

Федеральное агентство
по образованию

**Ставропольский
государственный
университет**

**ФИЛОЛОГИЧЕСКАЯ
КНИГА СГУ**

**ТРИ ВЕКА
РУССКОЙ МЕТАПОЭТИКИ:
ЛЕГИТИМАЦИЯ ДИСКУРСА**

Антология
в четырех томах

ТОМ I



Саратовское книжное издательство
2002



Три века

русской метапоэтики:

Легитимация дискурса

ТРИ ВЕКА
русской
метапоэтики:
легитимация
дискурса

**ПЕРВАЯ
ПОЛОВИНА
XX ВЕКА**

Том третий
АНТОЛОГИЯ

**АВАН
ГАРД**

2006 Издательство
Ставропольского
Государственного
университета



**ТРИ ВЕКА РУССКОЙ
МЕТАПОЭТИКИ
ЛЕГИТИМАЦИЯ
ДИСКУРСА**

**РЕАЛИЗМ
СОПРЕАЛИЗМ
ПОСТМОДЕРНИЗМ**

АНТОЛОГИЯ
ТОМ ЧЕТВЕРТЫЙ

Ставрополь
ИЗДАТЕЛЬСТВО
Ставропольского государственного университета
2006



Дорогие друзья!

Перед вами учебный словарь русской метапоэтики, в котором обобщаются многолетние исследования проблемы самоописания русскими поэтами поэтического творчества. Эта большая фундаментальная работа связана с предыдущими книгами по метапоэтике, подготов-

ленными проблемной научно-исследовательской лабораторией «Текст как явление культуры. Семиотика». С 2002 года в Ставропольском государственном университете выходит в свет четырехтомная антология «Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса». Осуществляли ее подготовку доктор филологических наук профессор К.Э. Штайн и ее ученики Р.М. Байрамуков, А.Б. Оболенец, В.П. Ходус, Д.И. Петренко, К.В. Зуев и многие другие. Антология — это серьезное достижение филологической науки, так как в ней собраны поэтические и прозаические тексты разных жанров (стихи, статьи, рецензии, речи, выступления, манифесты и др.), в которых раскрывается суть поэтического мастерства, показан процесс формирования особого знания, в котором реализуется естественный синтез науки, философии и творчества. Ведь каждый поэт энциклопедически связан с системой научного знания своего времени, а мыслит он все-таки образно. Каждый том антологии снабжен теоретическими и исследовательскими работами по метапоэтике, комментариями частных метапоэтик, предметным и именным указателями.

А вот теперь на базе антологии подготовлен учебный словарь русской метапоэтики, в котором авторы К.Э. Штайн и Д.И. Петренко дают сведения об особом дискурсе, рассказывают о принципах и методах изучения метапоэтики, анализируют метапоэтическое творчество русских художников слова, изучают его эпистемологию.

Каждый этап формирования русской метапоэтики характеризуется особыми достижениями больших русских поэтов в определении принципов творчества, самой поэтической системы. В преобразованиях метапоэтики особую роль сыграло творчество нашего национального поэта А.С. Пушкина: его работы о поэтическом творчестве раскрывают процессы формирования русского литературного языка и русской поэзии. Именно в этом взаимодействии было установлено то гар-

моническое соответствие всех элементов языка, с которого начинается русский литературный язык, на котором мы говорим и пишем.

Но вот за работу берутся русские поэты-символисты А.А. Блок, А. Белый, Вяч.И. Иванов, В.Я. Брюсов, и в полемике в рамках «школы» символистов складывается теория поэтического творчества, которая положила начало новому знанию, развивавшемуся в дальнейшем в течение XX века. Это и семиотика, и структурная поэтика, и эстетика творчества, и многое другое.

Революционные манифесты авангардистов начала XX века, многомерный полилог поэтов в период формирования и развития социалистического государства — все это интереснейшие страницы истории русской поэзии и метапоэтики, характеризующейся в XX веке сложнейшей ситуацией, связанной с полемикой поэтов, поэтов и власти, поэтов и идеологов коммунизма.

Русская поэзия — это ключ к русской душе, к русской истории, мы ничего не должны из нее произвольно вычеркивать. Наша задача — тщательно изучать нашу историю и нашу культуру.

Русская метапоэтика — это ключ к самой поэзии, это то достоверное знание о творчестве, которое мы получаем из рук самих поэтов. Для того чтобы найти адекватные методы исследования творчества, корректно подойти к произведению художника, надо, конечно же, знать, что он думает о собственном творчестве, о творчестве собратьев по перу. Так что метапоэтика — один из важнейших способов налаживания научного диалога с текстом. Кроме того, метапоэтика более чем за три века ее развития — это и особый текст, в котором запечатлена русская история, русская культура. Подход к исследованию поэзии с учетом метапоэтических данных — это и вклад в экологию творчества и нашего языка, которые мы должны тщательно оберегать.

В учебном словаре даются общие и частные (индивидуальные) метапоэтики; они описаны на материале работ поэтов более чем за три века. Это позволяет проследить развитие идей, формирование принципов поэзии, определить интересы художников, их отношение к поэзии, к знанию своего времени.

Междисциплинарное исследование — учебный словарь «Русская метапоэтика» — будет одинаково полезным при изучении русской литературы, русского языка, журналистики, истории России. Учебный словарь продолжает серию публикаций «Филологическая книга СГУ». Думаю, что именно такие фундаментальные труды способствуют росту знания в нашем университете, упрочению его научной репутации в России и за рубежом.

Руководитель проекта «Филологическая книга СГУ»
ректор Ставропольского государственного университета
доктор социологических наук профессор
В.А. Шаповалов

К.Э. Штайн,

Д.И. Петренко

Русская метапоэтика Учебный словарь

Издательство

Ставропольского

государственного университета

Ставрополь, 2006

УДК 82.01 (03)
ББК 83.3(2Рос=Рус)я2
Ш 87

ISBN 5-88648-514-7

В словаре представлена русская метапоэтика — исследование поэтами собственного творчества со времен С.Полоцкого (конец XVII века) до конца XX века. Осуществлена легитимация дискурса: впервые системно представлены работы русских поэтов о творчестве. Выделено несколько этапов формирования метапоэтики: метапоэтика рецепции (принятия) (конец XVII — XVIII век), метапоэтика преобразования (преображения) и установления (XIX век), метапоэтика синтетичности поэзии (конец XIX — начало XX века), метапоэтика аналитизма поэзии (первая половина XX века), метапоэтика отображения реальной действительности и «отрешения» от нее (XX век), метапоэтика деконструкции (конец XX века). Дается теория русской метапоэтики, в каждой части представлена общая метапоэтика определенного периода, далее приводятся словарные статьи — частные (индивидуальные) метапоэтики (Ломоносов, Тредиаковский, Сумароков, Баратынский, Тютчев, Пастернак, Твардовский и т.д.).

Предназначен для студентов, аспирантов, магистров филологических факультетов, а также для всех интересующихся проблемами русской поэзии, филологии.

Руководитель проекта
«Филологическая книга СГУ»
ректор Ставропольского государственного университета
доктор социологических наук профессор
В.А.Шаповалов

Рецензенты:
доктор филологических наук профессор Кубанского государственного университета
Л.А.Исаева
доктор филологических наук профессор Ростовского государственного педагогического университета
Н.В.Мальчева

Корректор:
Б.Я.Альгус

Обложка, дизайн:
С.Ф.Бобылев

Верстка:
Д.И.Петренко

Штайн К.Э., Петренко Д.И.

Русская метапоэтика: Учебный словарь.

Под ред. доктора социологических наук профессора
В.А. Шаповалова. — Ставрополь: Издательство Ставро-
польского государственного университета, 2006.

© Штайн К.Э., Петренко Д.И., 2006
© Бобылев С.Ф., оформление, 2006
© Издательство Ставропольского
государственного университета

УДК 82.01(03)
ББК 83.3(2Рос=Рус)я2
ISBN 5-88648-514-7

Содержание

Предисловие	9	
Часть I.		
Общие принципы изучения метапоэтики.	17	1. Метапоэтика: «размытая» парадигма.
	37	2. Метапоэтический текст в эпистемологическом пространстве.
	47	3. Принципы изучения метапоэтики.
Часть II.		
Становление русской метапоэтики.	75	1. Метапоэтика рецепции (принятия). Конец XVII — XVIII век.
	113	2. Метапоэтика преобразования (преображения) и установления. А.С. Пушкин. М.Ю. Лермонтов.
	253	3. Метапоэтика синтетики поэзии. Символизм, акмеизм, модернизм.
	364	4. Метапоэтика аналитизма поэзии. Авангард.
	464	5. Метапоэтика отображения реальной действительности и «отрешения» от нее. Реализм, соцреализм.
	489	6. Метапоэтика деконструкции. Постмодернизм.
	601	7. Индивидуальные метапоэтики. Указатель.

Предисловие

Научно-методические основы словаря

Словарь «Русская метапоэтика» является учебным. Он сочетает в себе монографическое исследование проблемы русской метапоэтики, в нем показывается, как применить знания о самоописании творчества поэтом в процессе изучения его произведений, как соотнести эти знания со связной структурой идей того или иного времени (эпистемой), как проверить на основе этой корреляции правильность избранных установок. Далее эти данные можно вводить в современную парадигму исследования творчества того или иного поэта.

В теоретической части представлены принципы и методы изучения метапоэтики, показано, как применить их в процессе анализа поэтических и метапоэтических текстов. В словаре даются теоретические установки, описание общих метапоэтик, которые конкретизируются частными метапоэтиками, помещенными в отдельные словарные статьи, например, метапоэтика Симеона Полоцкого, М.В. Ломоносова, Ф.И. Тютчева и т.д.

Метапоэтика — это поэтика по данным метапоэтического текста, или код автора, имплицитный или эксплицитный в текстах о художественных текстах, «сильная» гетерогенная система систем, включающая частные метапоэтики, характеризующаяся антиномичным соотношением научных, философских и художественных посылок; объект ее исследования — словесное творчество, конкретная цель — работа над материалом, языком, выявление приемов, раскрытие тайны мастерства; характеризуется объективностью, достоверностью, представляет собой сложную, исторически развивающуюся систему, являющуюся открытой, нелинейной, динамичной, постоянно взаимодействующей с разными областями знания. Одна из основных ее черт — энциклопедизм как проявление энциклопедизма личности художника, создающего плотный сущностный воображаемый мир в своих произведениях.

В данном словаре представлено описание, изучение поэтами собственного творчества и творчества других художников слова.

Целостность метапоэтического знания не была предметом пристального монографического исследования, это знание еще не используется целенаправленно в процессе обучения студентов и школьников. Как правило, особенно в последнее время, творчество поэтов изучается даже не на основе текстов, а, скорее, по учебникам, которые демонстрируют способ освоения поэтического творчества тем или иным исследователем — автором этого учебника. Понятно, что и в процессе исследования, и в процессе обучения мы опираемся на какие-либо высказывания поэтов о собственном творчестве. Но в этом нет системы, не было выработано подхода к изучению теоретических работ поэтов, а также стихов о поэзии, не показано их практического применения в осмыслении особого дискурса, представляющего органический синтез научного, философского и художественного типов познания.

Русская метапоэтика прошла сложный путь становления. Она начала складываться давно: и в устном народном творчестве, и в древнерусской литературе есть замечания о поэтическом творчестве.

Поэзия представляет собой особый вид творчества, который современные философы считают воплощением сущности искусства вообще. М. Хайдеггер утверждает: «Все искусство — дающее пребывать истине сущего как такового — в своем существе есть поэзия»

(Хайдеггер М. Исток художественного творения // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв. — М.: МГУ, 1987. — С. 305). Поэзия «схватывает» истину, долго не рассуждая. «Истина, будучи просветлением и затворением сущего, совершается, будучи слагаема поэтически», — считает философ (там же).

Язык поэзии — это тот язык, на котором никто не говорит, в котором ничего нет для узнавания, он характеризуется особой логикой, которая, по-видимому, соответствует современной логике N-измерений. Поэтическая речь — путеводная нить в бесконечном приближении к истине. Не случайно современные философы в познании бытия и его осмыслении используют поэтический язык, характеризующийся сложными переливами значений.

Исследователя такой многомерной художественной системы, как поэтический текст, всегда подстерегает опасность привнесения чуждых тексту схем, произвольного видения, упрощения его сложности и глубины. Поразительно, но в исследованиях о поэзии знание и мнение самого художника о творчестве используется эпизодически и чаще всего в качестве подтверждения какой-либо мысли самого исследователя. Нами установлено, что любая поэтическая система включает в себя текст художника о поэзии и о творчестве вообще. Это или «текст в тексте», который следует выделить, или самостоятельные произведения о поэзии, о творчестве, а также маргиналии — заметки на полях, письма и др.

Поэтов всегда волновала проблема сущности поэзии, назначения поэта, его роли в обществе, а также вопросы тайн мастерства, соотношение формы и смысла. В особенности это касается русской поэзии, впитавшей в себя достижения мировой культуры и при этом оставшейся самобытной.

Не случайно в качестве эпиграфа к изданию первого тома антологии «Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса» используется фрагмент из «Слова о полку Игореве». «Начати же ся тѣи пѣсни по былинамъ сего времени, а не по замышлению Бояню. Боянъ бо вѣщій, аще кому хотяше пѣснь творити, то растѣкашется мыслию по древу, сѣрымъ вѣлкомъ по земли, шизымъ орломъ подь облакы. Помняшеть бо, рече, пѣрвыхъ времянъ усобицѣ. Тогда пуцашеть 10 соколовъ на стадо лебедѣй: который дотечаше, та преди пѣснь пояше — старому Ярославу, храброму Мстиславу, иже зарѣза Редюю предъ пълкы касожьскими, красному Романови Святъ-славичю. Боянъ же, братие, не 10 соколовъ на стадо лебедѣй пуцаше, нъ своя вѣщія прѣсты на живая струны вѣсладаше; они же сами княземъ славу рокотаху. <...> О Бояне, соловию старого времени! Абы ты сиа пълкы ущекоталъ, скача, славию, по мыслену древу, летая умомъ подь облакы, свивая славы оба полы сего времени, рища въ тропу Трояню чресъ поля на горы» (Слово о полку Игореве. — М., 1961. — С. 48—50, 52).

В этом произведении, благодаря метапоэтической рефлексии, мы узнаем об одном из первых русских поэтов — Бояне, об особенностях его творчества. Русская литература не располагает сведениями о Бояне и его творчестве. Но кто не знает этого имени?! Все, что нам о нем известно, почерпнуто из текста «Слова о полку Игореве».

Что же мы узнаем о Бояне? Он «вещий», он «внук» (потомок) языческого бога Велеса. Это «соловей старого времени». Боян сам слагал свои песни и сам их пел, сопровождая их игрой на каком-то струнном инструменте. Он был «хотью» (любимцем) князя Олега Святославича (Олега Гориславича) — родоначальника князей ольговичей. Его песни — «славы» князьям. Боян пел песнь «старому Ярославу» (Ярославу Мудрому), храброму Мстиславу Тмутороканскому, Роману Святославичу. Его струны сами рокотали славу князьям. В своей высокопарной манере Боян как бы летал умом под облаками, «скакал соловьем» по воображаемому дереву, рыскал по тропе Трояна через поля на горы» (Лихачев Д.С. Золотое слово русской литературы // Слово о полку Игореве. — М., 1961. — С. 31). Такое представление о Бояне составил Д.С. Лихачев на основе метапоэтических данных об этом поэте в «Слове о полку Игореве». Итак, мы ничего не знаем о поэте, о его творчестве, но автор «Слова о полку Игореве», по-видимому, знал о нем, и хотя он подчеркивает неприемлемость для себя «его старых словес», отдает должное собрату по перу и той поэтической традиции, к которой принадлежит Боян. Обратим внимание на то, что А.С. Пушкин в оставшихся незаконченными подготовительных заметках к переводу «Слова» писал: «Стихотворцы никогда не любили упрека в подражании, и неизвестный творец «Слова о полку Игореве» не преминул объявить в начале своей поэмы, что он будет петь по-своему, по-новому, а не тащиться по следам старого Бояна» (там же).

Как видим, «Слово о полку Игореве» содержит одну из первых попыток метапоэтической интерпретации, один из первых метапоэтических «манифестов», в котором сравниваются две поэтические манеры и выдвигается новая художественная программа: традициям хвалебной поэзии Бояна противопоставляется принцип следования действительным событиям «сего времени»; «славе», «хвале князьям» — правда своего времени. Таким образом, текст о творчестве всегда присутствует в самом произведении, в нем определяется позиция худож-

ника — отношение к современникам и предшественникам, место в культурной традиции. Этот уникальный текст в тексте имеет прогностический характер, предопределяет развитие русской метапоэтической и поэтической мысли.

Таких художников, как Ф. Прокопович, А. Кантемир, М.В. Ломоносов, В.К. Тредиаковский, А.П. Сумароков и др., волновали общие проблемы творчества, но они много трудились и над совершенствованием метра, ритма, рифмы, то есть конкретных составляющих русского стиха. Именно в лоне развития русской поэзии и поэтики сформировался современный русский литературный язык, основные константы русской культуры, и в этом выдающаяся роль принадлежит именно поэтам, и более всего А.С. Пушкину.

Тексты поэтов о поэзии со времен Симеона Полоцкого до наших дней выстраиваются в особую метапоэтическую парадигму, то есть систему изменяющихся взглядов самих поэтов на поэзию. Это относительно самостоятельная область знания, сложная система систем, характеризующаяся соотношением научных, философских и художественных посылок. Она находится в постоянном взаимодействии с культурологическим и естественнонаучным фоном эпохи, одновременно вырастая из него и предвосхищая дальнейшие тенденции развития познания.

Энциклопедизм — особая черта данной системы, проявление личности художника, творящего новый воображаемый мир. Метапоэтика исторически развивается и совершенствуется. Как ни парадоксально, она характеризуется достоверностью. Парадоксальность заключается в том, что субъективные послышки поэта, не отстраненного от объекта исследования, становятся в результате объективными данными. Двойная субъективность — исследователя и автора в одном лице — позволяет осмыслить текст в категориях, внутренне ему присущих. Достоверность метапоэтики подтверждается постоянной практикой поэтов, находящихся в диалоге с предшественниками и — потенциально — с последователями. Идеи художников, как правило, входят в сложную структуру взглядов, являющуюся органичной частью единого знания своего времени (эпистемы).

То, что это тексты о текстах самих поэтов, и позволяет определить их как метапоэтические, служащие для описания своих и чужих поэтических систем (греч. *μετα* — после, за, через). Это те тексты, в которых сам художник-творец выступает как исследователь или интерпретатор, вступая в диалог с собственными текстами или текстами собратьев по перу — других мастеров. Таким образом, мы всегда имеем дело с текстом поэта о тексте — своем или чужом. Так, например, поэты-символисты, поставившие задачу создания общей теории поэтического творчества, посвятили ряд работ исследованию конкретных поэтик А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Ф.И. Тютчева и др., в то же время дали разветвленное представление о символизме, о собственных подходах к поэзии.

Общая метапоэтика состоит из частных систем-поэтик, различающихся доминированием определенных областей знания — научного, как у В.Я. Брюсова, философского, как у В.С. Соловьева, образно-художественного, как у А.А. Блока, публицистического, как, например, у Е.А. Евтушенко... Следует отметить, что в последнее время значимость метапоэтики для самих художников возрастает, особенно в искусстве постмодернизма, и иногда описание поэтом собственного произведения по объему во много раз превышает сам текст.

Для интерпретации этой сложной, гетерогенной парадигмы наибольшей объяснительной силой, по-видимому, обладают лабильные (нежесткие) подходы и, в частности, характерные для науки второй половины XX века теории нечетких множеств, нечеткой логики. В системе метапоэтики мы встречаемся с взаимодействием и взаимодополнением множеств с «размытыми» краями: научного, философского, художественного знания, неявным знанием. В то же время метапоэтика — это открытая, нелинейная, динамичная система, постоянно взаимодействующая с разными сферами науки, а также многообразными проявлениями жизни.

Мы говорим о легитимации данного дискурса, а именно, о признании, подтверждении «законности» метапоэтики, ее относительно суверенного существования, представленного разноплановыми речевыми данностями: поэтическими текстами о поэте и поэзии, прозаическими текстами (статьями, эссе, речами, манифестами, письмами, трактатами о поэзии, отрывками, дополнениями, заметками на полях и др.), которые характеризуются высокой значимостью для исследования, осмысления, конечно же, в первую очередь, поэзии, а также бытия и времени, в котором она существует.

Хотя неоднократно издавались работы, сборники статей на тему «Поэты о поэзии», до сих пор эта область уникального знания — исследование поэтами собственного творчества — систематически не была представлена.

Результатом выявления метапоэтики как особой области знания стала антология «Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса». Современное состояние науки, так называемая эпоха постмодерна, позволяет обратить внимание на метапоэтику как особый дискурс,

объединяющий посылки философского, научного и художественного «знания на краях»; как правило, оно остается «за скобками» в силу жесткой очерченности и детерминированности научного исследования.

Метапоэтический дискурс — многожанровая система, демонстрирующая множество разнообразных подходов к исследованию творчества, связанных при этом с определенным методом, направлением, стилем. Метапоэтика наглядно демонстрирует принцип «у мира множества путей», характерный для конца XX века, по которому исследование объекта возможно не одним, а множеством способов.

Предлагаемый вниманию читателей словарь содержит обобщение метапоэтических произведений русских поэтов, находящихся у истоков русской метапоэтики и литературы в целом. Как уже отмечалось, ему предшествует четырехтомная антология «Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса» (2002—2006). По ним можно судить не только о том, как складывались поэтические стили, инструментарий, техника стиха, но и о том, как формировался русский литературный язык — важнейшее достояние нации. Так, в петровское время произошел огромный важности переворот в языке, связанный не только со смешением, но и объединением прежде разъединенных элементов языка. Процесс этот, по мысли Г.А. Гуковского, был узаконен в середине XVIII века теоретическим обобщением и гениальной практикой М.В. Ломоносова, затем в конце века — работой Н.М. Карамзина и завершился только в творчестве А.С. Пушкина, подлинного создателя русского литературного языка.

В первой части словаря представлена теория метапоэтики, далее рассматриваются различные этапы ее формирования. Мы проникаем в творческую мастерскую художника, становимся участниками метапоэтических полемик и, может быть, даже битв: внедрение поэтами в начале XVIII века западных новаций подвергалось резкой критике со стороны приверженцев народного русского стиха. В ходе этих полемик, подчас ожесточенных, рождалась самобытная русская поэзия, поэтика и метапоэтика.

Чтобы вступить в диалог с поэтом, необходимо осмыслять мир поэзии в свойственных ему категориях. Источником знаний о них и является метапоэтика. Иногда кажется, что в литературе появляется нечто новое, неведомое, например, визуализация в практике авангарда, но стоит заговорить с самими поэтами, окажется, что это одна из вариаций давно разрабатываемой темы — эмблематичности стиля барокко. И тогда читателем устанавливается «связь времен», и авангард органично вписывается в традицию придворного стиля (Симеон Полоцкий, К. Истомин, И. Хворостинин и др.) русской поэзии, выстраивается парадигма метапоэтики, имеющая и эволюционный, и революционный ход развития.

Устройство словаря

В процессе подготовки словаря, а также осуществляющихся исследований выделено несколько этапов формирования русской метапоэтики. Они связаны друг с другом хронологически, отвечают наиболее важному — формированию больших стилей русской культуры: барокко, классицизма, романтизма, сентиментализма, реализма и т.д. Но самый главный критерий выделения этих этапов связан с проблемой некоторых «революционных» сдвигов в общей «нормальной» метапоэтической парадигме. Выделение этих этапов и положено в основу структуры словаря.

Первый этап — это метапоэтика рецепции (термин Л.В. Пумпянского) — восприятия и усвоения, в ней определяются особенности становления русской поэтической системы, усвоение ею собственной народной традиции и европейских достижений в стихосложении. Этот сложный этап является подготовкой для возникновения пиковой точки в этом процессе — метапоэтики А.С. Пушкина. Метапоэтика, то есть трактаты и стихи поэтов о поэзии и само поэтическое творчество были общим полем эксперимента художников XVIII века. Особой выделенности метапоэтический дискурс еще не имел. В общей статье и словарных статьях, освещающих частные метапоэтики (С. Полоцкого, Ф. Прокоповича, М.В. Ломоносова и др.) это показано. Второй этап формирования метапоэтики — деятельность А.С. Пушкина. В творчестве А.С. Пушкина на основе анализа им русской и европейской системы стихосложения происходит гармоническое уравнивание всех сторон языка и поэтического творчества. Метапоэтика М.Ю. Лермонтова находится в сложном диалоге с метапоэтикой А.С. Пушкина и внутренние процессы преобразования она делает явными. Метапоэтическое творчество М.Ю. Лермонтова выявляет особую поэтическую логику, возможности поэзии, превышающие эмпирические способы познания, демонстрирует критический тип метапоэтического мышления.

Второй этап включает процесс развития метапоэтики и ее установления — установления тех преобразований, которые были осуществлены А.С. Пушкиным. В словарных статьях, посвящен-

ных частным метапоэтикам Ф.И. Тютчева, Е.А. Баратынского, Н.А. Некрасова и др., показано, как оттачиваются разные стороны поэтической и метапоэтической систем. В XIX веке только начинает складываться теория творчества, поэтому метапоэтика связана с литературной критикой, хотя появляются и теоретические работы (например, «Опыты в стихах и прозе» К.Н. Батюшкова). Осмысление поэтами собственного творчества еще находится в русле самого творчества.

Третий этап формирования русской метапоэтики связан с выделением (даже стилистическим) поэтического творчества как особого объекта исследования. Оно осуществляется в рамках «школы», «понимающих», то есть в рамках символизма. Рефлексию поэтов-символистов над творчеством можно представить как большой текст, так как поэты формировали теорию в постоянном диалоге. Метапоэтика становится особой областью знания, которое связано с созданием теории поэтического творчества. Объект исследования выделяется, определяются цели и задачи его изучения. Символисты издают фундаментальные труды по проблемам творчества, поэзии: «Символизм» А. Белого (1910), «Борозды и межи» Вяч.И. Иванова (1916), статьи В.Я. Брюсова, А.А. Блока и др.

Этот этап рассматривается нами в свете синтетике поэзии. Синтетика поэзии — термин многозначный. С одной стороны, он означает принцип построения поэтического текста, который видится В.Я. Брюсову как антиномичный. С другой стороны, он имеет значение, обусловленное всей системой символического творчества и с самим понятием символа как глобального объединения противоположностей — верха и низа, земного и небесного («лестница Иакова»). Следующее значение ведет к ономапоэтической парадигме — научным теориям по философии языка В. фон Гумбольдта, А.А. Потебни и его школы. Именно в этой парадигме поэзия рассматривается как один из видов познания, а синтетика поэзии изоморфна синтетике языка, так как слово — уже поэзия, осуществляющая синтез внешней, внутренней формы и содержания. Поэтический текст, как единый знак, изоморфен слову и также синтезирует в себе все названные компоненты. Эти проблемы становятся объектом многоплановой рефлексии в метапоэтическом творчестве А. Белого, Вяч.И. Иванова, В.Я. Брюсова и др.

Акмеизм, во многом противопоставляющийся символизму, имеет ту же научную и теоретическую основу, углубляет научную составляющую метапоэтического и поэтического творчества. Э. Гуссерль, родоначальник феноменологии, призвал в философской рефлексии возвращаться «назад, к вещам». Акмеизм, как аполлоновское искусство, основанное на визуализации, пластических формах, характеризовался установкой на освоение вещного мира через активизацию всех модусов переживания предметности: обоняния, осязания, зрения, слуха и т.д. В словаре даются общие статьи об этом периоде развития метапоэтики и частные словарные статьи (например, метапоэтики Д.С. Мережковского, З.Н. Гиппиус, А.А. Блока, В.Я. Брюсова, А. Белого и т.д.)

Следующий этап метапоэтики — метапоэтика аналитизма поэзии — связан с формированием аналитического революционного искусства. Авангард осуществляет демонтаж языка и предшествующего творчества, не претендуя на новый синтез. Метапоэтика этого периода характеризуется яркой прагматической направленностью, что выражается в жанрах: это манифесты, воззвания, речи, выступления и др. Метапоэтика отображает систему революционных преобразований в поэзии, коррелирующих с революционными преобразованиями в жизни. Освещению этого периода в словаре предпосланы теоретическая статья и словарные статьи, в которых представлены частные метапоэтики (например, метапоэтики В. Хлебникова, В.В. Маяковского, А.Е. Крученых и др.).

В начале XX века реалистические тенденции в поэзии сохраняются. Формирование большого стиля соцреализма, его метапоэтики связано и с авангардом, и с реалистическими тенденциями. Но XX век — это век особого бытования и поэзии, и метапоэтики. Этот этап назван в словаре так: «Метапоэтика отображения реальной действительности и отрешения от нее». Идеологический дискурс, являющийся мифологически отрешенным от реальной действительности (имеется в виду миф о коммунизме), находился во внутренне конфликтных отношениях с самой жизнью. Метапоэтический дискурс, который формируется в это время, является многомерным, многоплановым. Он фиксирует связь метапоэтики с идеями коммунистической партии, внедряемыми властями во все стороны жизни, а также дает возможность выделить те теории, которые формировались в оппозиции к ним. Владение идеологическим дискурсом как формой камуфляжа для утверждения идей искусства использовалось в метапоэтике.

И сама поэзия, и метапоэтика восполнили в середине XX века недостающие людям философию, свободную публицистику и многое другое. В период социализма книга была героем дня, несмотря на репрессивные функции властей. Это время освещается в теоретической статье и частных метапоэтиках (например, Вс.А. Рождественского, Б.Л. Пастернака, С.В. Михалкова и др.).

Завершается этот сложный полилог формированием метапоэтики деконструкции, которая осуществляется уже в эпоху постмодерна. Поэты-концептуалисты вновь подвергли демонтажу

как систему поэзии, так и систему идеологического дискурса, выделили идеологемы, концептуализировали их, показали их действительное место в реальной жизни. Произведения, пародирующие неповоротливый идеологический дискурс, окаменевший в стремлении «находиться в преддании», рефлексия над ним породили еще один пласт метапоэтики. Но, как заявляют постмодернисты, демонтаж системы их не удовлетворяет, они пытаются осуществить поэтический синтез на новом основании, оперируя целыми текстами и поэтическими системами, многократно цитируя их, приводя в соответствие со своим пониманием жизни. Статья о метапоэтике постмодерна идет вслед за статьей о метапоэтике отображения, а частные метапоэтики располагаются в этом разделе по хронологическому принципу вне четкого деления на принадлежность к стилю или течению, так как все они связаны с идеологическим дискурсом тоталитарного государства или по принципу отталкивания, или принятия, или по принципу концептуализации.

Метапоэтику XX века трудно представить в каком-то органическом единстве. В это время писали свои яркие эссе О.Э. Мандельштам, Б.Л. Пастернак. Позднее с эстрады, на площадях, стадионах выступали А.А. Вознесенский, Е.А. Евтушенко и др. В то же время обязательным атрибутом идеологической жизни стали пленумы, съезды писателей, которые проводились официально. Речи поэтов и писателей на таких форумах, которые проходили под жестким контролем власти, тоже входят в метапоэтический дискурс XX века.

И четырехтомная антология, и словарь завершаются метапоэтикой И.А. Бродского, в творчестве которого возникла некоторая уравновешенность принципов философии, культуры и творчества. Так как в основе метапоэтики лежит рефлексия над языком, материалом творчества, а также теории лингвистов и философов языка, оказалось показательным, что все это осуществляется в метапоэтике И.А. Бродского.

Имея дело с такой сложной многомерной системой, как метапоэтика, мы пытались осуществлять нежесткий, лабильный подход к изучению ее в системе «размытой парадигмы», в которой взаимодействуют разные течения, направления.

Словарь «Русская метапоэтика» органично входит в научную парадигму конца XX века, содержит предпосылки для обновления и расширения сферы гуманитарного знания. Он представляет наглядный опыт обобщения нетривиального и нестандартного мышления художников, выявляет множество идей, которые, несомненно, получат развитие в XXI веке, так как «назначение поэзии, — как утверждал А.А. Потебня в работе «Мысль и язык», — не только готовить науку, но и временно устраивать и завершать невысоко от земли выведенное ею здание».

Структура словарной статьи

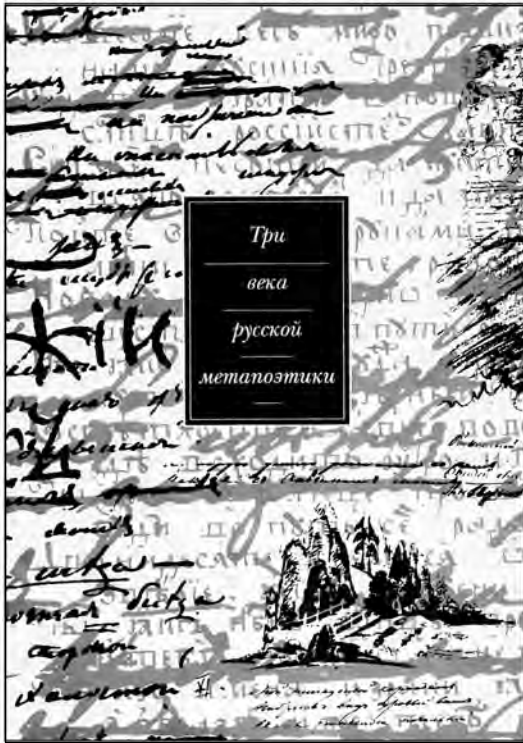
Словарная статья содержит краткие биографические данные о поэте. В ней даются указания на способ включения автора метапоэтики в парадигму, определяются влияния и предпочтения в метапоэтике и творчестве, называются основные статьи и тексты, в которых представлена метапоэтика, а также жанры, в которых осуществляется реализация идей метапоэтики. Далее анализируются основные проблемы, приводится иллюстративный материал, подтверждающий выдвигаемые положения — выдержки из метапоэтических текстов, стихотворные метапоэтические произведения. Широкий иллюстративный материал приводится потому, что четырехтомная антология вышла небольшим тиражом, и словарь может в определенной степени восполнить ее отсутствие у читателя. В системе метапоэтических данных важны мнения других поэтов о творчестве. Приводятся также замечания ученых, исследующих определенные стороны метапоэтики и поэзии с целью введения метапоэтических данных в научную парадигму. Анализ частных метапоэтик идет в опоре на термины, изменения в системе которых в определенной степени соответствуют смене парадигм.

Каждая теоретическая часть, словарная статья снабжены библиографическим списком, в котором даны указания на метапоэтические тексты. Указываются также работы, значимые для исследования. Словарные статьи располагаются в хронологическом порядке (относительном, так как каждому периоду соответствует творчество многих поэтов-современников).

Словарь включает теоретическую часть, общие метапоэтики для каждого из этапов ее становления, а также 168 частных метапоэтик, распределенных в соответствии с каждым периодом формирования метапоэтики.

Имеется алфавитный указатель словарных статей.

Словарь может быть использован в процессе изучения разных областей гуманитарного знания. Его можно читать как текст — последовательно изучая теоретические и прикладные аспекты метапоэтики, и как гипертекст — исходя из связей, взаимоотношений частных метапоэтик.



первая

Общие принципы изучения метапоэтики



часть

1. Метапоэтика: «размытая» парадигма

Метапоэтика как особая область знания берет начало, по-видимому, с древнейших времен — по сути, с того времени, когда было написано первое произведение, а может быть, и сказано первое слово. В любом художественном тексте заложены данные об отношении художника к своему детищу, к тому материалу, который является основой вербального искусства — к языку. «Искусство, — как пронизательно отметил М. Вартофский, — помимо других его особенностей, является исследованием — исследованием свойств и возможностей материала, поскольку цвет, форма, движение, звук, сам язык как подвергаются обработке, так и оказывают ей сопротивление» (16, с. 393). Это высказывание коррелирует с пониманием слова как первопроизведением, а также с первопознанием действительности и самого процесса творчества; свидетельство тому — знаменитая триада А.А. Потебни: «...художественное произведение есть синтез трех моментов: внешней формы, внутренней формы и содержания, т.е. видя в нем идеальность и цельность, свойственные искусству, мы замечаем, что и слово есть искусство, именно поэзия» (40, с. 190). Понятие внутренней формы в оноματοпоэтической школе — свидетельство рефлексии художника над процессом творчества, изоморфности слова и произведения искусства; содержание того и другого связано с познавательной функцией творчества, во внешней форме всегда содержится что-то от замысла. Отсюда в философии А.Ф. Лосева с именем связана «диалектическая классификация возможных форм науки и жизни, что и понятно. Раз само имя есть не больше, как познанная природа, или жизнь, данная в разуме, разумеваемая природа и жизнь» (31, с. 246).

Таким образом, и в произведении, и в слове как его первоэлементе заложены, как в генетическом коде человека, потенции к познанию бытия и самого процесса творчества. Один из художников и исследователей слова А. Белый писал: «Принципы современного искусства кристаллизовались в символистской школе последних десятилетий; Ницше, Ибсен, Бодлер, позднее у нас Мережковский, Вяч. Иванов и В. Брюсов выработали платформы и художественное credo, в основе этого credo лежат **индивидуальные заявления гениев прошлого о значении художественного творчества** (выделено нами. — *КШ, ДП*); символизм лишь суммирует и систематизирует эти заявления; символизм подчеркивает примат творчества над познанием; возможность в художественном творчестве преобразовать образы действительности; в этом смысле символизм подчеркивает значение формы художественных произведений, в которой уже сам по себе отражается пафос творчества; символизм поэтому подчеркивает культурный смысл в изучении стиля, ритма, словесной инструментальности памятников поэзии и литературы» (7, с. 8). Обратим внимание на то, что теория творчества у А. Белого, а также других символистов, которые ставили задачу создания целостной концепции словесного творчества, строилась на основе заявлений самих художников («гениев прошлого»), при этом самосознание художника здесь весьма показательно: в самом произведении, и, в частности, в форме заложены данные о творчестве.

Не случайно в стихотворении «Бурлюк» (1921) В. Хлебников, характеризуя одно из живописных произведений Д.Д. Бурлюка, писал: «То была выставка приемов и способов письма // И трудолюбия уроки», — имея в виду, что сознательно и бессознательно художник

запечатлевает и в форме, и в содержании произведения особенности своего отношения к произведению, к материалу, к теме.

В процессе написания произведения автор постоянно осуществляет рефлексию над творчеством. Авторский код в наибольшей полноте содержится в метаязыке поэтического текста и выявляется в процессе анализа рефлексии, то есть самоинтерпретации, которая осуществляется поэтом на протяжении всего творчества, причем не всегда осознанно. Отсюда важно «вертикальное» прочтение текста, в ходе которого эксплицируются некоторые маргиналии — оговорки, умолчания, семантические жесты, касающиеся творчества, языка, поэтики. Так, безотносительно к поэтике, в процессе вертикального прочтения текста Ж. Деррида устанавливает, например, что ритм «имитируется самим письмом Ницше — стилистическим жестом тире [поставленного между латинской цитатой (*actio in distans*), пародирующей язык философов, и восклицательным знаком]...» (23, с. 123).

Определяется иерархия метатекстов и метапоэтических текстов, если рассматривать творчество как текст (в широком смысле). Она выявляется в системе горизонтального и вертикального прочтения текста. Первое осуществляется при экспликации метатекста, второе позволяет выявить имплицитно выраженные структуры метатекста через экспликацию гармонических вертикалей текста. В иных терминах это сепаративный (эксплицированный) и иннективный (имплицитный) типы метатекста (51). Так, например, у М.В. Ломоносова в «Оде на день восшествия ... 1747 года» имеется «метатекстовая лента» (19), способствующая установлению метапоэтики, то есть авторской интерпретации оды. В одном из фрагментов метаэлементы представлены наиболее подробно.

Чтоб слову с оными сравняться,
Достаток силы нашей мал;
Но мы не можем удержаться
От пения твоих похвал.
Твои щедроты ободряют
Наш дух и к бегу устремляют,
Как в понт пловца способный ветр
Чрез яры волны порывает — ...
<...>
Молчите, пламенные звуки,
И колебать престаньте свет...

слово
сила

пение похвал
ободряют
дух

пламенные звуки

Как видим, гармонизированный вертикальный ряд представлен лингвопоэтическими («слово», «пение похвал», «пламенные звуки») терминами, связанными с жанром оды.

Если сравнить эти данные с метаэлементами в высказывании М.В. Ломоносова об оде («Письмо о правилах российского стихотворства», 1739), то обнаружится их иерархичность, черты сходства, различия, что дает возможность (опираясь и на другие сочинения М.В. Ломоносова) представить некий (условный) тест о тексте и жанре. Сравните: «Ода, которую вашему рассуждению вручить ныне высокую честь имею, не что иное есть, как только **превеликия оныя радости плод**, которую непобедимейшия **нашея монархини** преславная **над неприятелем победа** в верном и ревностном моем сердце возбудила. Моя продерзость вам **неискусным пером** утруждать только от усердныя к отечеству и его слову любви происходит, подлинно, что для скудости к сему предприятию моих сия лучше б мне мыслить было» (30, с. 398). Ряд метакомпонентов: **ода, радости плод, монархиня, над неприятелем победа, неискусное перо, слово любви, скудость сия** и т.д. — по семантике коррелирует с предыдущими. И если сравнить их со словарной дефиницией даже из современного толкового словаря, то станет понятно, что инвариантные позиции жанра оды в русской поэзии были установлены М.В. Ломоносовым и в принципе не изменились: «**Стихотворение в торжественном, приподнятом тоне в честь какого-то значительного события и/или лица**» (МАС).

Эксплицированный метапоэтический текст (сепаративный) — это работы художника по поэтике, статьи, эссе о поэзии, языке, творчестве. Терминологический аппарат метапоэтического текста при этом может стать основой для исследования, поводом для последующего отнесения творчества художника к той или иной художественной традиции, установления корреляций с научной парадигмой.

Следующая ступень в иерархии — автокомментарий поэта, маргиналии к тексту (например, в «Символизме» А. Белого). Существуют целые поэтические направления, в которых намечается наличие эксплицированных метапоэтических текстов, в рамках «школы» представленных как единый текст (метапоэтический текст) в широком смысле со сложной внутренней иерархической структурой. Примером может быть теория символизма как развивающаяся система метапоэтических текстов — статьи и эссе Вяч. Иванова, А. Белого, В.Я. Брюсова, А.А. Блока, которые вырастают в их же художественные тексты, взаимодействуют с ними (не случайно А.А. Блок в работе «О современном состоянии русского символизма» (1910) определяет свой язык как «язык иллюстраций»). Сложная система метапоэтических текстов имеет разную адресацию — читателю, «посвященным» (художникам-символистам), лингвистам (особенно гумбольдтианско-потемнинской ориентации), философам, исследователям творчества символистов. Указанная статья А.А. Блока — ответ на доклад Вяч. Иванова «Заветы символизма» и одновременно «иллюстрация к его тексту». В свою очередь, с ними связаны ответная статья В.Я. Брюсова «О речи рабской», А. Белого «Венок или венец» (Аполлон, 1910, №11). На статьи Блока и Иванова позже откликнулись С.М. Городецкий, Д.С. Мережковский и многие другие. Названные статьи метатекстовыми нитями связаны у А.А. Блока, например, со стихотворениями, и в первую очередь с циклом «Город» (1906); драматургическими произведениями: «Балаганчик» (1906); «Незнакомка» (1906); «Песня судьбы» (1908) и др.

Метапоэтические данные содержатся в самих поэтических текстах. Экспликация метапоэтического текста представлена произведениями о творчестве, поэзии, языке и т.д. («Поэт», «Пророк», «Эхо» А.С. Пушкина и другие). Это и указанные метатекстовые ленты, а также система тропов, фигур, эмблем, символов, в которые облекается теперь уже образ творчества, отсылает исследователя к определенным поэтическим традициям, важны и интертекстуальные показатели (цитация). Модусные показатели (вводные слова, частицы, союзы-частицы, предлоги-частицы) — также акцентирующие ориентиры в нашем понимании авторского кода. Намечается целая система имплицитных метатекстовых данных, которая представлена сетями информации о творчестве, гармонически скрепленными в единый метапоэтический текст (ткань в общей ткани текста).

Особенность метапоэтического текста — текста художника о тексте и творчестве — в том, что, с одной стороны, он присутствует объективно (статьи, работы самих писателей по проблемам художественного текста), с другой, некоторые его части следует эксплицировать (метатекстовые ленты, сети в тексте) — здесь уже нужны усилия ученых в систематизации данных. Но в любом случае мы имеем дело с ценнейшими сведениями — объективными данными опыта самого художника, а это уникальная компонента исследования, которой не располагают, например, ученые, занимающиеся естественнонаучными изысканиями. Что может рассказать о себе молекула, атом? Другое дело, что ученые любят писать о своем труде, но это опосредованный объект их исследования. Метапоэтические данные о самоинтерпретации художественного творчества — это данные от самого творца — того, кто производит художественную вещь, которую мы уже впоследствии читаем, изучаем.

Сразу же следует ввести разграничение понятий **метатекст** и **метапоэтический текст**. **Метатекст** (имплицированный метапоэтический текст) — это система метаэлементов, представленная в самом поэтическом тексте, определяющая условия, условности, характер самого сообщения, а также комментарии к процессу написания данного текста, его жанру, к форме произведения. Такое понимание коррелирует с понятием метатекста в лингвистике. А. Вежбицка ввела понятие «двутекста» в тексте: «Очевидно, место, где возникает такой двутекст, не обязательно должна быть голова слушающего. Другими словами, комментатором текста может быть и сам автор. Высказывание о предмете может быть переплетено нитями **высказываний о самом высказывании** (выделено нами. — *К.Ш., Д.П.*). В определенном смысле эти нити могут сшивать текст о предмете в тесно спаянное целое, высокой степени связности. Иногда они служат именно для этого. Тем не менее сами эти метатекстовые нити являются инородным телом. Это звучит парадоксально, но все-таки это именно так: хотя аргументом в пользу существования двутекста, состоящего из высказывания о предмете и высказывания о высказывании, может быть вскрытие связей между предложениями, между отдельными фрагментами, по своей природе двутекст не может быть текстом связным: при составлении семантической записи не только можно, но и нужно разделить эти гетерогенные компоненты.

На то, что скрытое двухголосье может быть заключено в монологическом высказывании, давно обратил внимание Бахтин. И хотя он имел в виду не такие ситуации, которые здесь рассматриваются, для нас представляют исключительную важность его слова: «...диалогические отношения возможны и к своему собственному высказыванию в целом, к отдельным его частям и к отдельному слову в нем, если мы как-то отделяем себя от них, говорим с внутренней оговоркой, занимаем дистанцию по отношению к ним, как бы ограничиваем и раздваиваем свое авторство» (19, с. 404).

Понятие **метапоэтического** текста шире. **Метатекст** в системе поэтического текста — это **метапоэтический** имплицитный текст. Его можно эксплицитировать, чтобы получить метапоэтические данные, так как он находится внутри текста. А статьи, эссе, замечания о творчестве, в данном случае поэтическом, трактаты, исследования, которые художник пишет о собственном творчестве и творчестве других поэтов, — это и есть **собственно метапоэтический текст**, так как он содержит развернутые данные о тексте-творчестве. Для обозначения такого рода текстов обычно применяют термины «самоописание», «автоинтерпретация», «автометаописание», «автометаописание», «автометаописание» и др. (см. об этом: 1).

Включение в процесс анализа произведения учеными данных метапоэтического текста — обычное дело: исследователь, как правило, подкрепляет анализ текста наблюдениями и замечаниями самого художника. Но системно рассмотреть эту парадигму как относительно самостоятельное научное знание, являющееся синкретичным (оно объединяет науку, философию и творчество), еще предстоит.

Говоря о поэтике, В. Дильтей указывает, что это область исследования **«живого творчества»** в отличие от грамматики, которая ближе к естественным наукам. В качестве составляющей науки поэтики в ее структуру, по его мнению, входят «свидетельства самих поэтов», «живой процесс возникновения ее ростков», данные по текстам, то есть называется почти все то, о чем было сказано выше: «Живой процесс возникновения поэзии от ее ростков до создания завершеного образа можно наблюдать на примере того или иного ныне живущего поэта... Добавьте сюда свидетельства самих поэтов о совершающемся в них творческом процессе, литературные памятники, позволяющие нам восстановить как бы живую историю, в ходе которой выросли выдающиеся поэтические создания. Далее, порождения поэтического процесса сохраняются в колоссальной, почти необозримой массе литературы, и, наравне с прозаическими произведениями, им присущи черты, делающие их особенно доступными для исследования разнообразных причинных связей. В поэтических произведениях зримо **пульсирует как бы сама породившая их творческая жизнь** (выделено нами. — *К.Ш., Д.П.*). Их облик открывает широкий доступ к познанию законов их создания» (24, с. 140). Введение этих знаний в научную парадигму, по мнению В. Дильтея, необходимо с тем, чтобы «с помощью каузального метода прийти наконец к объяснению определенного духовно-исторического целого» (там же, с. 140).

Данные, говорящие о самоинтерпретации творчества поэтами, вводятся учеными в самые различные научные парадигмы. Так, Ю.С. Степанов, не выделяя метапоэтических данных, рассматривает формальные и содержательные поэтики (поэтика «человека без свойств» Достоевского и Ибсена, поэтика русского футуризма В. Хлебникова, «малая поэтика эгоцентрических слов» русского имажинизма, «поэтика очевидца» М. Горького и т.д.) в структуре синтаксической и прагматической парадигм (см.: 46). В монографиях «Академические школы в русском литературоведении» (1975) и «Возникновение русской науки о литературе» (1975) есть разделы, в которых исследуются взгляды Третьяковского и Ломоносова, Пушкина и др. на процессы создания стиха. Рассматриваются эти данные и в системе философских воззрений, они включаются в построение философских концепций. С наибольшей очевидностью это представлено в работах М. Хайдеггера, который определяет истину через поэзию, рассматривая поэтов как творцов истины, познающих ее: «Истина, будучи просветлением и затворением сущего, совершается, будучи слагаема поэтически. Все искусство — дающее пребывать истине сущего как такового — в своем существе есть поэзия» (48, с. 305).

Итак, метапоэтические данные — то часть литературоведческих, то общелингвистических, то философских, то эстетических и культурологических изысканий — всех тех дисциплин, которые В. Дильтей причислял к «наукам о духе» — «...совокупность наук, имеющих своим предметом историческую действительность» (24, с. 113).

Рассуждая о поэтике и об отличии ее от грамматики, В. Дильтей ставит несколько вопросов: «...может ли эта поэтика выявить общезначимые законы, пригодные служить в качестве правил для творчества и в качестве норм для критики? Как соотносится поэтическая техника данной эпохи и данной науки с этими всеобщими правилами? Как решить преследующую все науки о духе проблему выведения общезначимых тезисов из опыта внутреннего переживания, который всегда так личностно ограничен, так неопределен, так многосложен и при всем этом неразложим?» (там же, с. 137). На часть из них позволяет ответить поэтика по данным метапоэтического текста, или поэтика по данным самоинтерпретации, или, как мы ее называем, метапоэтика (авторская поэтика).

В науке сейчас широко распространены термины «метаэтика», «метаистория», «металогика». Как правило, эти термины имеют науковедческое значение и происхождение, связанное с обозначением таких систем, которые служат в свою очередь для исследования или описания других систем (греч. *μετα* — после, за, через): металогика — это, например, теория логических теорий. **Метапоэтика** — это поэтика по данным метаязыка (языка, на котором описывается язык-объект) и метатекста, поэтика самоинтерпретации автором своего или другого текста. Таким образом, это те тексты, в которых сам художник-творец выступает как исследователь или интерпретатор, вступая в диалог с собственными текстами или текстами собратьев по перу — других мастеров.

Известно, что каждая культура «есть некий двуликий Янус. Ее лицо столь же напряженно обращено к иной культуре, к своему бытию в иных мирах, сколь и внутрь, **вглубь себя**, в стремление применить и дополнить свое бытие (в этом смысл той «**амбивалентности**», что присуща, по Бахтину, каждой целостной культуре)» (9, с. 226). Поэтому каждое искусство имеет свою «метапоэтику» (живопись, музыка, архитектура и т.д.) и, видимо, границы ее можно определить и систематизировать в каждом конкретном случае. Р. Вагнер, например, чувствовал в своем творчестве соединение посылок ученого с работой художника: «Вначале художник действует опосредованно, его творчество произвольно, его творчество произвольно именно тогда, когда он стремится быть посредником и сознательно выбирает; созданное им произведение еще не является произведением искусства — это, скорее, еще приемы ученого — ищущего, исследующего — поэтому они произвольны и не ведут прямо к цели. Лишь там, где выбор уже сделан, где он был необходим, где пал на необходимое, — ...лишь там рождается произведение искусства, лишь там оно оказывается чем-то действительным, самостоятельным и непосредственным» (15, с. 146).

В этой области накоплены обширные знания, выпущено множество сборников, многотомных изданий, в числе которых семитомное собрание «Мастера искусства об искусстве» (М., 1965—1967). Первое четырехтомное издание этого труда вышло под редакцией Д.Е. Аркина и Б.Н. Терновца в 1936—1939 годах. Это антология, в которой систематизированы материалы разного рода: письма, речи, статьи, трактаты, мемуары, судебные документы и т.д., — «но только те, где содержатся высказывания живописцев, скульпторов и графиков об искусстве. Такие подлинные слова мастеров проливают дополнительный свет на их творчество и служат драгоценным материалом для характеристики художественной жизни разных стран и эпох» (32, с. 11). В предисловии к первому тому составители отмечают, что «высказывания средневековых мастеров о своем искусстве не столько отражают личные взгляды, сколько суммируют то, что сложилось и устоялось в среде художников. Такой коллективный опыт фиксировал письменно уже сложившиеся ранее обычаи, технические приемы, иконографические требования. Средневековые мастера придавали громадное значение технике своего искусства, и поэтому как на Востоке, так и на Западе трактаты обобщают опыт, эмпирически накопленный многими поколениями мастеров» (там же, с. 12).

Во втором томе этого издания, где помещаются работы мастеров эпохи Возрождения, показано развитие принципов самоинтерпретации творчества художниками: «Анонимность средневекового искусства безвозвратно уходит в прошлое, за автором признается теперь исключительное право не только на художественное произведение, но и на научное открытие. Для понимания внутренних художественных процессов эпохи Возрождения письменные документы оказываются не менее важными, чем сами произведения искусства. Они говорят нам, о чем думали и какие цели ставили перед собой мастера того времени, когда искусство достигло невиданного расцвета» (33, с. 11). Действительно, и в самом творчестве, и в метатеориях творчества художники часто совершают научные открытия, опережающие «революционные» парадигмы (Т. Кун) в науке.

В разное время проблемы осмысления поэтами собственного творчества интересовали исследователей. В результате вышло немало работ (в основном сборников статей), в которых были собраны исследования поэтами проблем искусства, литературы, поэзии: «М. Цветаева об искусстве» (М., 1987); О.Э. Мандельштам «Слово и культура» (М., 1987); «Борис Пастернак об искусстве» (М., 1991); Мережковский Д.С. «В тихом омуте. Статьи и исследования разных лет» (М.:СП, 1991); Набоков В.В. «Лекции по русской литературе» (М.: Независимая газета, 1996) и многие другие. Выходили целые серии статей зарубежных писателей о литературе, например, «Писатели США о литературе» (М.: Прогресс, 1974), «Писатели Франции о литературе» (М.: Прогресс, 1978), «Писатели Англии о литературе» (М.: Прогресс, 1981), «Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века» (М.: Прогресс, 1986) и т.д. Но четкой парадигмы (или парадигм) здесь еще не выявлено и вообще не определено, представляет ли метапоэтика по отношению к поэтике и другим областям знания самостоятельную (относительно) парадигму.

В процессе становления отечественной **поэтики** наблюдается взаимодействие и корреляция нескольких парадигм: это в первую очередь **лингвистическая поэтика** (М.В. Ломоносов, А.Х. Востоков, А.А. Потебня и его школа, А.М. Пешковский, Л.В. Щерба, В.В. Виноградов, Р.О. Якобсон, Б.А. Ларин, Г.О. Винокур и др.), **литературоведческая поэтика** (литературная критика, теоретики ОПОЯЗа, соцреализма, Ю.М. Лотман и др.), **философская поэтика** (особенно конец XIX — начало XX века: Г.Г. Шпет, П.А. Флоренский, А.Ф. Лосев, Н.А. Бердяев, В.В. Розанов и др.). Можно, по-видимому, говорить и о **психологической поэтике** (работы Л.С. Выготского и его продолжателей); со всеми этими парадигмами взаимодействует метапоэтика, объединяя в себе множество тенденций, множество голосов.

Центральная область метапоэтики — исследования **поэтов о поэзии**, так как поэзия — особый вид текстов, значительно отличающийся от нарративного (прозаического), драматургического и др. Не раз отмечалось, что теоретические вопросы складывающейся русской науки о литературе решались в основном на стихотворных текстах, но уже в самом конце XVIII века появились первые учения о прозе (Рижский, Подшивалов — 20, с. 17). Особая заслуга здесь принадлежит поэтам Тредиаковскому и Ломоносову. Как считают авторы коллективной монографии «Возникновение русской науки о литературе» (1975), «создание их усилиями силлабо-тонической системы связано с исключительным вниманием к русской литературной речи. На этой основе Тредиаковским решалась, например, общая проблема «стиха и языка», а ритмическая структура стиха выводилась из слоговой специфики соответствующего языка. Не случайно Тредиаковский в своих теоретических размышлениях о стихе отталкивался от опыта русской народной песенной поэзии, Ломоносов завершил начатое Тредиаковским преобразование ритмического строя русского стиха, занимаясь, к тому же, реформой поэтического синтаксиса. Во всей этой огромной работе, продолженной многими стиховедами в XIX веке, принимали участие крупнейшие деятели художественной культуры XVIII века: Кантемир, Сумароков, Радищев» (20, с. 17). Литературоведы, как видим, закономерно включают труды поэтов о поэзии в общий литературоведческий процесс. На первых порах это было действительно закономерно, процесс создания и исследования был единым, синкретичным — художник был не только создателем творения, но и разработчиком теории, поскольку литература только оформлялась, а науки о ней практически не существовало. У истоков поэтики стоял не ученый, а именно художник — Ф. Прокопович. «Лирическая поэзия, — писал он, — получила название от лиры — музыкального инструмента, под аккомпанемент которого обычно пели стихи. Это было искусство сочинять короткие песни, которые сперва пелись в честь богов, героев и знаменитых мужей, а впоследствии были применены к какому угодно содержанию. В лирических стихотворениях, следовательно, выражается радость, торжество, желания, увещания, хвалы и порицания не только лиц, но и животных, предметов, времени и мест» (42, с. 443).

В своей «Поэтике» Ф. Прокопович разрабатывает стройное учение о поэте и поэтическом мастерстве. В центре его — понятия о «подражании» и «стиле». «Слабость и ограниченность литературной теории Феофана Прокоповича, — пишут авторы исследования «Возникновение русской науки о литературе», — как, впрочем, и всех латинских теорий, заключалась в том, что они, появляясь в разных странах и в разное время, в конечном итоге восходили к одному источнику — античным теориям поэзии — и практически не принимая в расчет национальный художественный опыт, оставаясь, по сути дела, вариациями теории древнегреческой и древнеримской литератур» (20, с. 41).

Думается, что можно выделить **общую метапоэтику** (поэтика по данным метапоэтического текста) — это поэтика самоинтерпретации, объектом ее является словесное творчество, в центре — метапоэтика поэзии, которая взаимодействует с метапоэтиками прозы, драматургии и др. Каждая из них состоит из **частных метапоэтик** (метапоэтика Пушкина, метапоэтика Лермонтова, метапоэтика Блока и др.). Это рефлексия художника над творчеством, и она может носить самый непосредственный характер. К такого рода изысканиям художники, как правило, не относятся как к строго научным, не всегда стремятся подключиться к определенной парадигме, хотя диалог с предшествующими концепциями и текстами ведется всегда, традиции достаточно четко вырисовываются. Их взаимоотношения с культурой сложнее: здесь важны не только концептуальные структуры, но и принципы мастерства.

Метапоэтика как особое знание осознается в парадигме. Это сложная саморегулирующаяся система, взаимодействующая, с одной стороны, с творчеством, с другой, с наукой — не только гуманитарным, но и естественнонаучным знанием. Наблюдается историческое развитие этой системы, связанной с различными метапоэтиками, с процессами создания школ, направлений, методов. Развитие ее идет на основе творчества, поэтому это система открытая, нелинейная (осознается только в системе поэтик). В процессе ее возникновения и развития создаются новые уровни организации, которые меняют композицию элементов, характеризуются кооперативными эффектами, изменениями типов саморегуляции (по схеме: порядок — динамический хаос — порядок).

Изучение метапоэтики (метаметопоэтика) требует особых стратегий деятельности, комплексных исследований и программ. **Среда метапоэтики**, в которой она саморегулируется, — это сфера искусства как целостного текста; в процессе исследования художественного творчества автор включен в него как деятельностный субъект.

Для творящего художника это часто область маргинального — заметки, эссе по поводу или по ходу становления стиля, направления, но следует обратить внимание на то, что метапоэтика по отношению к художественному творчеству занимает в последнее время все более важное место. В некоторых случаях (поэтика авангарда, поставангарда) — это даже доминанта творчества, и пояснения к тексту подчас в несколько раз превышают сам текст. Так, Д.А. Пригов, издавший «Предуведомления к различным вещам» (1996), пишет в «Предуведомлении к сборнику предуведомлений к разнообразным вещам»: «...сам жанр предуведомлений (в моей личной практике) возник с реальной и честной целью объяснить что-то по поводу прилагавшихся к ним сборников стихов. Проблема же пояснений, объяснений, уверток и даже неловких оправданий возникла в пору появления у меня не совсем, скажем так, традиционных стихов... Собственные предуведомления, по мере сопровождения меня в моем жизненном путешествии, проходили через все мои словесные и идеологические увлечения. Даже внимательный взгляд обнаружит в них пласты безумного и безответственного использования недопонятых структуралистских приемов и терминов» (41, с. 5—6). Это заявление заслуживает внимания уже и потому, что в нем имеются указания на взаимодействие метапоэтики с научной парадигмой (идеями структуралистов).

Метапоэтика — это особый тип дискурса. К.Ф. Седов отмечает, что «...сложилась традиция, в рамках которой под словом **дискурс** понимается целостное речевое произведение в многообразии его когнитивно-коммуникативных функций» (43, с. 5). При этом лингвистами указываются такие признаки дискурса: это связный текст в совокупности с экстралингвистическими — прагматическими, социокультурными, психологическими и др. факторами; текст, взятый в событийном аспекте; речь, рассматриваемая как целенаправленное социальное действие и т.д. (3, с. 136—137). А дискурсивное мышление понимается «...как особая форма мышления вербального, оперирующего сложными текстовыми смыслами, которые передают целостные речевые произведения» (43, с. 5).

Особенность **метапоэтического дискурса** — открытое «я», неотстраненность, отсутствие дистанции познающего субъекта по отношению к познаваемому объекту. Метапоэтика связана с искусством, порождена им, более того, эссе или статья подлинного художника — это, как правило, произведение искусства. Так, эстетическая проза Пастернака неотделима от его поэзии и от его художественной прозы. Составители сборника «Борис Пастернак об искусстве. «Охранная грамота и заметки о художественном творчестве» (1990) подчеркивают это (Елена и Евгений Пастернак), автор предисловия В.Ф. Асмус пишет: «Охранная грамота» не только автобиография, но и художественная повесть и вме-

сте эстетическая исповедь. Статья о Шопене не только музыкально-эстетический этюд, но и вещь поэтическая в буквальном смысле. Объяснение с читателем по поводу принципов перевода Шекспира — поэтический портрет самого Шекспира и самого Пастернака, а также серия поэтических характеристик переведенных Пастернаком трагедий. Все это не художественные «украшения» или «подмалевки». Художественное начало глубоко проникает в сердцевину этих стихов, становится признаком самого их содержания. Оно отмечает мысль Пастернака всеми признаками той метафоричности и ассоциативности, которые характеризуют его лирику» (4, с. 10).

О. Йокояма в работе «Когнитивная модель дискурса и русский порядок слов» отмечает, что говорящий обладает семью видами знаний, «из которых пять являются информационными (специфицирующее, пропозициональное, референциальное, предикационное и экзистенциальное знание), а два — метаинформационными (знание кода и знание дискурсивной ситуации). Наиболее прототипическая модель коммуникации состоит в использовании метаинформационного знания для передачи и получения информационного знания, то есть для осуществления того, что выше было названо **информационным дискурсом** (informational discourse). Если же речь идет о знании кода или о знании того, в каком состоянии находятся множества знаний участников коммуникации, то такие знания передаются посредством того, что я буду далее называть метаинформационным дискурсом (metainformational discourse). Но и метаинформационный дискурс может, очевидно, иметь место только тогда, когда коммуникативные партнеры обладают некоторым общим метаинформационным знанием» (27, с. 53).

Метапоэтический текст включает все названные виды знания, в том числе и получаемое в ходе художественной практики, хотя художественный и особенно поэтический текст мы не рассматриваем в качестве дискурса, так как он связан с воображением и не является «прозрачным» относительно референта. В метапоэтическом дискурсе в общей иерархии типов знания один из наиболее высоко абстрагированных — художественный тип, в котором истина «схватывается» посредством художественной интуиции, прозрения, то есть того особого типа мышления, которое мы определяем как художественное. Метапоэтический дискурс «управляет» теми видами знания, которые связаны и с художественной критикой, и с психологией понимания, и с эстетикой и т.д. Для каждого художника предпочтительными являются определенные сферы знания, на которые он опирается, и, может быть, предпочтительными здесь окажутся лингвистика, философия; в другом случае даже математика, и вообще сферы естественнонаучного знания. Поэтому в целом мы опираемся на понятие энциклопедичности мышления художника.

Под **энциклопедичностью мышления художника** понимается широкое, всестороннее его образование, осведомленность и умение оперировать различными областями знания. Отсюда **метапоэтика** — это вид всеобъемлющего, многостороннего дискурса. Это знание постоянно приводится в определенную систему, в соответствии с ходом формирования поэтических систем, стилей, направлений в литературном, в данном случае в поэтическом, творчестве.

В.Ф. Асмус отмечает затруднения, возникшие в связи с анализом и прочтением такого рода произведений. Речь идет о метапоэтических произведениях Б.Л. Пастернака. «Соединение обеих этих черт — напряженной... метафоричности со сжатой стремительностью — порой затрудняет точную расшифровку его мысли. Некоторые грани мысли остаются необнаруженными. Пастернак ничего не прячет, не скрывает, не зашифровывает. Его мысль **целиком вписана в его поэтические впечатления** (выделено нами. — *КШ, ДП*). Но она проносится в поле зрения читателя с быстротой, затрудняющей видение» (4, с. 11). Отсюда справедливое указание автора предисловия книги «Борис Пастернак об искусстве. «Охранная грамота и заметки о художественном творчестве» на то, что «для анализа подобных произведений об искусстве, возможно, необходим особый литературный жанр. О них нельзя писать ни как о поэмах, ни как о теоретических или эстетических трактатах. Первый подход легко приводил бы к недооценке их содержательности. Второй вносил бы в трудное и без того дело разбора тяжелый педантизм эстетической схоластики. Пастернак сам отмахнулся от нее в двух-трех яростных абзацах отрывка, названного «Несколько положений». «Мне кажется, — писал здесь Пастернак, — эстетики не существует». Ее «...не существует в наказание за то, что... не ведая ничего про человека, она имеет сплетню о специальностях. Портретист, пейзажист, жанрист, натюрмортист?»

Символист, акмеист, футурист? И что за убийственный жаргон! Ясно, что это — наука, которая классифицирует воздушные шары по тому признаку, где и как располагаются в них дыры, мешающие им летать» (там же).

Как правило, художники высказывают недовольство по поводу готовых жестких классификационных рамок, с которыми подходят к изучению творчества. М.И. Цветаева, например, говоря о художнице Н. Гончаровой, подчеркивает, что «...она (Гончарова. — *К.Ш., Д.П.*) не теоретик своего дела, хотя и была в свое время, вернее, вела свое время под меняющимися флажками импрессионизма, футуризма, лучизма, кубизма, конструктивизма, и думается мне, ее задачи скорее задачи всей сущности, чем осознанные задачи, ставимые как цель и как предел. Гончаровское **что** не в теме, не в цели, а в осуществлении... Так, только в последний миг жизни сей, в предпервый — той, мы понимаем, что куда вело. Живописная задача? **Очередное и последнее откровение** (выделено автором. — *К.Ш., Д.П.*)» (50, с. 120).

М.И. Цветаева говорит о возможности — опять же художником — создавать свою школу: «Школу может создать, — пишет она, — 1) теоретик, осознающий, систематизирующий и оплавливающий свои приемы. Хотящий школу создать; 2) художник, питающийся собственными приемами, в приемы, пусть самим открытые, верующий — в годность их не только для себя, но и для других, и что, главное, не только для себя нынче, для себя завтра. Спасшийся и спасти желающий. Тип верующего безбожника. (Ибо упор веры не в открывшемся ему приеме, а в приеме: завершившемся, обездушенном); 3) пусть не теоретик, но — художник одного приема, много — двух, то, что ходит, верней, покоится, под названием «монолит» (там же).

По мнению М.И. Цветаевой, там, где налицо многообразие, школы, в строгом смысле слова, не будет, а будет влияние и заимствование («в розницу»). «Возьмем самый близкий нам всем пример Пушкина, — пишет она. — Пушкин для его подвлиянных — Онегин. Пушкинский язык — онегинский язык (размер, словарь). Понятие пушкинской школы — бесконечное сужение понятия самого Пушкина, один из аспектов его. «Вышел из Пушкина» — показательное слово. Раз из — то либо в (другую комнату), либо на (волю). Никто в Пушкине не остается. А **остающийся** никогда в Пушкине и не бывал.

Влияние всего Пушкина целиком? О, да. Но каким же оно может быть, кроме освободительного? Приказ Пушкина 1829 года, нам, людям 1929 года, только контр-пушкинист. Лучший пример «Темы и варьяции» Пастернака, дань любви к Пушкину и пьяной свободе от него. Исполнение пушкинского желания» (там же, с. 121). И далее: «Хотеть дать правду — вот единственное оправдание искусства, в оправдании (казармы, подвалы, траншеи, заводы, больницы, тюрьмы) — нуждающегося» (там же, с. 122).

Данные этого и других метапоэтических текстов подводят нас к мысли, что основной объект исследования в метапоэтике — художественное (словесное) творчество; в узком смысле — это проблема «ремесла», мастерства художника, еще в более узком — анализ приема работы с материалом — языком. Близость метапоэтики к искусству, связь с ним влечет и способ отталкивания от него — связь с наукой. Метапоэтика — тип дискурса, близкий к научному и в общей своей устремленности — это, может быть, самая подлинная наука, так как она является в полном смысле этого слова **достоверной**, а **достоверность**, как известно, — один из главных критериев научности. То же можно сказать и об **объективности**, так как в главном большой художник всегда объективен — в рассмотрении проблем мастерства, иначе его произведения опровергают теоретические посылки автора. Такого рода конфликтные ситуации бывают, но самое сильное доказательство объективности — совершенство художественного творения (здесь не идет речь о пристрастиях частных, субъективных, вроде: люблю — не люблю). Таким образом, идеал объективности исследования здесь сохраняется в качестве инвариантного, а он является таковым и во всех видах научной рациональности.

Иногда художественное творчество поэта, осмысляемое в рамках той или иной «школы», «подгоняется» под стандарты и принципы этой «школы», тогда мы имеем дело с узким односторонним взглядом на природу творчества исследуемого художника, но в то же время принципы метапоэтики, в рамках которой анализируется творчество художника, проясняются более глубоко. Так было, например, с творчеством М.Ю. Лермонтова, рассматриваемого в рамках канонов символизма. Но в то же время в ходе прохождения метапоэтических дискурсивных практик (статьи, обсуждения, ответы, реплики), как правило, торжествует объемное (энциклопедическое) отношение к художнику.

Метапоэтическое мышление можно соотнести с философским критическим мышлением, с литературоведческим, лингвистическим подходами, которые формируются в процессе «роста» метапоэтического знания и разработки различных способов указания на ошибки и их устранение. Высшие достижения метапоэтической мысли связаны, по-видимому, с идеями «третьего мира» К.Р. Поппера, где обитают идеи без их создателей, чаще всего общенаучные идеи, коррелирующие с художественными и метапоэтическими откровениями.

«Я полагаю, — пишет К.Р. Поппер, — что можно принимать реальность (или, как это можно назвать, автономность) третьего мира и в то же время признавать, что третий мир возникает как продукт деятельности человека. Можно даже признавать, что третий мир создан человеком, и в то же время — во вполне ясном смысле — является сверхчеловеческим. Он превосходит (*transcends*) своих создателей. <...> В соответствии с занятой мною позицией третий мир (частью которого является человеческий язык) производится людьми, точно так же как мед производится пчелами или паутина — пауками. Подобно меду, человеческий язык — и тем самым значительная часть третьего мира — является **незапланированным продуктом человеческих действий** (выделено автором. — *КШ, ДП*), будь то решение биологических или иных проблем. <...> И все-таки третий мир разросся далеко за пределы охвата не только одним человеком, но и всеми людьми (о чем свидетельствует наличие неразрешенных проблем). Его воздействие на нас стало более важным для нашего роста и даже для его собственного роста, чем наше творческое воздействие на него. Ведь почти весь его рост основан на эффекте обратной связи — на вызове, который бросает нам открытие автономных проблем, многие из которых, возможно, так и останутся неразрешенными. И нам всегда будет бросать вызов задача открытия новых проблем, поскольку число проблем, остающихся нерешенными, всегда будет бесконечным. Несмотря на автономность третьего мира, но также и благодаря ей, всегда найдется простор для оригинальной и творческой работы» (39, с. 158—161).

В данном случае, говоря о метапоэтике, мы имеем в виду идеи, которые выражаются формально и содержательно в поэтическом тексте и далее находят воплощение в метапоэтическом тексте, или, наоборот, вырабатывается определенный философско-эстетический канон, и в ходе дискурсивных метапоэтических практик он обсуждается, находит воплощение в поэтическом тексте, как это было у символистов.

Если говорить об идеях, опережающих научное знание, то можно привести в пример и А.С. Пушкина, который во многом не только предопределил становление художественных систем, но и явился создателем литературного языка, и М.Ю. Лермонтова с его неклассическим стилем мышления. Можно отметить логические, философские, семиотические идеи символистов и многое другое (см. об этом далее). Метапоэтический текст во многом концентрирует связную структуру идей, которая функционирует в определенный период времени, хотя направлена она на решение «цеховых» задач, формирование теории художественного творчества, интерпретации художественных текстов.

Авторская поэтика «говорит» напрямую, художник сам может ответить художнику-исследователю, если жив. Такой степени достоверности не отыщешь в самом строгом знании. Это все равно, что пространство-время ответило бы А. Эйнштейну о верности теории относительности. Хотя субъективность в рефлексии поэта над творчеством присутствует, и произведение, как известно, шире представлений о нем автора. Достоверность его суждений обеспечивается эмпирическим подтверждением, экспериментальными данными, общественной рефлексией.

Что же касается объективности, то **объективность** — это независимость от других заранее-знаний. Законы метапоэтики во многом объективны, так как связаны с непосредственным опытом, практикой художника. Их можно отнести и к интерсубъективным по критерию общепризнанности в художественном сообществе (у самих поэтов). Можно говорить о том, что метапоэтика в очень большой степени приближается к естественнонаучному знанию, так как она обладает колоссальной объяснительной силой. Оригинальный способ проверки правильности метапоэтических данных — включение их в эпистему — связную структуру идей, которая функционирует в определенный период времени. Всегда можно провести анализ коррелирующих терминов, теорий на основе единства «тем» в поэзии, поэтике, метапоэтике, лингвистике, в естественнонаучном знании, философии, эстетике, логике и др. В философии науки используется понятие **темы**, которая реализуется в разных видах знания (см. об этом далее).

Метапоэтика выполняет роль ключевой темы, в которой концентрируются и отражаются многие (философские, лингвистические, литературоведческие, семиотические и др.). Тема рассматривается в структуре поэтического текста как объективное его свойство, огромную роль при этом играют высказывания самого художника (самоинтерпретация), некоторые свойства языка. Характерные научные теории, с которыми связаны идеи метапоэтики в определенное время, позволяют осмыслить состояние метапоэтики.

Гармония и красота при этом являются важнейшими эвристическими понятиями как в сфере науки, так и в сфере искусства. Для поэтического произведения **гармония — критерий его совершенства**, в науке это один из способов проверки истинности теории: наиболее общие идеи на современном этапе развития науки часто не могут быть подтверждены экспериментом, в таком случае в качестве критерия совершенства и истинности теории выступает принцип гармонии, являющийся выражением единства и симметрии законов природы. «Вспомните, — писал Ф. Шлейермахер, — сколь немногие из тех, кто на собственном пути проникли внутрь природы и духа и созерцали их взаимное отношение и внутреннюю гармонию, сколь немногие из них... установили систему своего знания» (52, с. 18).

Гармония как метакатегория в исследовании поэтических текстов рассматривается на основе общенаучных принципов (симметрии, дополненности, относительности и т.д.), в системе тех принципов, которые составляют ее специфику (см.: 53).

Так, проанализированные данные показали, что поэтическое мышление А.С. Пушкина, с одной стороны, связано с классическим знанием, что выражается в его понимании гармонии и симметрии с ориентацией на аристотелеву «середину», с другой стороны, его произведения, а также высказывания о поэтическом творчестве, содержат в себе начала неклассического знания, которые можно интерпретировать на основе принципов дополненности и относительности. Корреляция данных принципов с принципами «воображаемой геометрии» Н.И. Лобачевского свидетельствует о вхождении их в одну эпистему — эпистему формирующегося неклассического знания (см.: 54).

Образной системе М.Ю. Лермонтова свойственна такая полнота описания явлений, которая строится на соединении несовместимых, взаимоисключающих определений с преобладанием над ними «точки зрения» автора, его позиции, особого угла зрения, под которым освещается действительность. Это приводит к совершенно особой «геометрии речи», которая основывается на динамике лермонтовского текста, имеющего антиномичный характер. Качественные особенности соединения противоположностей таковы, что они сосуществуют, не разрешаясь через противоречие, составляя какое-то третье состояние, симметрично уравновешивая друг друга как одновременно истинные. Антиномия — это всегда задача, а читатель исподволь вовлекается в ее разрешение, этим и объясняется особая действенность поэзии Лермонтова.

Как показал В.Я. Брюсов, антиномичность присуща и поэзии Пушкина, но она упрята-на внутрь стиха, под ледяную кору единовременного контраста с сильно сдерживающим внешним началом. Лермонтовский контраст переходит в динамический, что выражается не только в парадоксальном строении образов, но и в открытом формулировании антиномий-проблем. В результате можно высказать предположение, что Лермонтов в русской поэзии наиболее ярко и ясно дал образец особой — неклассической логики, выраженный в поэтической форме. В.Я. Брюсов же впоследствии придал ему весьма строгое теоретическое обоснование. Поэтическая логика М.Ю. Лермонтова может быть интерпретирована на основе антиномий И. Канта, «воображаемой логики» Н.В. Васильева, принципа дополненности Н. Бора; она намного предвосхитила современные научные представления о множественности и «нечеткости» логик в познании.

В творчестве художников поэзии авангарда начала XX века новые устремления совпали с аналитическими тенденциями в науке. «Одна из самых важных преград на моем пути, — замечал В.В. Кандинский, — сама разрушилась благодаря чисто научному событию. Это было разложение атома. Оно отозвалось во мне подобно внезапному разрушению всего мира» (цит. по: 35, с. 30). Вслед за таким мироощущением происходит «расшатывание» языка в поэтических текстах: «Все более и более невозможно становится синтетически целостное художественное восприятие и творчество. Все аналитически разлагается и расчленяется. Таким аналитическим расчленением хочет художник добраться до скелета вещей, до твердых форм, скрытых за размягченными покровами» (8, с. 8).

У поэта, исполненного нового чувства мира в начале XX века, беспроводное воображение. Под беспроводным воображением Ф.Т. Маринетти и другие футуристы подразумевали свободу образов, аналогий, выражаемых освобожденным словом без «проводов синтаксиса», знаков препинания. Алогичное соединение слов явится моментом борьбы с логицизмом, «мещанским смыслом» и предрассудками. «Корова и скрипка» — полотно К.С. Малевича, «флейта-позвоночник», «флейта — водосточная труба» у В.В. Маяковского, сближение кино с поэзией у А.Е. Крученых («Говорящее кино») — все эти абсурдные соединения с точки зрения здравого смысла декларировали всеобщую связь явлений в мире. Любое частное событие рассматривалось как включенное в универсальную систему. В этом раскрывались и каузальные связи сущего, и их относительный характер. Отсюда не столько рассудочное, сколько интуитивное овладение миром с целью более глубокого его познания, связь с идеями А. Бергсона (он рассматривал действительность как находящуюся в состоянии непрерывного изменения, потока), теорией относительности, логикой четвертого измерения (N-измерений).

Корреляция обнаруживается в системе терминов, подходов, принципов воплощения идей в науке и творчестве. Метапоэтика не только коррелирует с наукой, некоторые научные послылки были положены в основу создания метапоэтик. В первую очередь, к ним следует отнести оноματοпоэтическую теорию В. фон Гумбольдта — А.А. Потебни.

Известно, что символизм — одна из сложнейших художественных систем, но писать о ней, как показывает опыт, легче, чем, например, о поэзии М.Ю. Лермонтова: теория символизма сформулирована символистами, она раскрывает нам философские послылки, связанные с религиозно-философской традицией (В.С. Соловьев, О. Конт), философией Ф. Ницше и А. Шопенгауэра, то есть, в первую очередь с кантианской традицией, с лингвопоэтическими традициями В. фон Гумбольдта — А.А. Потебни. Добрую треть работы А. Белого «Символизм» составляют примечания, которые являются вторым ярусом метапоэтики (метаметопоэтика А. Белого). Комментарий отсылает нас к таким многообразным областям знания поэта, что трудно сказать, что только не стало основанием его метапоэтики — здесь и оккультные науки, и астрология, и точные науки, в первую очередь математика, физика, филология, лингвистика и др.

А. Белый — родоначальник одного из жанров метапоэтики — жанра анализа одного стихотворения: одна из его статей посвящена изучению стихотворения А.С. Пушкина «Не пой, красавица, при мне» (1910). Такой опыт произвел и В.Я. Брюсов, проанализировав «Пророк» А.С. Пушкина (начало 20-х годов, по датировке автора). И тот, и другой находились как исследователи в русле традиции В. фон Гумбольдта — А.А. Потебни. В примечаниях к статье «Пророк» В.Я. Брюсов пишет: «Поэзия, как показали работы Вильгельма Гумбольдта, А. Потебни и их школы, есть форма познания. От научного познания поэзия отличается тем, что метод научного познания — анализ поэтического (вообще художественного) познания — синтез. Где нет синтеза, нет поэзии, нет искусства» (13, с. 188). Статья Брюсова «Синтетика поэзии» — это сложный сплав собственных наблюдений, научных посылок (В. фон Гумбольдт, А.А. Потебня, А. Горнфельд) и метапоэтических отсылок. Брюсов пишет: «Плох тот поэт (вывод А. Потебни), который ищет выражения (образов) для готовой, заранее настроенной идеи; идея произведения, его основная мысль, для истинного поэта всегда X, искомое, то, что получается в результате творчества. Поэтическое творчество есть уяснение поэтом для него самого его, сначала еще смутных, неосознанных ощущений. Истинный поэт «даль свободную романа» всегда сначала различает «неясно», «сквозь магический кристалл» (Пушкин). Вот почему «болящий дух врачует песнопенье» (Баратынский), вот почему от «могучего образа», «возмущающего ум», можно «отделиться стихами» (Лермонтов). Поэзия, вообще искусство, как и наука, есть познание истины — вот вывод, к которому пришло современное знание. «Врата красоты ведут к познанию», выражал это в своих терминах Шиллер. «Наука и искусство равно стремятся к познанию истины», говорил еще Карлейль. «Искусство дает форму знания», утверждал Рескин. Познание истины — это пробуждение, которое заставляет ученого делать свои исследования, а художника — создавать свои произведения» (14, с. 558). Здесь, помимо прямого цитирования метапоэтических текстов Пушкина, Баратынского, Лермонтова, Шиллера, упоминаются имена ученых Т. Карлейля (знаменитого английского историка и публициста, историка литературы), Дж. Рескина, не менее знаменитого английского историка искусства и моралиста. Имеется косвенное указание на статью (доклад) А.А. Блока «О назначении поэта» (1921).

Если двигаться дальше в анализе этой статьи, можно обнаружить отсылки науковедческие и искусствоведческие, логические (**метод** науки анализ; **метод** поэзии — синтез). По существу все научные истины — **аналитические суждения**. Суждение «человек смертен» — аналитическое раскрытие того, что уже скрывается в понятии «человек». Собственно говоря, все возможные научные истины заложены имплицитно в аксиомах науки. Как видим, соблюдается терминологическая точность, строгость научного синтаксиса. Используются данные естественнонаучного знания («Все наши «законы природы» и «аксиомы», в действительности, только **относительные законы и относительные аксиомы**... Это относится даже к тому, что еще недавно называлось **«законами физики»**, даже к **аксиомам математики**...»). Данные психологии, а также химии, экономики, исследований по социальной действительности — вот далеко не полный перечень областей знания, к которым обращается В.Я. Брюсов (здесь мы использовали только фрагмент статьи).

Особенностью метапоэтики и свидетельством ее «научности» является множество «стихийных» открытий в ней, опережающих научное знание. Таким открытием, например, является работа В.Я. Брюсова «Истины» (1901), предвосхищавшая исследования логики Н.А. Васильева, заложившего основы неклассической воображаемой логики, постулаты которой стали исходными для «нечеткой» логики конца второго тысячелетия. В анализе «синтеза поэзии» Брюсов идет конструктивным путем. Следуя примеру В. фон Гумбольдта, он применяет в исследовании научный анализ (рассматривая конкретные художественные произведения, например, «Пророк» Пушкина) и синтез (теоретические работы поэтов, их поэтические произведения).

По Брюсову, «всякое произведение есть синтез двух (или большего числа) идей» (13, с. 180). Это положение поэт считает «предпосылкой» всякой поэтики, «имеющей возникнуть как наука» (там же). В основе соотношения двух идей в произведении лежит антиномия, которую, анализируя «Пророк» Пушкина, Брюсов назвал «существом всякого истинно художественного произведения» (там же). В основе антиномии, как известно, лежит антитеза, то есть соединены взаимоисключающие положения: «Где есть такая антиномия, не разрешимая аналитическими методами науки, вступает в свои права искусство, в частности, поэзия, достигающая синтеза своими приемами образности и наглядности... Антиномия налицо: «поэт — простой смертный» и «поэт — не простой смертный», $A=A$ и $A \neq A$. Синтез этих двух идей и будет... искомым... $X...$ » (там же).

Вопрос об антиномии интересовал В.Я. Брюсова не только как художественная задача. Антиномия интересует Брюсова как философская, логическая и даже общенаучная категория. В статье «Истины» (1901) Брюсов, несомненно, перекликавшийся с теорией антиномий Канта, отходит от кантовского положения о том, что антиномии должны предохранять разум от тщетной попытки познать мир «вещей в себе» и возводит антиномию в один из принципов общенаучного познания: «Для мышления нужна множественность, — независимо от того, будет ли она дроблением Я или предстанет как что-то внешнее. Мысль и общее, жизнь, возникает из сопоставления по меньшей мере двух начал. Единое начало есть небытие, единство истины есть бессмыслие. Не было бы пространства, не будь правого и левого; не было бы Нравственности, не будь добра и зла. Множественность начал — вот третья аксиома мышления. Мыслители, словесно оспаривающие эти три аксиомы, бессознательно принимают их, без веры в них никакое рассуждение невозможно» (12, с. 56).

Опираясь на «поэтический критерий», Брюсов конструирует новую логику, которая в настоящее время именуется как неклассическая. Его мысль о том, что «суждение, прямо противоположное истине, в свою очередь, истинно» и что «ценная истина непременно имеет прямо противоположную» (там же, с. 57), почти буквально предвдвывает выводы логики Н.А. Васильева о законе исключенного четвертого и физика Н. Бора о глубоких истинах («deep truths»), в основе которых лежат взаимоисключающие определения одного и того же объекта.

Так как первая логическая работа Н.А. Васильева была опубликована в 1910 году, а статьи Н. Бора, в которых формируется принцип дополнительности, вышли в 20—30-х годах, можно предполагать, что суждение Брюсова о «ценных истинах» — явное научное открытие. Можно возражать этому, ведь в философской литературе, а также в поэзии (Новалис — в западноевропейской, Лермонтов — в русской) можно найти множество перекличек с «Истинами» Брюсова. Но важно, что поэтическая логика была распространена Брюсовым на общенаучное знание, возведена в ранг истины. Поэзия получила научный закон, а наука обогатилась поэтическим критерием.

Интересно отметить и то, что гораздо позже, в 1924 году, Брюсов пишет стихотворение «Мир N-измерений», в котором явно солидаризируется с идеями Н.А. Васильева, поэта и логика.

У Васильева читаем:

Мне грезится безвестная планета,
Где все течет иначе, чем у нас.
Тоска по вечности

У Брюсова:

Но живут, живут в N-измереньях
Вихри воль, циклоны мыслей, те,
Кем смешны мы с нашим детским зреньем,
С нашим шагом по одной черте!
Мир N-измерений

Творчество поэтическое у Брюсова строится по аналогии с творчеством языковым (Гумбольдт, Потенция). Интересно, что системной триаде, лежащей в основе поэзии, как это отметил В.Я. Брюсов, соответствует трехмерность языка (46, с. 3).

Понятно, что идеи Брюсова через В. фон Гумбольдта и А.А. Потенцию восходят к антиномиям Канта. Но в данном случае поэтическое воображение и аналитизм ученого дали свои плоды: В.Я. Брюсов оказался поэтом в ряду ученых и ученым в ряду поэтов, стоявших у истоков формулирования идей неклассического знания. В его теории осуществилась корреляция принципов, репрезентируемых поэтическим текстом, с принципами, рожденными в системе развития научного знания.

Следует отметить, что это не короткий эпизод в науке. Идеи, у истоков которых стоял В.Я. Брюсов, впоследствии развивались, обогатились новыми открытиями. В первую очередь, это надо отнести к понятию «нечетких множеств», «нечеткой логики». Это множества «с нечеткими границами, когда переход от принадлежности элементов множеству к непринадлежности их множеству происходит постепенно, не резко. Понятие нечеткого множества родственно понятию о реальном типе, где элементы объема этого понятия образуют некий упорядоченный ряд по степени принадлежности нечеткому множеству, в котором одни подмножества нечеткого множества связаны с другими недостаточно определенными «текущими» переходами, где границы множества недостаточно определены. К числу понятий о реальных типах относятся «справедливая война», «храбрый человек», «управляемая система», «реалистическое произведение» (28, с. 122). Идеи такой логики принадлежат американскому математику Л. Заде, логике Ньютона да Коста.

Этот **новый вид** неклассической формальной логики ученые ставят в одну парадигму с логикой Н.А. Васильева, Я. Лукасевича и др.: «Вследствие неопределенности интервалов и неопределенности состояний изменяющегося предмета предполагается временная паранепротиворечивая семантика, допускающая истинность как высказывания А, так и не-А. Кроме временных интервалов с переходными состояниями, наше мышление имеет дело с так называемыми «нечеткими понятиями» (нежесткими, расплывчатыми, размытыми — fuzzy), отражающими нежесткие множества» (25, с. 389).

И если поэзии соответствует логика N-измерений, то данные метапоэтики саморепрезентируют следующую ее ступень, «нечеткую логику», которая имеет огромную объяснительную силу для метапоэтики. Это система систем, представляющая собой соотношение нечетких множеств, подвижных семантических систем. В одном случае метапоэтика — это уже почти наука, например, работы В.Я. Брюсова, в другом — почти искусство, например, эссе К.Д. Бальмонта «Поэзия как волшебство» (1915). Вот пример из него: «Две строки наивно уходят в неопределенность и бесцельность, друг с другом не связанные, но расцвеченные одной рифмой, и глянув друг в друга, самоуглубляются, связываются и образуют одно лучисто-живучее целое. Этот **закон триады**, соединения двух через третья, есть основной закон нашей Вселенной. <...> Давно было сказано, что в начале было Слово. Было сказано, что в начале был Пол. И в том, и в другом случае нам дана часть правды. В начале <...> было Безмолвие, из которого родилось Слово, по закону **дополнения**, со-

ответствия и двойственности» (5, с. 8). Этот текст содержит множество косвенных цитат, отсылающих нас к метапроизведениям символистов (Блок, Брюсов), к научному знанию (триада синтеза), к Библии и т.д. И все же в высшей степени поэтичное (ритм, звукопись, образность) произведение содержит одно из ключевых слов научного знания XX века — **дополнительность**, — которое получило терминологическую разработку в исследованиях датского физика Н. Бора (20—30-е годы XX столетия).

Общенаучный принцип дополнительности отвечает требованиям целостности научной теории, является особым проявлением симметрии. Этот принцип основывается на неклассической логике, связан с понятием синергетики, содержит в себе характеристики «глубокой истины» и широты описания, рассматривается как критерий красоты и совершенства теории, являющейся не только отражением гармонии материального мира, но в нем обнаруживается красота логических построений. Он вбирает в себя частные описания, соответствующие антиномичности в структуре объекта, и, самое главное, в процессе его построения и обоснования возникает языковая ситуация, сходная со спекулятивным философским и поэтическим языком — привести в соответствие взаимоисключающие противоположности для одного и того же объекта с помощью определенной языковой структуры, означающей гармонический охват противоположностей. Кроме того, дополнительность в системе поэтического языка — это его объективное свойство, и оно само репрезентирует применение этого принципа. Важно отметить, что принцип дополнительности, как и принцип симметрии, свидетельствует о «единстве знания» (Бор), тем не менее по-разному проявляющему себя в научной теории и искусстве, в частности поэзии и, конечно, метапоэтике, где искусство, наука, философия, различные их парадигмы находятся в дополнительных отношениях.

Таким образом, метапоэтика в своем развитии часто эксплицирует то, что поэзия «схватывает», не рассуждая. Отсюда множество нецененных открытий в ее системе, опережающих научное знание и могущих быть оцененными только тогда, когда оно станет явным, научно разработанным.

Таким образом, одна из черт метапоэтического дискурса — его энциклопедизм: он аккумулирует и фактически содержит в себе **ключевые научные и художественные идеи своего времени** в силу того, что это знание берет объект в пределе его, на основе взаимоисключающих, но дополнительных сторон — искусства, науки, философии — по сути — это, как правило, энциклопедия научно-художественного опыта отдельной выдающейся личности, включенная в вертикальный контекст других таких же опытов, он содержит и множество прогностических идей.

Многие ученые считают А. Белого одним из родоначальников семиотики в России. Свидетельство тому — исследование о «трех образах солнца» у трех поэтов («Поэзия слова»), помещенное в сборнике «Семиотика» (1983), и, конечно же, не только она. Ю.С. Степанов считает, что эта работа может рассматриваться как выражение «ценностного», или семиотического подхода, который Белый соединил с «динамическим, или синтаксическим подходом» (45, с. 13). В любом случае, мы имеем дело с попыткой описать творчество А.А. Блока как знаковую систему, элементы которой были бы общими для языка и литературы.

Интересно отметить, что интерес А. Белого к работам А.А. Потебни вылился в написание статьи «Мысль и язык» (философия А.А. Потебни), напечатана она была в феноменологическом журнале «Логос» (кн. 2. — М., 1910), что фактически легитимирует феноменологические послышки и Потебни, и Белого (в первой книге «Логоса» была напечатана программная статья Э. Гуссерля «Философия как строгая наука»). Метод Потебни некоторые исследователи относят к феноменологическому (см. указанную работу А.Ф. Лосева «Философия имени»), да и сам А. Белый стоял у истоков формирования феноменологической школы в России.

В. Дильтей под наукой в языке понимал «...систему положений, где элементами являются **понятия**, то есть вполне определенные, в любом смысловом контексте постоянные и общезначимые выражения; где сочетания **понятий** обоснованы; где, наконец, в целях сообщения знаний **каждая** часть приводится в связь с целым, поскольку либо составная часть действительности благодаря этой связи положений начинает мыслиться в своей полноте, либо определенная отрасль человеческой деятельности достигает **упорядоченности** (выделено нами. — *К.Ш., Д.П.*)» (24, с. 113—114). Что касается метапоэтического дискурса, то здесь художник-исследователь только приближается к научному идеалу. Его языковой особенностью является личностное переживание художественного опыта, который тем

не менее постоянно соотносится с опытом других художников, тем самым приобретая и обобщение, и обоснование, и упорядоченность.

Когда мы говорим о том, что метапоэтический текст сочетает научные и художественные послышки, говоря о художественной образной стороне метапоэтического текста, мы имеем в виду то, что, даже когда поэт оперирует научными понятиями и терминами, он, как правило, выходит за границы строгого научного знания в более свободное пространство художественного мышления, и в свободной рефлексии в образном представлении о каких-то понятиях он достраивает то, что невозможно выразить строгим научным языком. Более того, когда поэт говорит о какой-то стороне художественной речи, сознательно или бессознательно самой формой письма он репрезентирует то, что он структурирует. Так, А. Белый в статье «Магия слов» (1910) рассуждает о поэтической речи, используя систему терминов филологии, логики и т.д. Например, «поэтическая речь», «образ», «логическое значение... образа неопределенно», «зрительная наглядность», «познание», «творчество», «деятельность», «метафора», «сравнение», «эпитет», «смысл речи», «логическая ее значимость» и т.д.

Вот он разворачивает тезис о том, что такое поэтическая речь: «Поэтическая речь и есть речь в собственном смысле; великое значение ее в том, что она ничего не доказывает словами; слова группируются здесь так, что совокупность их дает образ; логическое значение этого образа неопределенно; зрительная наглядность его неопределенна также, мы должны сами наполнить живую речь познанием и творчеством; восприятие живой, образной речи побуждает нас к творчеству; в каждом живом человеке эта речь вызывает ряд деятельностей; и поэтический образ досоздается — каждым; образная речь плодит образы; каждый человек становится немного художником, слыша живое слово» (7, с. 433).

Эта часть фрагмента написана строго, преобладает логически обусловленный научный склад речи, что выражается в системе построения предложений, прямом порядке слов, употребляемых терминах. Но как только А. Белый начинает говорить о тропах и фигурах речи, ход ее меняется. В тексте появляются не только термины (метафоры, сравнения, эпитеты), которые он обозначает в данном тезисе, причисляя их к «живому слову», но и его, А. Белого, тропы и фигуры, которыми он расцветчивает и иллюстрирует научные положения и термины: «Живое слово (метафора, сравнение, эпитет) есть семя, прозябающее в душах; оно сулит тысячи цветов; у одного оно прорастает как белая роза, у другого как синенький василек. <...> Главная задача речи — творить новые образы, вливать их сверкающее великолепие в души людей, дабы великолепием этим покрыть мир; эволюция языка вовсе не в том, чтобы постепенно выпотрошить из слов всяческое образное содержание; выпотрошенное слово есть отвлеченное понятие; отвлеченное понятие заканчивает процесс покорения природы человеку; в этом смысле на известных ступенях развития человечество из живой речи воздвигает храмы познания; далее наступает новая потребность в творчестве; ушедшее в глубину бессознательного семя-слово, разбухая, прорывает сухую свою оболочку (понятие), прорастая новым ростком; это оживление слова указывает на новый органический период культуры; вчерашние старички культуры, под напором новых слов, покидают свои храмы и выходят в леса и поля вновь заклипать природу для новых завоеваний; слово срывает с себя оболочку понятий: блеснит и сверкает девственной, варварской пестротой» (7, с. 433—434).

В данном случае А. Белый развивает образный потенциал тех научных метафор, которые имеют место в работах А.А. Потебни: «Живое слово... есть семя», «человечество из живой речи воздвигает храмы познания» и т.д. (40, с. 194, 195 и посл.) Но далее он начинает «показывать» возможности образных средств слова: «оно сулит тысячи цветов», «у одного оно прорастает как белая роза, у другого как синенький василек», «семя-слово, разбухая, прорывает сухую свою оболочку (понятие), прорастая новым ростком» и т.д. Исходные термины сохраняются, и можно сказать, например, что «живое слово» развивается и меняет свою образную структуру, свой образный потенциал, значения могут быть более или менее яркими. Вместо этого А. Белый использует метафорический строй, основанный на флоронимах: «цветы», «роза», «василек». Растительные термины призывают к наглядности образа. На наших глазах порождаются новые смыслы, они вырастают, воздвигаются перед нами в виде видов, картин. Слово преображается, и перед нашим умственным взором, действительно, возникают розы, васильки и т.д. Мы даже можем ощутить запах, увидеть цвет и т.д. Значит, утверждая, что «творческое слово созидает мир», что творческое слово «есть воплощенное слово», А. Белый совершает те «теургические» действия,

которые позволяют нам «увидеть» образный потенциал слова, «прожить» его через переживание предметности. А. Белый показывает нам процесс того, как «выпотрошенное слово», то есть отвлеченное понятие, можно наполнить живым содержанием и приобщить читателя к знанию через образное мышление — все это происходит в процессе развития теоретических положений.

Как утверждает В.С. Степин, «научное познание регулируется определенными идеалами и нормативами, которые выражают ценностные и целевые установки науки, отвечая на вопросы: для чего нужны те или иные познавательные действия (ценностные регулятивы), какой тип продукта (знание) должен быть получен в результате их осуществления (целевые установки) и каким способом получить этот продукт (методологические регулятивы).

Можно выделить по меньшей мере три главные составляющие блока оснований науки: идеалы и нормы исследования, научную картину мира и философские основания. Каждый из них, в свою очередь, имеет достаточно сложную внутреннюю структуру» (47, с. 7).

Ценностные и целевые установки метапоэтики связаны с исследованием творчества, эти «познавательные действия» являются результативными для художника, ученого, читателя. Идеалы и нормы регулируются мотивами творческого метода и, конечно же, метапоэтические тексты, как было показано выше, связаны как с творческими, так и научными картинами мира и даже в некоторых случаях содержат данные, опережающие научное знание, что же касается философских оснований, то искусство всегда имеет их и, в свою очередь, влияет на развитие философии (М. Хайдеггер).

М. Вебер полагал также, что если гуманитарная наука претендует на звание науки, то она должна удовлетворять требованию общезначимости, которое всегда выполняется естественными науками и выполняется именно потому, что в них познающий субъект находится всегда на дистанции по отношению к познаваемому предмету. Сохранение такой дистанции, по Веберу, необходимо и в общественных науках: «отсутствие дистанции по отношению к изучаемому объекту должно быть осуждено так же, как и отсутствие дистанции по отношению к человеку» (18, с. 152).

Метапоэтика включением субъекта познания в исследование напрямую связана с искусством. В то же время вторая часть антиномии, которая лежит в основе понятия метапоэтики, объективность, достоверность, ясность, точные данные опыта, роднят ее с наукой, и в первую очередь наукой о природе, где исследования подтверждаются данными опыта.

Новые возможности получения информации и оперирования ею дает всемирная глобальная сеть Internet. Так, например, Е.Г. Новикова в процессе анализа языковых особенностей организации текстов классического и сетевого дневников провела эксперимент, связанный с организацией сетевого дневника и опросом коммуникантов, ведущих такие дневники в сети Internet. Это позволило ей определить причины возникновения такого рода коммуникации, особенности построения нового типа текста: «Авторами сетевых дневников, — пишет Е.Г. Новикова, — являются одновременно создатели дневникового сайта, владельцы сетевых дневников и комментаторы, в совокупности формирующие гиперавторское произведение, или «текст-письмо», в котором происходит разрушение фигуры автора, формируется категория активного читателя, выполняющего текстообразующую функцию (Р. Барт). Ослабление авторского начала в сетевых дневниках создает условия для преодоления субъективности, позволяет отнести гипертекст сетевых дневников к «холодным коммуникативным средствам» (cool media) (Р.К. Потапова), поскольку он предполагает восприятие элементов содержания в различных взаимосвязях и ракурсах» (36, с. 15). По-видимому, сейчас возможно вступить в коммуникацию и с современными поэтами, имеющими свои сайты, и выявить метапоэтические данные в процессе общения — реального и виртуального.

Метапоэтика — сложный тип гетерогенного дискурса, который антиномичен по сути, так как является искусством и наукой одновременно. Это особая черта данного типа дискурса, в первую очередь, она выражается в метафоричности, «неопределенности» терминов, которые и являются свидетельством нечетких граней между наукой и искусством. «Нечеткая» логика, которую, как мы показали выше, саморепрезентируют метапоэтические тексты, способствует пониманию того, что метапоэтика — сильная, противоречивая, но нетривиальная (то есть паранепротиворечивая) система. Она представляет собой саморазвивающуюся систему систем — частных метапоэтик (Ломоносова, Третьяковско-

го, Пушкина, Блока и др.), в которой можно выделить отдельные «нечеткие» парадигмы: метапоэтики жанров, стилей, направлений и т.д. В определенной степени она сродни науковедению, философии науки, искусства.

Так, например, исходя из тезиса об ознаменовательном и преобразовательном начале творчества, Вяч.И. Иванов дает лабильную классификацию методов литературного творчества: «Человек уступает этому влечению подражательности или для того, чтобы вызвать в других наиболее близкое, по возможности адекватное представление о вещи, или желанием того, чтобы создать представление о вещи, заведомо отличное от нее, намеренно ей неадекватное, но более удобное и желаемое, нежели сама вещь. Реализм как принцип ознаменования вещей многообразен и разнолик в зависимости от того, **в какой мере** напряженна и действительна, при этом ознаменовании, **миметическая сила художника**. Когда **подражание утверждается до преобладания, мы говорим о натурализме; при крайнем ослаблении подражательности мы имеем перед собой феномен чистой символики** (выделено нами. — *КШ, ДП*)» (26, с. 252).

«Размытая», или «нечеткая» логика (Л. Заде, Н. да Коста) в последнее десятилетие активно внедряется в современную науку, имеет огромное значение для техники. «Размытость», «нечеткость» в терминологическом смысле метапоэтической парадигмы объективно требует использования лабильных объяснительных систем, которые позволяют ввести их в модель исследования автора, или познающего субъекта, оперировать множеством гетерогенных подсистем, входящих в метапоэтику. Л. Заде исходит из принципа: «Элементами мышления человека являются не числа, а элементы некоторых нечетких множеств или классов объектов, для которых переход от «принадлежности к классу» к «непринадлежности» не скачкообразен, а непрерывен» (25, с. 7). Отсюда возможность рассматривать метапоэтическую парадигму как доказательство антиномичных нетривиальных теорий, что позволило бы привести ее к онтологической модели, отличающейся от модели традиционной онтологии.

Следует определить связь метапоэтики и со знанием (знание еще не наука) и, в частности, с так называемым «неявным знанием» (М. Полани), или «нарративным знанием» (Ж. Лиотар). Определяющим для «неявного знания» является понимание его как индивидуального опыта данной личности, модификации ее существования как ее «личностного коэффициента». Такое знание приобретает только в практических действиях и в значительной мере представляет собой жизненно-практический опыт, а также знание о своем теле, поскольку «во всех наших делах с миром вокруг нас мы используем наше тело как инструмент» (29, с. 185). Поскольку поэтические задатки оказываются присущи художнику изначально, неявные знания помогают ему впоследствии. Одним из самых ярких примеров может быть иллюстрация детской рефлексии Д.С. Мережковского над творчеством М.Ю. Лермонтова в знаменитом эссе «Лермонтов как поэт сверхчеловечества». Несомненно, в детстве для Д.С. Мережковского это была неявная посылка к тому, чтобы обнаружить «заумь» М.Ю. Лермонтова, которая метапоэтически выражена самим Лермонтовым, например, в стихотворении «Молитва» (см.: 34):

Есть сила благодатная
В созвучье слов живых,
И дышит непонятная,
Святая прелесть в них.
1839

«Помню, — пишет Д.С. Мережковский, — я учил наизусть «Ангела» из старинной хрестоматии с истрепанным зеленым корешком. Я твердил: «По небу по луночи», не понимая, что «полуночи» — родительный падеж от «полночь»; мне казалось, что это два слова: «по» и «луночь». Я видел картину, изображавшую ангела, который летит по темно-синему небу: это и была для меня «луночь». Потом узнал, в чем дело; но до сих пор читаю: «По небу, по луночи», бессмысленно, как детскую молитву» (34, с. 378). По Лиотару, научное знание — это еще не все знание, оно всегда было «сверх положенного», в конфликте с другим сортом знания (29, с. 26). Отсюда виды языка, воплощающего множество знаний, как и живые виды, «вступают между собой в отношения и, надо признать, не всегда гармоничные» (там же, с. 69). Но в метапоэтике эти издержки научного дискурса как раз компенсируются образностью мышления художника, личностным соединением в нем опыта науки и искусства.

Метапосылки художника, таким образом, должны стать основой для выработки концепции научного исследования. Исследователю желательно вступить в диалог или с самим художником, или с самими текстами, чтобы определить его интенции, а не подгонять текст под готовые схемы. Далее результаты могут быть проверены в системе связной структуры идей, функционирующих в определенное время, а дальше следует подключить эти немаловажные и объективные данные (полученные через опыт творящего субъекта) к современным концепциям. Задачи объективности, доказательности, ясности в таком научном исследовании будут реализованы.

Итак, метапоэтика — это поэтика по данным метапоэтического текста, или код автора, имплицитированный или эксплицитированный в текстах о художественных текстах, «сильная» гетерогенная система систем, включающая частные метапоэтики, характеризующая антиномичным соотношением научных, философских и художественных посылок; объект ее исследования — словесное творчество, конкретная цель — работа над материалом, языком, выявление приемов, раскрытие тайны мастерства; характеризуется объективностью, достоверностью, представляет собой сложную, исторически развивающуюся систему, являющуюся открытой, нелинейной, динамичной, постоянно взаимодействующей с разными областями знания. Одна из основных черт ее — энциклопедизм как проявление энциклопедизма личности художника, создающего плотный сущностный воображаемый мир в своих произведениях.

Литература:

1. Автоинтерпретация: Сборник статей. — СПб., 1998.
2. Академические школы в русском литературоведении. — М., 1975.
3. Арутюнова Н.Д. Дискурс // Лингвистический энциклопедический словарь. — М.: 1990.
4. Асмус В.Ф. Творческая эстетика Б. Пастернака // Борис Пастернак об искусстве — М., 1990. — С. 8—35.
5. Бальмонт К.Д. Поэзия как волшебство. — М., 1915.
6. Барт Р. От науки к литературе // Семиотика. Поэтика. — М., 1989.
7. Белый А. Символизм. — М., 1910.
8. Бердяев Н.А. Кризис искусства. — М., 1990.
9. Библер В.С. Культура. Диалог культур: Опыт определения // Библер В.С. На гранях логики культуры. Книга избранных очерков. — М., 1997. — С. 220—233.
10. Блок А.А. О назначении поэта // Собрание сочинений: В 8 т. — М.—Л., 1962. — Т. 6. — С. 160—168.
11. Блок А.А. О современном состоянии русского символизма // Собрание сочинений: В 8 т. — М.—Л., 1962. — Т. 5. — С. 425—436.
12. Брюсов В.Я. Истины // Собрание сочинений: В 7 т. — М., 1975. — Т. 6. — С. 55—61.
13. Брюсов В.Я. Пророк // Собрание сочинений: В 7 т. — М., 1975. — Т. 7. — С. 178—196.
14. Брюсов В.Я. Синтетика поэзии // Собрание сочинений: В 7 т. — М., 1975. — Т. 6. — С. 557—570.
15. Вагнер Р. Избранные работы. — М., 1978.
16. Вартофский М. Модели. — М., 1988.
17. Васильев Н.А. Воображаемая логика. — М., 1989.
18. Вебер М. Наука как призвание и профессия // Самосознание европейской культуры XX века. — М., 1991.
19. Вежицка А. Метатекст в тексте // Новое в зарубежной лингвистике. — М., 1978. — Вып. VIII. — С. 402—421.
20. Возникновение русской науки о литературе. — М., 1975.
21. Гетманова А.Д. Логика. — М., 1995.
22. Да Коста Ньютон. Философское значение паранепротиворечивой логики // Философские науки: НДВШ. — 1998. — №4.
23. Деррида Ж. Шпоры: Стили Ницше // Философские науки. — 1991. — №2. — С. 118—129.
24. Дильтей В. Введение в науки о духе: Опыт построения основ для изучения общества и истории // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв. — М., 1987. — С. 108—134.
25. Заде Л. Основы нового подхода к анализу сложных систем и процессов принятия решений // Математика сегодня. — М., 1974.
26. Иванов Вяч. По звездам. Стихи и афоризмы. — СПб., 1909.
27. Йокояма О. Когнитивная модель дискурса и русский порядок слов. — М., 2005.
28. Краткий словарь по логике. — М., 1991.
29. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. — М. — СПб., 1998.
30. Ломоносов М.В. Избранные произведения. — Л., 1965.
31. Лосев А.Ф. Философия имени. — М., 1927.
32. Мастера искусства об искусстве: В 7 т. — М., 1965. — Т. 1.
33. Мастера искусства об искусстве: В 7 т. — М., 1966. — Т. 2.
34. Мережковский Д.С. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества // В тихом омуте. — М., 1991. — С. 378—415.
35. Мигунов А., Перцева Т. На рубеже искусства и науки // Искусство. — 1989. — №1. — С. 30—36.
36. Новикова Е.Г. Языковые особенности организации текстов классического и сетевого дневников: АКД. — Ставрополь, 2005.
37. Пастернак Е.Б., Пастернак Е.В. От составителей // Борис Пастернак об искусстве. — М., 1990. — С. 5—7.

38. Полани М. Личностное знание: На пути к посткритической философии. — М., 1985.
39. Поппер К.Р. Объективное знание. Эволюционный подход. — М., 2002.
40. Потебня А.А. Эстетика и поэтика. — М., 1976.
41. Пригов Д.А. Сборник предувещаний к разнообразным вещам. — М., 1996.
42. Прокопович Ф. Сочинения. — М. — Л., 1961.
43. Седов К.Ф. Становление дискурсивного мышления языковой личности. — Саратов, 1999.
44. Словарь русского языка: В 4 т. — М., 1983 (МАС).
45. Степанов Ю.С. В мире семиотики // Семиотика. — М., 1983. — С. 5—36.
46. Степанов Ю.С. В трехмерном пространстве языка. — М., 1985.
47. Степин В.С. Научное познание и ценности техногенной цивилизации // Вопросы философии. — 1989. — №10. — С. 3—18.
48. Хайдеггер М. Исток художественного творения // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв. — М., 1987. — С. 264—312.
49. Холтон Дж. Тематический анализ науки. — М.: Прогресс, 1981.
50. Цветаева М.И. Наталья Гончарова // Собрание сочинений: В 7 т. — М., 1994. — Т. 4.
51. Шаймиев В.А. Композиционно-синтаксические аспекты функционирования метатекста в тексте // Русский текст. — СПб. — Лоуренс-Дэрем, 1996.
52. Шлейермахер Ф. Речи о религии. Монологи. — М., 1911.
53. Штайн К.Э. Гармоническая организация поэтического текста: АДД. — СПб., 1994.
54. Штайн К.Э. Поэтический текст в научном контексте. — СПб. — Ставрополь, 1996.

2. Метапоэтический текст в эпистемологическом пространстве

Мы живем в мире априорных схем, которые во многом владеют нами, нашим сознанием и мышлением, так как «все организмы — преемники предыдущих поколений, а теории — преемники предшествующих теорий. Продвигаясь в глубь истории, мы идем от утонченных научных теорий к грубым и метафизическим верам, а затем достигаем залежей теорий, принадлежащих нашей врожденной биологии. Прогресс, однако, имеет место в отношении не только усовершенствования содержания теории, но и **возрастания ясности** (выделено нами. — *К.Ш., Д.П.*) того, что мы делаем. Методология во всех случаях одна и может быть описана как метод проб и ошибок, метод изменчивости, отбора и (пробных) закреплений. Но мы во всевозрастающей степени осознаем важность как практической оценки наших теорий, так и осознанности действий, которые в прошлом совершались преднамеренно» (16, с. 170). Так пишут К. Хахлвег и К. Хукер, анализируя концепцию К.Р. Поппера и его эпистемологию, которая, по мнению авторов, «эволюционна лишь постольку, поскольку она представляет собой формальный аналог процессов изменчивости, отбора и закрепления» (там же, с. 171).

Архетипы коллективного бессознательного, мифологема, схемы неявного знания, языковые структуры, структуры научных эволюций и революций, стереотипы, культурные схемы, модели, феноменологически заданные языком «картины», «виды», «сцены» и многое другое — все это закрепившиеся структуры нашего сознания, не говоря о социальных и идеологических стереотипах и т.д.

С одной стороны, такого рода стереотипы — это «остов» нашего знания о мире, с другой стороны, стереотипность мышления, конечно же, должна постоянно преодолеваться, потому что наше знание, как считает С. Тулмин, состоит, скорее, из вольных концептуальных популяций, чем из аккуратных логических структур. Здесь он следует за Л. Витгенштейном, который считал, что если мы хотим понять интеллектуальные сдвиги, то мы должны сконцентрироваться на коллективном использовании и эволюции понятий и процедур (там же, с. 174).

Любопытно вспомнить об одной схеме, высмеянной в свое время (60-е годы) М. Розовским, в связи с идеологическими штампами, навязываемыми в то время в школе. Вот этот образчик ходовых стереотипов, который и сейчас отчасти воспроизводится в школьных сочинениях: «Был обычный урок литературы. Ученики должны были писать сочинение на тему «Образ бабы-яги — уходящей бабы прошедшего времени». Учитель продиктовал план. Пункт за пунктом. Одно за другим. Все, как обычно.

План.

I. Вступление. Историческая обстановка в те еще годы.

II. Главная часть.

Показ бабы-яги — яркой представительницы темных сил.

Черты бабы-яги.

1. Положительные: 2. Отрицательные:

а) смелость;

а) трусость;

б) связь с народом;

б) эгоизм;

в) вера в будущее.

в) пессимизм;

г) костяная нога.

III. Заключение. Бабизм-ягизм в наши дни».

Как видим, эта довольно смешная схема отнюдь не безобидна, так как основана на стереотипах, функционирующих в культуре и социуме: в фольклоре, в критической литературе еще с XIX века (вспомним революционно-демократическую критику: «яркая представительница», «историческая обстановка», «связь с народом», «вера в будущее»), в социально-педагогическом дискурсе: «эгоизм», «пессимизм», «отрицательное», «положительное».

Дж. Дьюи верно отмечает, что «окружающая среда состоит из тех внешних условий, которые способствуют или мешают, стимулируют или затрудняют деятельность, характерную для живого существа» (10, с. 17).

Еще в первой половине XIX века Ф.И. Буслаев обратил внимание на то, что внедряемые стереотипы затрудняют изучение литературы в гимназии. «Почему-то я почитаю методу Гикке самую лучшую, ибо она исходит от практики и тоже ведет к ней же. Чтение писателя, по Гикке, есть исходная точка учению словесности; теория и история не только примыкают к ним, но и извлекаются, как из своего источника, **ибо наука словесности предполагает знание писателей** (выделено нами. — *К.Ш., Д.П.*). Следовательно, самой природой указывается путь преподаванию; как у всех народов теория словесности составлялась вследствие изучения образцов, так и каждый ученик должен вступить в теорию через самостоятельное чтение. Всякая теоретическая мысль, высказанная преждевременно, связывает ученика и лишает его свободного сознания, получая вид предрассудка» (6, с. 49). Все это остается актуальным и сейчас. Но если умело пользоваться выкристаллизованными структурами познания, они могут помочь в процессе поиска объективных принципов исследования, адекватных приемов анализа художественного текста.

Мысль в своих главных формах — в искусстве, науке и философии — характеризуется одним и тем же: «противостоянием хаосу, начертанием плана, наведением плана на хаос», — указывают Ж. Делез и Ф. Гваттари (9, с. 252). Это объективная данность, структуры сознания коррелируют по определенным структурным параметрам. И хотя в современном познании исповедуется принцип «у мира множество путей» (Н. Гудмен), следует ориентироваться на данные, которые можно извлечь, опираясь на посылки самого текста. Решая кардинальные проблемы эпистемологии, И. Кант указывал на важность установления соотношения априорных знаний и опыта, умения черпать сведения из познаваемого объекта, а не навязывать ему только априорные суждения, даже проверенные наукой: «...даже физика обязана столь благоприятной для нее революцией в способе своего мышления исключительно лишь [счастливой] догадке — сообразно с тем, что сам разум вкладывает в природу, искать (а не придумывать) в ней то, чему он должен научиться у нее и чего он сам по себе не познал бы. Тем самым естествознание впервые вступило на верный путь науки после того, как оно в течение многих веков двигалось ощупью» (11, с. 86). Надо учиться не только у природы, но быть старательным учеником, когда имеешь дело с таким особенным явлением, как произведение искусства.

Вслед за выдающимся философом Л. Шерток, И. Стенгерс отмечают, что люди, далекие от профессиональных занятий эпистемологией, как правило, с удивлением узнают, что научные теории на самом деле не «нейтральны», что они соотносятся с фактами в высшей степени избирательно: «Еще Кант считал, что ученый предстоит природе в качестве судьи, самостоятельно решающего, какие вопросы ей задать, а не в качестве ученика. Между тем большинство людей и не подозревают, что они ведут себя как судьи, когда, руководствуясь той или иной теорией, формулируют «надлежащие» вопросы. В своей книге «Структура научных революций» Томас Кун убедительно показал, что даже ученые привыкают «видеть» в том, к чему они обращаются с вопросами, нечто такое, что обязано отвечать на эти вопросы, обязано соответствовать модели («парадигме») как чему-то очевидному. Вот почему встреча с «сырым» непонятным фактом — это всегда **опасный опыт, угроза** (выделено нами. — *К.Ш., Д.П.*) как для интеллектуального, так и для профессионального статуса исследователя» (18, с. 76). Таким образом, в науках, которые лишь подражают экспериментальным, научность подхода, как правило, гарантируется «объективностью» метода, а на самом деле — **властью ученого**, который «рационально» решает, какие вопросы в данном случае следует поставить. «Забытая о том, что наука «событийна», теория познания вступает на путь идеализма, она начинает мыслить познавательное отношение к миру как отношение подчинения мира, постепенно и «по праву» развертывающееся во времени; кажется, будто весь мир «сделан только для того, чтобы человек мог о нем судить» (там же, с. 81).

В особенности это касается художественного творчества, и в том числе литературы, которая строит «воображаемые миры» на основе адекватности к миру, но не адекватные миру, и имеет свои внутренние каноны, закономерности организации.

К настоящему времени накопился огромный опыт в теории и практике исследований художественного текста. И здесь человек (читатель, исследователь и даже художник) старается быть «судьей», а не учеником — и читатель, и исследователь, и художник находятся в постоянном диалоге с произведением искусства, и часто идет открытая с ним борьба: «Радикальные идеологи Просвещения отвергли средневековую художественную культуру главным образом по политическим соображениям, она в их глазах являлась выражением мракобесия и деспотизма. Вольтер обрушивался еще и на Шекспира, тут уж дело было не в политике, а в эстетике. Художественная система автора «Гамлета» казалась ошибочной создателю «Кандида». Пламенный борец против косности и догматизма не мог перешагнуть границы метафизической методологии и понять, что Шекспир просто иной, великий, но на свой лад. <...> Образованные люди века Просвещения на практике толерантнее, чем в теории. Зачитываясь Вольтером, они отдавали должное и Шекспиру; трагедии Расина уживались в их мироощущении с комедией дель арте; Грез с Рубенсом... <...> И не правильнее ли признать равноправие разных норм и проявлений прекрасного?» (7, с. 24).

Наш ум никогда, даже в момент рождения, не представляет собой *tabula rasa*, чистой грифельной доски, на которой опыт запечатлевает свои впечатления. Всегда существует некоторая теория или теоретическая предпосылка, которая направляет наши мысли и действия. Причем в ходе конструирования теории наше продуктивное воображение может использовать любой доступный источник, включая миф. Как же в таком случае мы можем быть уверены в том, что наука говорит нам нечто о мире, а не является просто воображением нашего ума? «Ответ, который дает нам на этот вопрос Поппер, — пишут К. Хахлвег и К. Хукер, — состоит в том, что, хотя мы никогда не можем верифицировать теорию, мы можем ее фальсифицировать. **Мы должны подвергать наши гипотезы самым строгим проверкам** (выделено нами. — *К.Ш., Д.П.*). Гипотезы, которые не выдерживают проверку, должны быть отброшены. Также гипотеза, которая прошла их, сохраняется, но лишь временно; в любой момент новая проверка может опровергнуть ее» (16, с. 169). В дарвинистском отборе только наиболее приспособленный организм выживает. По Попперу, нет никакой уверенности в том, что выжившие теории выживут в следующих проверках. Адаптация может быть сопоставлена с истиной. Организм в полной мере никогда не адаптируется, теория никогда не может считаться абсолютно истинной. Непосредственной обратной связи между окружающим миром и «организмом» нет.

Что касается искусства и, в первую очередь, художественного текста как искусства вербального, то здесь несколько иная ситуация. И если мы не будем очень самоуверенными в подходах к исследованию художественного текста и не отвергнем «вопрошания» к нему и к произведениям самого художника о своем творчестве и творчестве других художников, у нас меньше риска оказаться «судьей» по отношению к творцу. Важно соотнести эти данные и с эпистемологической ситуацией, искать опору в тех структурах знания, которые являются коррелятивными в определенный период времени.

Обратимся к некоторым проблемам эпистемологии текста. Такой феномен, как художественный текст, нуждается в особом подходе к нему как к произведению искусства, так как все, что в нем происходит, совершается по законам воображения. Но несмотря на эстетическую мотивированность художественного текста, литература, как и искусство вообще, имеет несомненную познавательную ценность. Об этом много написано, особенно философами феноменологического направления, которые учились «схватыванию истины», кардинально изменив характер и язык философской рефлексии, приблизив его к языку образному, поэтическому. Поэзия в системе искусств, по их мнению, занимает особое место: «Искусство как творящаяся в творении истина есть поэзия, — пишет М. Хайдеггер. — <...> Сущность искусства есть поэзия. А сущность поэзии есть утверждение истины» (15, с. 307).

В отечественной лингвистике осмысление познавательной функции языка, художественного творчества и в целом искусства как формы познания, принадлежит ономактологическому направлению в языкознании, и особенно значимыми являются работы А.А. Потебни. Это было важным для русских символистов, формирующих литературный метод и одновременно осмысляющих его. «Столь же велико значение Потебни для будущей теории символизма, — пишет А. Белый, — которая хочет видеть себя теорией творчества; тео-

рия символизма, **отправляясь от лозунга о примате творчества над познанием** (выделено нами. — *К.Ш., Д.П.*) и расширяя сферу своего действия классификацией рядов исторического символизма (эстетического, религиозного) и далее: отыскивая общий принцип обоснования проблем эстетики и религии, рассматриваемых теорией знания, как проблемы культурных ценностей, — теория творчества сталкивается с теорией знания: общие задачи их объединяют» (4, с. 257).

Литературное творчество, как и искусство вообще, — одна из форм познания, считают и философы, и сами художники. **Эпистемология** — это, как известно, раздел философии, изучающий познание и его природу, а **эпистемология искусства** связана с выяснением «познавательных функций и смыслов художественного творчества, и смен художественных стилей, обусловленных историческим развитием культуры», — считает Л.Г. Берг (5, с. 5). В работе Л.Г. Берг «Эпистемология искусства» приводится множество высказываний художников и ученых, подтверждающих познавательную функцию искусства, корреляцию доминантных структур искусства со структурами философского и научного познания: «Каким образом ученый или художник структурирует реальность? В науке структурировать экспериментальный факт значит войти в рамки теории, которую он подтверждает. <...> Как выражается структуризация реальности художником? Созданием знаков, элементарных форм, которые художник организует, полностью объединяя в одно связанное целое...» (там же, с. 31, 33).

Наука и искусство, коррелирующие друг с другом по определенным темам, не столько сближаются, сколько обогащают друг друга и вместе идут все глубже и глубже. Так, формирование принципов гармонической организации поэтического текста входит в определенные эпистемы, или связанные структуры идей, которые функционируют как сложные объекты человеческой культуры. В их основании лежат «глубокие идеи», способствующие наиболее адекватному анализу гармонии как эстетической категории художественного текста и эвристическому принципу в науке. Все это было обобщено в наших работах (19; 21; 22). По многим параметрам наши наблюдения сошлись с выводами исследования Л.Г. Берг «Эпистемология искусства» (1997), проводимого на материале музыкальных текстов с привлечением широких контекстов искусства и науки; особенно это касается принципов симметрии, дополненности и относительности, которые являются основой гармонии и саморепрезентируются текстом произведения искусства, в результате чего они используются и как принципы его исследования. В свою очередь, по мнению Л.Г. Берг, названные принципы в науке и искусстве соответствуют идее гармонии мира: «В XX веке, начиная с появления общей теории относительности, и особенно в 60—70-е годы, в связи с развитием геометризованных теорий полей как пространственных преобразований, — в науке появился интерес к закономерностям симметрий, стимулированный открытием калибровочной инвариантности и надеждой построения единой теории поля — как единой гармоничной картины мира. Ученые стали чаще обращать внимание на некие соответствия науки и искусства в восприятии красоты и единой закономерности мироздания» (5, с. 34).

Сходными с выводами Л.Г. Берг оказались результаты анализа классического и неклассического (авангардистского) типов текста. Нами было установлено, что в авангардистском типе текста используются закономерности внутреннего аналитизма классического типа текста (например, построение гармонических вертикалей и горизонталей), таким образом, в авангардистском типе текста изнанка структуры классического текста ставится в основную структурную позицию. И таким образом выявляется творческий диалог в системе текстов, сказывающийся на его организации и манерах художников (19, с. 18). Интересные замечания в том же ключе находим в работе Л.Г. Берг: «Абстрактная живопись имеет для фигуративной живописи ту же роль, какую имеет математика для физики: она является исследованием форм и абстрактных структур, которыми располагает художник. Существование абстрактного искусства освещает и объединяет искусства, и можно его рассматривать в каком-то роде живописью фигуративной как воплощенной абстракцией» (5, с. 32). Таким образом, внутреннее самопознание свойственно искусству, в том числе и словесному.

Если говорить об эпистемологии самого художественного текста, то она, как и сам текст, имеет N-измерений, так как в конечном счете все уходит в толщу языка, который закрепляет структуры сознания, но бесконечен в своих познавательных инстанциях. Хотя художе-

ственный текст относительно герметичен («никакие добавления к нему невозможны». — В.Я. Брюсов), все же в смысловом отношении он открыт для наращивания новых значений (ближние и дальние контексты). Отсюда вытекает важнейшее для эпистемологии текста положение, заключающееся в изоморфизме языка и текста по критерию их деятельностного характера. Анализируя знаменитые «Разговоры» И.П. Эккермана с Гете, В.Ф. Асмус отмечает, что «среди немецких эстетиков, создавших взгляд на искусство как на **развивающуюся деятельность** (выделено нами. — *К.Ш., Д.П.*), а не как на сумму только уже созданных мертвых произведений искусства, Гете принадлежит одно из первых мест» (2, с. 128). Здесь имеется ввиду не только исторический процесс, но и внутренние потенции языка и самого текста. Это нашло выражение и в исследованиях В. фон Гумбольдта, сторонника деятельностных концепций языка и творчества, уделявшего много внимания осмыслению произведений Гете, с которым был солидарен. По-видимому, ученый во многом эксплицировал то, что внутренне заложено в творчестве самого художника (см.: 8).

Таким образом, художественный текст функционирует в эпистемологическом пространстве эпохи, причем в процессе анализа именно он является точкой отсчета, так как во многом сам определяет познавательные интенции. По А.Дж. Тойнби, искусство впитывает основные тенденции в развитии цивилизаций, но в то же время оно шире своего времени и влияет на развитие цивилизации. Это, видимо, и означает осмыслять жизнь как целостность. Социальная среда оказывает существенное влияние на форму и содержание произведения искусства. Художник в этом смысле является «узником своего века и своего сословия». Но субъективный опыт подсказывает, что элемент произвольности и непредсказуемости в искусстве затрудняет точные определения и классификации, сколь бы тщательным ни был анализ. Искусство опосредует человеческие восприятия и рефлексию таким образом, что значение его интуиций и прозрений не ограничивается локальными обстоятельствами исторического времени и пространства, в которых оно рождено. Кроме того, цивилизации представляют собой не статические формации, а также динамические образования эволюционного типа (13, с. 87).

Художественный текст входит в связную структуру идей своего времени, но и во многом опосредует ее, концентрируя основные познавательные тенденции и ценности. При этом крайне важным оказывается наличие концептуальной системы, которая будет заставлять нас видеть произведение искусства одновременно и как внутренне структурированное, и как являющееся частью большего структурированного мира — культуры или какой-то ее части.

Считается, что характеристики произведений искусства либо повествуют о других характеристиках культурных и психологических систем, либо частично происходят от них, либо детерминируются ими. Художественное произведение входит в многомерное эпистемологическое пространство, которое формируется эволюционно и революционно в процессе развития цивилизаций. Это временная вертикальная ось эпистемологического пространства. Но существует и ось относительной одновременности — эпистема, где прослеживаются горизонтальные связи художественного текста (в широком смысле) со связной структурой идей. Следует отметить, что и на синхронном срезе мы имеем дело не со статикой, а с внутренней динамикой.

Есть еще одно измерение — тематическое соотношение научного и художественного текстов — это некая деривационная порождающая соотношения «глобальной» и «тотальной» историй и художественного текста в их системе.

Взаимоотношения искусства (в данном случае поэзии) и науки рассматриваются как дополнительные. Об этом хорошо писал А. Эйнштейн: «Музыка и исследовательская работа в области физики различны по происхождению, но связаны между собой единством цели — стремлением выразить неизвестное. Их реакции различны, но они дополняют друг друга» (23, с. 142). Современный взгляд на взаимоотношения науки и искусства связан с принципом «единства знаний». Наука и искусство образуют самостоятельные парадигмы, но в силу единства тем в некоторых случаях они пересекаются. Такие точки пересечения и позволяют, по нашему мнению, выявлять наиболее закономерные и объективные тенденции в эпистемологии. Ученые отмечают, что развитие науки во многом сходно с развитием литературных школ, направлений (см.: 12).

Понятие **парадигмы** используется нами в том смысле, как рассматривается оно в работе Т. Куна «Структура научных революций» (1962). Оно связано с «нормальной наукой» — ис-

следованиями, прочно опирающимися на одно или несколько прошлых научных достижений. Эти достижения признаются определенным научным сообществом как основа для развития дальнейшей деятельности. В парадигмы входят достижения, которые отвечают двум характеристикам: «Их создание было в достаточной мере беспрецедентным, чтобы отвратить ученых на долгое время от конкурирующих моделей научных исследований. В то же время они были достаточно открытыми, чтобы новые поколения ученых могли в их рамках найти для себя нерешенные проблемы любого вида» (12, с. 27).

Так как наука и искусство составляют разные парадигмы, это понятие используется не слишком терминологически жестко. Возможность такой нежесткости дает применение тематического анализа, разработанного Дж. Холтоном (см.: 17), о котором мы уже упоминали. Тематический анализ широко используется в антропологии, искусствознании, лингвистике, теории музыки и в ряде других областей. Дж. Холтон применил его для определения общих принципов науки. «Во многих (возможно, в большинстве) прошлых и настоящих понятиях, методах, утверждениях и гипотезах науки имеются элементы, которые функционируют в качестве тем, ограничивающих или мотивирующих индивидуальные действия и иногда направляющих (нормализующих) или поляризующих научные сообщества» (17, с. 24). Холтон выделяет три различных аспекта использования тем: тематическое понятие, или тематическую компоненту понятия; методологическую тему, тематическое утверждение; тематическую гипотезу. Исследователь указывает, что появление новых тем в науке — событие редкое, общее число тем относительно небольшое. Выделяется определенная цепочка идей, ведущих к той или иной концепции, и рассматривается их тематическая структура. Упорядоченной совокупности идей часто противостоят некоторые темы, нарушающие ход предсказуемого развития их, они и составляют (как принцип дополнительности Бора) краеугольный камень новой эпистемологии.

В то же время возникает вопрос: почему и каким путем одна и та же тема вдруг почти одновременно начинает доминировать в разных областях? (там же, с. 185). Каждое событие в истории науки Холтон рассматривает как пересечение трех траекторий: индивидуальности ученого, состояния науки и особенности общего культурного контекста эпохи; включаются и некоторые социальные факторы. Разграничивается деятельность отдельного ученого (частная наука) и наука, как она зафиксирована в научных публикациях, где стерты следы индивидуальных черт ученого, при этом отмечается, что имеется масса случаев, которые подтверждают роль «ненаучных» предпосылок, эмоциональных мотиваций.

Следует отметить, что существуют понятия, связанные с выявлением логики порождения и функционирования сложных объектов человеческой культуры, в которые входят и наука, и искусство. М. Фуко в работе «Слова и вещи» показал, что в определенные исторические периоды функционирует связанная структура идей. Это исторически изменяющиеся структуры, которые определяют соотношение мнений, теорий, наук в каждый исторический период, называют их эпистемами. «...нам хотелось бы выявить **эпистемологическое поле, эпистему** (выделено автором. — *КШ, ДП*), в которой познания, рассматриваемые вне всякого критерия их рациональной ценности или объективности их форм, утверждают свою позитивность и обнаруживают, таким образом, историю, являющуюся не историей их нарастающего совершенствования, а, скорее, историей условий их возможности; то, что должно выявиться в ходе изложения — это появляющиеся в пространстве знания конфигурации, обусловившие всевозможные формы эмпирического познания. Речь идет не столько об истории в традиционном смысле слова, сколько о какой-то разновидности «археологии» (14, с. 39). В основу анализа положено изучение порядка, который отражает принципы мышления эпохи классического и неклассического знания. Фуко находит связанные структуры (эпистемы) в каждый исторический период. Основной упорядочивающий принцип внутри каждой эпистемы — соотношение «слов» и «вещей». В соответствии с этим соотношением выделяются три эпистемы в европейской культуре нового времени: ренессансная (XVI век), классическая (XVII—XVIII века) и современная (с конца XVIII — начала XIX веков и по настоящее время). В работе осуществляется перенос некоторых лингвистических приемов и понятий в область истории. Язык находится в центре внимания теории, так как, с точки зрения М. Фуко, все измеряется и проверяется языком. «Ренессансная эпистема основана на сопричастности языка миру и мира языку, на разнообразных сходствах между словами языка и вещами мира. Слова и вещи образуют как бы единый текст, который является частью мира природы и может изучаться как природное существо... Поло-

жение языка в классической эпистеме одновременно и скромное, и величественное. Хотя язык теряет свое непосредственное сходство с миром вещей, он приобретает высшее право — представлять и анализировать мышление. В третий период смыслы в языке начинают определяться через грамматическую систему, обмен товаров — через труд и т.д. Язык в эпистеме XIX века превращается из посредника мышления в объект познания, обладающий собственным бытием и историей» (1, с. 11 и послед.).

Тематический анализ показал, что в эпистеме намечаются реальные корреляции «тем» в науке и искусстве. Под **темой в широком смысле** подразумевается воплощение, выделение и осмысление определенных принципов, характеризующих взаимодополнительность науки и искусства, в целом демонстрирующих объективное единство знаний, присутствующее данным областям. Единство тем нами прослеживалось, например, по следующим линиям: 1) поэзия А.С. Пушкина в отношении к классическому и неклассическому знанию, 2) поэзия М.Ю. Лермонтова и тенденции неклассического знания, 3) творчество символистов и принципы дополненности, относительности, симметрии, 4) поэзия авангарда и аналитические тенденции в науке, 5) поэзия акмеистов и феноменологический метод (см.: 21).

В ходе тематического анализа по данным корреляциям выявляется структура принципов и методов, позволяющая наиболее адекватно подойти к исследованию гармонической организации поэтических текстов. «Углубление путем расширения далекого контекста» (М. Бахтин) показывает, что взаимоотношение науки и искусства является дополнительным.

Таким образом, когда мы подходим к исследованию художественного текста, он сам выступает в качестве точки отсчета в эпистемологическом пространстве, так как сам по себе характеризуется познавательными свойствами. Метапоэтика (автометадискрипция) художника помогает их выявить. Выявленные когнитивные структуры, интенции творчества проверяются в процессе исследования их функционирования в связанной структуре идей — эпистеме. Они вписываются и в вертикальную структуру — научных революций и цивилизационной эволюции. Тематический анализ компонентов, входящих в связанную структуру идей, имеет доказательную силу в системе **многократных проверок**, так как обнаруживаемое родство тем в науке и искусстве позволяет подтвердить их значимость, динамичный характер. Только так, по нашему мнению, возможно нахождение адекватных принципов и методов исследования художественного текста, введение его в современную парадигму изучения творчества художника.

Под **эпистемологическим пространством художественного текста**, таким образом, мы понимаем ментальное пространство, связывающее текст с реальным миром, который опосредуется в тексте, формирующем воображаемый мир. Текст, в свою очередь, связан с метапоэтиками (рефлексией художника над творчеством) и с возможными мирами, которые конструируются учеными в ходе познания в определенный период времени. Это многомерная и динамичная система, которой соответствует логика N-измерений. Но следует отметить, что все указанные выше системы коррелируют, образуя связанную структуру идей.

Данный подход позволяет делать установку на художественное творчество как форму познания, которая имеет многоступенчатую структуру, взаимодействует с определенными научными и философскими теориями, а также с «неявным знанием» (Полани) своего времени (см.: 20).

Обратимся к метапоэтике как знанию, обладающему высокой объяснительной силой в процессе исследования художественного текста. Исследование метапоэтики автора, а также последующее включение ее в эпистему его времени, дает возможность использовать взаимодополнительность объективного и субъективного критериев в процессе создания произведения. Вырабатываются две главные стратегии, подобные тем, с которыми имеют дело в психоанализе: одна из них направлена на то, чтобы, ограничив субъективность и уникальность опыта, поставить их под контроль, другая на то, чтобы удержать и сберечь ее (субъективность). Ведь даже различие между естественнонаучными и гуманитарными знаниями заключается в том, что первые основаны на разделении субъекта (человека) и объекта (природы, которую познает человек-субъект), при преимущественном внимании, уделяемом объекту, а вторые имеют отношение прежде всего к самому субъекту, как мы указывали выше.

При движении к объективности субъективное подвергается обобщению (из него изгоняются эгоцентрические, как говорил Рассел, частности), в нем выделяется главное. Для сбережения субъективности используются, например, моменты типологического подхода.

При этом «персональное» становится применимым и к другим случаям, сохраняя момент жизненной событийности, не выветрившейся при типологизации уникального человеческого материала.

В метапоэтике соединились различные компоненты природного и духовного мира, искусство и социальная мифология, этика и ремесло, философия и др. Однако проблемный стержень метапоэтики создается все же именно познавательной интенцией. Соответственно **вызов, который бросает нам метапоэтика, прежде всего эпистемологический!** «Власть ученого» в процессе исследования текста ослабляется, он становится «со-творцом», имеет путеводную нить для исследования творчества.

Известно, в процессе становления русской литературы автор и исследователь творчества представляли часто в едином лице, то есть как «расщепленный субъект»: Ломоносов, Тредиаковский, Сумароков, Востоков (и это можно сказать о Пушкине, который как будто бы и не писал специальных работ о поэзии, прозе, языке) являются и художниками слова, и исследователями собственного творчества и творчества других поэтов и писателей. Здесь особенно велико значение символистов.

Символисты поставили своей задачей создать теорию творчества. Культура, в понимании А. Белого, возможна там, где наблюдается «рост индивидуализма; недаром... культура Возрождения началась в индивидуализме; индивидуальное творчество ценностей может стать впоследствии индивидуально-коллективным, но никогда оно не превратится в норму; наоборот, индивидуальные и индивидуально-коллективные ценности породят многие нормы. Так история культуры становится историей проявленных ценностей» (3, с. 6).

Метапоэтика саморепрезентирует включение текста в эпистемологическое пространство. Символисты в России впервые осмыслили словесное искусство в эпистемологическом пространстве своего времени, а также в связи с эволюцией познания и творчества. А. Белый утверждал: «Особенного внимания заслуживает связь между культурой и художественным творчеством; перед нами огромная задача: найти теоретический смысл движений в искусстве последних десятилетий, подвести им итог, найти связь между новым и вечным, беспристрастно пересмотреть как догматы прошлого, связанные с искусством, так и догматы, выдвинутые в недавнее время» (там же, с. 7). Белый подчеркивает, что символизм, если он желает развития и углубления, не может оставаться замкнутой школой; символизм должен связать себя с общими проблемами культуры: «...**теоретик искусства, даже художник** (выделено нами. — *К.Ш., Д.П.*), необходимо включает в поле своих интересов проблемы культуры, а это включение неожиданно связывает интересы искусства с философией, религией, этической проблемой, даже с наукой» (там же, с. 8). Далее следует обратиться к комментариям А. Белого, которые сами по себе представляют особый текст, как бы надстраивающийся над основным — текст многослойный и многомерный. В примечаниях А. Белый намечает прямые корреляции художественного творчества с научными теориями и научной практикой. Здесь дается и анализ конкретной эпистемологической ситуации. Говорится о параллелизме между формой отвлеченного миропонимания и формой техники, доминирующей в искусстве, рассматриваются разные типы текстов, если говорить о широком их понимании. Теоретическая философия с ее стремлением к «строгости» — «учение о чистых формах на нормах познания» (имеется в виду, видимо, феноменология) — вводится в соответствие с живописью, где «художника интересовала задача подчеркнуть в природе и человеке лишь общие контуры» (имеется в виду, вероятно, авангардистская живопись). Намечается «близкая связь» между отношением к городу у современных поэтов и социологов «нашего времени» (там же, с. 463—464).

Белый говорит о связи современного искусства и науки. Он указывает на знания ученых в области живописи (конкретно — это относится к химику В. Освальду). Особенно интересны размышления об импрессионизме — методе, «судьями» которого были те, кто не мог осмыслить импрессионистский текст: «Будучи в загоне в течение многих лет, они (импрессионисты. — *К.Ш., Д.П.*) в сущности только шли в уровень с научным мировоззрением своего времени; думала ли французская Академия, объявляя «импрессионизм» шарлатанством, что она расписывается в собственной «близорукости», думала ли буржуазия, глумясь над импрессионизмом, что она глумится над своим собственным невежеством? Вот что пишет Моклер в своей книге «Импрессионизм» по поводу пресловутой техники Клода Моне: «Изгнание локальных тонов, изучение рефлексов, окрашенных дополнительными цветами, разделение тонов в процессе живописи положенны-

ми рядом пятнышками чистых спектральных цветов — вот существенные принципы хроматизма (термин, который был точнее, чем туманное слово «импрессионизм»). Клод Моне систематично применил эти принципы прежде всего к пейзажу...» И выше: «Его труды служат великолепным подтверждением открытий, сделанных Гельмгольцем и Швребелем в области оптики» (там же, с. 465). Структура книги «Символизм» (1910) такова, что «наука о лирической поэзии» помещается в целую систему эпистемологических контекстов: ближайший из них — задачи и методы эстетики, далее по принципу расширения контекстов — собственно проблемы эпистемологии: ценности познания, научного догматизма и др. В результате вырисовывается идея «последней цели культуры», которая формируется под углом зрения деятельностных концепций эпистемологии: «Последняя цель культуры — пересоздание человечества; в этой последней цели встречается культура с последними целями искусства и морали; культура превращает теоретические проблемы в проблемы практические; она заставляет рассматривать продукты человеческого процесса как ценности; саму жизнь превращает она в материал, из которого творчество куёт ценность» (там же, с. 10). Речь идет о художественном творчестве, которое перерастает в «жизнетворчество».

Следует обратить внимание на комментарии как на особый жанр в творчестве А. Белого. Они носят метаметапоэтический характер: ориентируют, направляют, поправляют читателя в освоении интеллектуального, эстетического познания символизма. Это своего рода энциклопедия, в которой даются материалы, имеющие познавательный характер, вплоть до списков литературы по анализируемой проблеме (там же, с. 458, 459, 463, 468, 475, 476 и др.), сведения из области естественнонаучного знания, философии, астрологии, психологии, филологии, лингвистики и мн. др.

Интересно отметить, что начинается книга общими проблемами эпистемологии: «Проблема культуры», «О научном догматизме», «Критицизм и символизм», — далее круг проблем сужается, и заканчивается «Символизм» анализом одного стихотворения, который представляет собой попытку А. Белого глубоко понять другого художника — А.С. Пушкина. Анализируется стихотворение «Не пой, красавица, при мне...» на основе выделения пяти зон (метр, ритм, словесная инструментовка, архитектурные формы речи, описательные формы речи): «Эти пять зон образуют в целом так называемую «форму» лирического стихотворения. Лирическое стихотворение, взятое со стороны формы, — пишет А. Белый, — являет собой замкнутое и сложное, как мир, целое» (там же, с. 399).

Наука о лирической поэзии станет на твердую почву, по мнению А. Белого, когда будет проведен эксперимент систематического описания стихотворений различных поэтов с составлением сравнительных таблиц метра, ритма, рифм, ассонансов, аллитераций, знаков препинания, архитектурных форм, форм описательных (там же, с. 399). Должны быть и индивидуальные словари поэтов. В метапоэтике Белого развивается пушкинская традиция: традиция усовершенствования, преобразования русской литературы на основе анализа отдельных явлений в широком эпистемологическом пространстве.

В метапоэтике критерий научности обеспечивается именно той важнейшей ролью, которую играют в формировании ее содержания теоретико-конструктивная и практически-экспериментальная деятельность художника как субъекта познания. **Реальность метапоэтического дискурса имеет три инстанции:** это собственно реальность, художественная реальность и практика экспериментов художника, и, наконец, теоретико-конструктивная деятельность, которая основана на анализе опыта предшествующих художников, современников, а также на тех областях знания, которые являются приоритетными в определенное время.

Так, А.С. Пушкин предстает не только как художник, но и ученый аналитического склада, переработавший огромный (если не в своей основе весь) массив европейской и русской литературы. Эта работа давала точки отсчета, показывала пути в развитии и преобразовании русской культуры и русской литературы, в частности. Это гигантский труд, который под силу поистине титанической личности. Пушкинские идеи намного опередили время, но в то же время они органически вписывались в связную структуру идей, или эпистему первой половины XIX века.

Как видим, в частных метапоэтиках уже заложено эпистемологическое основание. Художник всегда анализирует творчество — собственное и своих собратьев по перу — на широком эпистемологическом фоне, системно, а значит, в связной структуре идей.

Говоря о генезисе цивилизаций, А.Дж. Тойнби выделяет два образа жизни — архаизм и футуризм, которые циклически воспроизводятся в процессе развития цивилизации. «Сущность футуризма, — пишет Тойнби, — в его разрыве с настоящим; и стоит только произойти повреждению в какой-либо точке социальной ткани, разрыв начинает расширяться, даже если основа казалась надежной и даже если первоначальный разрыв произошел на самом краешке. Этос футуризма внутренне тотален» (13, с. 429). В результате все закрепляется в «большом стиле», соответствующем тому или иному времени.

Как видим, метапоэтика, как правило, имеет глубокую научную основу, вписывается в структуру идей своего времени; эволюционирование ее опирается на развитие литературы. Рассмотрение художественного текста во взаимосвязи с метапоэтическими данными, включение их в эпистемологический контекст, умение увидеть их место в системе эволюции познания в определенной степени нацеливает исследователя на адекватное прочтение и понимание текста. Это дает возможность многократно проверять получаемые данные. Установка на погружение в тексты художников и многочисленные контексты (философский, научный) позволит прийти к тому, что само произведение, а не отвлеченные суждения о нем, будет положено в основу исследования, а ученый «судья» почувствует себя талантливым учеником. Именно у таких исследователей (вспомним В. фон Гумбольдта, А.А. Потебню) учатся сами художники.

Литература:

1. Автономова Н.С. Мишель Фуко и его книга «Слова и вещи» // Фуко М. Слова и вещи: Археология гуманитарных наук. — М., 1977. — С. 5—30.
2. Асмус В.Ф. Гете в «Разговорах» Эккермана // Эккерман И.П. Разговоры с Гете. — М., 1934. — С. 7—129.
3. Белый А. Символизм. — М., 1910.
4. Белый А. А.А. Потебня. Мысль и язык // Логос. — М., 1910. — Кн. 2. — С. 240—258.
5. Берг Л.Г. Эпистемология искусства. — М., 1947.
6. Буслаев Ф.И. Риторика и пиитика // Русская словесность. — М., 1997. — С. 41—50.
7. Громов Е.С. Начала эстетических знаний. — М., 1984.
8. Гумбольдт В. фон. Язык и философия культуры. — М., 1985.
9. Делез Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? — М., 1998.
10. Дьюи Дж. Демократия и образование. — М., 2000.
11. Кант И. Критика чистого разума // Собр. соч.: В 6 т. — М., 1964. — Т. 3.
12. Кун Т. Структура научных революций. — М., 1975.
13. Тойнби А. Дж. Постигание истории. — М., 1991.
14. Фуко М. Слова и вещи. — М., 1977.
15. Хайдеггер М. Исток художественного творения // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв. — М., 1987. — С. 264—311.
16. Хахлвег Кай, Хукер К. Эволюционная эпистемология и философия науки // Современная философия науки. — М., 1996. — С. 158—198.
17. Холтон Дж. Тематический анализ науки. — М., 1981.
18. Шерток Л., Стенгерс И. Гипноз — удар по нарциссизму // Вопросы философии. — 1991. — № 4. — С. 76—89.
19. Штайн К.Э. Гармоническая организация поэтического текста: АДД. — СПб., 1994.
20. Штайн К.Э. Метапоэтика: «размытая парадигма» // Три века русской метапоэтики. Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2002. — Т. 1. — С. 604—616.
21. Штайн К.Э. Поэтический текст в научном контексте. — СПб. — Ставрополь, 1996.
22. Штайн К.Э. Принципы анализа поэтического текста. — СПб. — Ставрополь, 1993.
23. Эйнштейн А. Собрание научных трудов: В 4 т. — М., 1967. — Т. 4.

3. Принципы изучения метапоэтики

Исследуя гармонию в поэтическом тексте, мы опирались на метапоэтические тексты художников слова и пришли к выводам о том, что в основе ее лежат «глубокие истины», по которым коррелируют наука, искусство, философия (см: 42). Эти хорошо отработанные в науке принципы и методы относятся не к эмпирическому («объективному») уровню описания, а к более высокому языковому уровню — метаконтекстного языка, который диктует условия применимости частных объектных языков. Другими словами, эмпирическое содержание высказываний о гармонии зависит от различных контекстов. При таком рассмотрении названные принципы имеют силу по отношению не только к точным, но и к гуманитарным наукам. Отсюда возможен диалог в области знаний, обладающих разным категориальным аппаратом, но в некоторых, наиболее общих точках, использующих одни и те же понятия совершенства и красоты. Объектом нашего исследования являются поэтические и метапоэтические тексты (то есть исследования поэтов о поэзии), которые рассматриваются тоже на основе критерия красоты. Такого рода исследования относятся к области метанаучных изысканий, а метакатегорией, объединяющей противоположные области, служит категория гармонии, являющаяся наиболее явной приметой прекрасного, красоты, выступающая в качестве принципа проверки внутреннего совершенства как поэзии, так и научного творчества, метапоэтики.

Язык поэтического текста, который является материалом поэзии, в ходе гармонической организации поэтического текста «преодолевается» как лингвистическая определенность (М.М. Бахтин) по принципу: язык-материал — язык-материя — язык поэтического текста (см.: 42), тем не менее по отношению к метапоэтике он является языком-объектом, то есть «первичным метаязыком», так как в поэтическом тексте рефлексия над языком уже совершилась. Об этом же говорит наличие «метатекстовых лент», в которых осуществляется первичное указание на условия и условности поэтической коммуникации. Поэтому метапоэтика обладает уже вторичным метаязыком. Это уже метатеория, так как сознание художника «становится познанием», «метасознанием» (33, с. 63). А.М. Пятигорский в работе «Три беседы о метатеории сознания» пишет: «...существует так называемый первичный метаязык. То есть, кроме того метаязыка сознания, который мы хотим построить как исследователи, существует и другой, по отношению к нашему являющийся первичным, метаязык самого сознания как некоторой естественно функционирующей силы. Я натолкнулся на эту проблему в связи с некоторыми совершенно определенными вещами. Мне буквально бросилась в глаза одна удивительная способность древнеиндийских грамматических представлений (хотя аналогичные вещи наблюдаются во многих мифологических системах). Индологи и лингвисты рассматривают эти представления как знания о языке и как зачатки научной грамматики языка, якобы содержащиеся в этих текстах, но мне кажется, что в действительности они являются не знанием о языке в том смысле, в каком наука о языке содержит в себе знание о языке и создает эти знания о языке, а какими-то «естественными образованиями», условиями «работы» самого языка, внутренней возможностью функционирования любого (в принципе) языка, независимо от существования какой-либо науки о языке. <...> И, насколько я мог понять, первичный метаязык не относится к метаязыку как

нечто с ним связанное исторически. <...> При этом мне кажется, что явления первичного метаязыка не могут быть названы наукой. <...> Употребление здесь рядом терминов «метаязык» и «метатеория» не должно понимать в том смысле, что это одно и то же. Метатеория сознания, по поводу которой мы беседуем, это есть что-то, что мы конструируем в нашей работе с сознанием, в нашей борьбе с сознанием. При этом какие-то слова являются самым простым бытовым материалом для этого «конструирования», поскольку какие-то слова у нас под рукой, не более того. Что касается метаязыка сознания, то здесь мы вынуждены пользоваться либо существующими терминами, которые мы берем равно из языка-объекта и метаязыка, либо мы пользуемся какими-то бытовыми словами и выражениями, не имевшими до настоящего момента терминологического смысла, которым мы придаем специальный терминологический смысл, как, например «понимание сознания», «работа с сознанием», «борьба с сознанием». При этом я хотел бы, чтобы они одновременно сохраняли и свой элементарный смысл — по возможности; при построении метатеории сознания надо стремиться к терминам, которые бы сохраняли свое прозрачное значение бытового употребления, свой реальный языковой смысл» (33, с. 67—71).

Как видим, в процессе описания таких сложных объектов, как метатеория, следует говорить об иерархии метаконтекстных языков: если брать поэтическую систему как объект рефлексии художников, то сама поэтическая система — это, как мы уже сказали, первичный метаконтекстный язык; метапоэтика, которую создают художники, анализируя поэзию, использует уже вторичный метаконтекстный язык, а в процессе описания самой метапоэтики уже используется более сложный язык, то есть метаконтекстный язык третьего уровня описания. Именно он, хотя отчасти и предыдущие, из которых мы выявляем наиболее продуктивные идеи описания и анализа метапоэтики, а также проверяем их в ходе эпистемологического анализа (в какую связную структуру идей своего времени они входят, к какой научной теме восходят), связан с общенаучными идеями, «глубокими истинами» («deep truths»), которые восходят к «третьему миру» знания, в терминах К.Р. Поппера. При этом мы, вслед за философами и учеными оноματοпоэтической парадигмы, исходим из понимания художественного творчества как особой формы познания, которая противопоставлена научному знанию, как правило, опережает его, но находит объяснение впоследствии уже в формах и терминах науки.

По К.Р. Попперу, «язык, критика и третий мир» — взаимосвязанные сущности. Высшая функция языка связана с развитием аргументативной функции, то есть вырабатывается в процессе рациональной критики существующих научных теорий, в процессе устранения ошибок и роста знания. «...традиционная эпистемология интересуется лишь вторым миром: знанием как определенным видом мнения (belief) — оправданного мнения, такого, как мнение, основанное на восприятии, — пишет К.Р. Поппер. — По этой же причине данный вид философии мнения не может объяснить (даже не пытается объяснить) такое важнейшее явление, как критика ученым своих теорий, которой они убивают эти теории» (31, с. 123). В последнем случае язык становится не просто средством коммуникации, он является средством критического обсуждения, дискуссии, «...а это означает, что язык является необходимым как способ аргументирования, то есть как способ критического обсуждения» (там же). Язык превращается в существенную часть научной деятельности и становится в свою очередь частью «третьего мира». Третий мир — мир объективного знания. Он создан человеком, существует в значительной степени автономно и может быть рассмотрен, по Попперу, без субъекта его создания, так как в его структуру входят уже прошедшие проверку общенаучные идеи — «deep truths». Процесс его создания связан с критикой, использующей творческое воображение (imaginative criticism). Создаются «проверочные ситуации», «критические ситуации», где мы стремимся обнаружить, подвергнуть сомнению предрассудки и привычные допущения.

Идеи метаконтекстного языка третьего уровня продуцируются самими художниками в процессе рефлексии над творчеством. Мы только фиксируем их в процессе эпистемологического анализа. Художник и сам может осуществлять эпистемологический анализ, как это делали А.С. Пушкин, А. Белый, В.Я. Брюсов. Последние как раз создавали эпистемологию искусства. Художник может сознательно опираться на научное или некое неявное знание или сам создает теории, проверяя их научными, как это делали А. Белый, В.Я. Брюсов. Поэтому метаконтекстный язык метапоэтики базируется на разных кодах знания, то есть является гетерогенным дискурсом. Художник в конечном счете продуцирует идеи, общие

основания, которые мы причисляем к идеям «третьего мира», или общенаучным истинам. Эти разнородные коды, которые находят выражение в терминах, принадлежащих различным языкам науки, приобретают гармонизацию и уравновешенность именно в системе общенаучных идей, принципов, терминов.

Следует заметить, что, определяя науку и искусство как две формы познания, Брюсов противопоставлял их по **методу** (как указывалось, метод науки — анализ поэзии — синтез). Важно отметить также, что «научная поэзия» рассматривалась поэтом как явление автономное — это такой вид творчества, в котором «смешаны методы искусства и науки», в результате «своей конечной цели они достигают преимущественно иными средствами, нежели средства искусства» (11, с. 567—568). Как видим, научной поэзии, которой, как известно, увлекался и сам поэт, отведено место промежуточное между наукой и искусством — это своеобразный синкрисис, закономерный и для научного и для художественного творчества В.Я. Брюсова, в чем-то напоминающий синкрисис древних: «Заметим, — пишет В.Я. Брюсов, — что древние не знали вражды между наукой и искусством. В хороводе девяти муз Эрато, покровительница элегии, шла рядом с Клио, ведавшей историю, и Полигимния, властительница лирики, держала за руку Уранию, богиню астрономии» (10, с. 208).

Утверждая, что поэтическое произведение приводит к синтетическому суждению (через образы), В.Я. Брюсов подчеркивал, что в подлинном создании поэзии это суждение всегда — широкая новая мысль, равноценная лучшим завоеваниям науки, так как сущность поэзии — идеи, а не что иное (11, с. 570). Поэзию и науку роднит, по Брюсову, познание истины. Метод ученого — анализ, художника — синтез. Научный вывод «непрерывно должен быть связан с ранее известными научными законами так, чтобы новое утверждение оказалось частным случаем одного или нескольких из них. <...> Новая научная истина всегда должна явиться аналитическим раскрытием одной из прежде известных истин», — пишет В.Я. Брюсов в статье «Синтетика поэзии» (там же, с. 559).

На основании критерия гармонии как метакритерия в ходе анализа поэтического текста и метапоэтик были выделены две системные триады принципов и методов исследования, позволяющие определить аналитические и синтетические тенденции гармонизации в поэтическом тексте — это элементы метаконтекстного языка первого уровня, они, в силу их значимости и высокой степени абстрагирования, входят как основа в метаконтекстные языки следующих уровней описания текста.

Триада анализа — принцип относительности, феноменологический подход, стратегия деконструкции — позволяет определить аналитические тенденции и в гармонической организации текста. **Триада синтеза** — принципы относительности, симметрии, дополненности — позволяет обнаруживать синтетические тенденции в гармонической организации поэтического текста. Константным оказывается принцип относительности, так как объектом рефлексии является текст как гармоническое целое, обладающее собственными пространственно-временными показателями, а также функционирующее в реальном пространстве-времени. Точкой отсчета служит язык как некая сущность, особый культурный феномен, который, с одной стороны, находится во власти человека, концентрируя в себе все его деяния, с другой — оказывает влияние на него, в том числе и на художника, который творит воображаемый мир. Поэтому исследование текста ведется с установкой на его структурно-системную организацию, а значит, с использованием структурно-системного подхода к языку как исходно динамичной, организованной и самоорганизующейся системе.

«Глубокие истины» (deep truths) — теперь уже идиома в общенаучном знании, источник ее — философская рефлексия Н. Бора, выдающегося физика XX века. Как известно, Н. Бор стремился распространить некоторые принципы квантовой механики в системе общеприкладного и гуманитарного знания с целью осмысления единого научного пространства — «единства знания». «Глубокие» идеи — это идеи «революционной» науки, которые в определенный период времени становятся краеугольным камнем научного мышления и меняют ход развития познания.

Установление глубинного характера названных принципов связано с тем, что в тексте имеет место мимесис как воспроизведение не только действительности, но и универсальных отношений порядка и способов гармонизации, они саморепрезентируются в нем. Гармонические принципы — некие стереотипы — априорные идеи, вневременные схемы, основания, они проявляются лишь в творчески оформленном материале в качестве регулирующих принципов его формирования.

Выделенные принципы проанализированы на основе единства «тем» в поэзии, поэтике, лингвистике, в естественнонаучном знании, философии, эстетике, логике (см.: 42).

Структурно-системный подход позволяет рассматривать поэтический, а также метапоэтический тексты как гармонизированные системы, выражающиеся в наличии координат гармонической организации — гармонической горизонтали с преобладанием синтагматических отношений, вертикали с преобладанием парадигматических отношений и глубины, которая формируется взаимодействием элементов горизонтали и вертикали. Он также позволяет соотнести понятия уровня как стратификационной единицы, характеризующей системную организацию языкового материала текста, и слоя как стратификационной единицы гармонической организации, опирающейся на материю-среду текста.

Стратегия деконструкции рассматривается здесь не в широком философском плане, а узко — в плане лингвистическом, истоки ее имеются в самих авангардных текстах и теориях авангардистов, осуществляющих рефлексию как над самим языком, так и над классическими текстами. В рефлексии авангардистов преобладали аналитические тенденции. П.А. Флоренский, Р.О. Якобсон, Г.О. Винокур выявили суть этой рефлексии, заключающейся в «языковой инженерии», то есть функционировании в текстах элементов демонтажа слов и предложений, их «сдвига»; суть новых отношений между элементами текста, думается, можно определить как гармонизирующую. Стратегия деконструкции в современном ее понимании, через рефлексию художников постмодерна позволяет обратиться к «изнанке» структуры, она восполняет издержки структурного и системного подходов, позволяя делать установку на то, что поэтический текст — текст особый, в нем осуществляется децентрация языка как структурно-системного образования в сторону смещения центра к маргинальным (пограничным) элементам, а часто и смыслом, а метапоэтические тексты это фиксируют.

Феноменологический метод позволяет выявить такой параметр, как глубину поэтического текста, при этом все языковые элементы и элементы отклонения от языковых единиц входят в широкое понятие слоя как феноменологически заданного способа существования языка, осуществляющего репрезентацию, то есть корреляцию значений языковых единиц с интенциональными предметами, а также такими более сложными структурами сознания, как фреймы, артефакты, сцены, картины, виды, которые выявляются в неязыковых слоях. Глубина поэтического текста определяется в зависимости от особенностей образного строя текста (наличие / отсутствие тропов и фигур), а также интертекстуальностью: языковыми слоями часто активизируются артефакты — созданные произведения, выявляемые через цитатность текста. Все это позволяет использовать процедуры анализа, выработанные феноменологами (Э. Гуссерль, Н. Гартман, Р. Ингарден), а также некоторыми лингвистами (Ч. Филмор). Э. Гуссерль, а также некоторые другие философы, в частности Г. Башляр, указывали, что феноменология использует опыт поэзии и поэтов, что поэзия является собой образец очищения феноменов от «заранее-знаний», то есть является феноменологией (см.: 42). Все это имеет выражение и в метапоэтике, которая объединяет возможности научного анализа и художественного творчества.

Принцип симметрии способствует выявлению порядка, объединяющих моментов как в структуре (геометрическая симметрия), так и в значениях (изотопическая симметрия) через идею вариативной повторяемости элементов текста; симметрия выявляется через установление инвариантов и вариантов в структуре и значениях и через систему рекуррентных (возвращающихся) отношений, наиболее важную роль играет в исследовании гармонической вертикали текста, формирующейся в процессе саморегуляции элементов в структуре целого, что способствует определению способов центрации элементов текста.

Принцип дополнительности обуславливает изучение антиномичности текста, способность формировать его органическое целое на основе ограничения разнообразия через соотношения в тексте взаимоисключающих элементов и значений. Глобальная антиномия поэтического, а также метапоэтического текстов заключается в их структурной закрытости, непроницаемости и семантической открытости (текст направляет развертывание значений, наращивание новых витков смысла через определенное соотношение структурных и смысловых компонентов в разных типах контекстов, в том числе и научных).

Принцип относительности позволяет выявить в качестве точки отсчета язык и его реальные и потенциальные возможности. В тексте формируется особый тип релятивности, связанный с реализацией в тексте языка «чего он хочет». Это позволяет делать установ-

ку на лингвистическую относительность, заключающуюся в том, что не только художник с помощью языка как материала создает единое гармоническое целое, но и язык определенным образом предписывает художнику возможности формирования этого гармонического целого, кроме того, язык находится в поэзии в состоянии репрезентации, он способствует формированию неязыковых слоев, то есть структур сознания — картин, сцен, возникающих перед «умственным взором» в ходе развертывания текста, которые следует учитывать в процессе анализа гармонической организации. Подробно об этих принципах и их применении написано в работе «Принципы анализа поэтического текста» (см.: 42).

Итак, в нашем понимании выработка стратегий в исследовании художественного текста должна осуществляться с установкой на **этику диалога текст — читатель (исследователь, интерпретатор), в предельной толерантности к тому, чего «хочет» сам текст.**

Поэтому **исследовательская стратегия, основанная на анализе метапоэтических данных, связана со следующими установками.**

1. С установкой на метапосылки автора, так как его творчество содержит в себе текст (метапоэтический) о творчестве. Его следует эксплицировать, а также найти подходы к изучению метапоэтики автора (статей, заметок о творчестве).

2. Следующий этап — введение этих данных в эпистемологическую ситуацию соответствующего периода, что позволяет определить основные концептуальные структуры, по которым коррелируют поэтические системы, метапоэтические системы и системы других областей знания. Это может быть и принципом проверки правильности выделенных метапосылок автора исследуемого текста.

3. Далее эти сведения вводятся в соответствующую научную парадигму, которая используется в процессе анализа, что позволяет избежать неадекватного подхода к исследованию произведения искусства (использование готовых схем). Такой подход способствует, по нашему мнению, определению принципов и методов, наиболее адекватных для исследования художественного текста.

Следует обратить особое внимание на использование данных метапоэтики. Метапоэтика, или автометадескрипция (автоинтерпретация), — это пропущенное звено в системе анализа художественного текста. Изучение метапоэтики (метаметапоэтика) требует особых стратегий деятельности, комплексных исследовательских программ.

Приведем некоторые данные включения метапоэтических сведений в системный анализ художественного текста. К настоящему времени проведены исследования, которые показали важность анализа и систематизации метапоэтических данных в процессе поиска адекватных способов описания и анализа художественного текста. Эти исследования были направлены на изучение различных типов текстов: прозаического, поэтического, драматургического — как русскоязычных, так и зарубежных авторов. Предпринимается издание четырехтомной антологии «Три века метапоэтики», в которой систематизированы тексты поэтов о поэзии (38, 39).

Так, К.Б. Жогина в работе «Имя собственное как средство гармонической организации поэтического текста (на материале лирических стихотворений М. Цветаевой)» (1997), анализируя имя собственное в поэтическом тексте М.И. Цветаевой, установила, что метатекстовые и метапоэтические компоненты в текстах М.И. Цветаевой выполняют определенные функции (выделительную; именованная целостного образа, явления, состояния; уточнения номинации, посылки к смысловой интерпретации имени), а также дают возможность судить о лингвистических взглядах Цветаевой на имя. Особую значимость имеет здесь понимание важности имени для культуры, стоящей за анализируемыми текстами. К.Б. Жогина установила, что в процессе анализа авторской интерпретации имени выявляется лингвопоэтическая «имяславческая» теория Цветаевой. «Главным инструментом художественного познания Цветаевой становится имя, которое возводится поэтом в ранг предидирующего (строящего модель мира) компонента», — пишет К.Б. Жогина (20, с. 12). Обращение к цветаевской метапоэтической теории имени становится посылкой к рассмотрению гармонизирующей роли имени собственного в поэтическом тексте Цветаевой. Все это позволило исследователю установить корреляцию метапоэтической теории М.И. Цветаевой с имяславскими концепциями начала двадцатого века, анализ которых подтвердил значимость данной проблемы, а также верность тех посылок, с которыми исследователь подходит к анализу имени собственного в поэтическом тексте М.И. Цветаевой.

Еще в середине XIX века А.А. Потемнин рассматривал слово, в том числе имя собственное, в единстве внешней и внутренней форм и содержания, изоморфно по отношению к тексту,

в частности поэтическому. «В начале двадцатого века П.А. Флоренский в работе «Имена» писал об имени собственном Мариула в поэме «Цыганы» А.С. Пушкина, что это имя собственное «есть звуковая материя, из которой оформливается вся поэма», и о том, что «Цыганы» есть поэма о Мариуле; иначе говоря, все произведение роскошно амплифицирует духовную сущность этого имени и может быть определяемо как аналитическое суждение, подлежащее коего — имя Мариула». Следовательно, говоря о том, что имя собственное «организует» текст, П.А. Флоренский рассматривал имя собственное как «знак знака», развивая мысль об изоморфизме имени собственного и поэтического текста» (там же, с. 3—4). Таким образом, творчество М.И. Цветаевой вписывается в эпистемологический контекст своего времени, и это позволяет использовать имяславческие концепции в процессе исследования поэтического текста.

Другие корреляции обнаруживаются в процессе изучения метапоэтики О.Э. Мандельштама. Е.Н. Ежова в работе «Лингвистические средства организации звукового мира в поэтических текстах О. Мандельштама» (1999) отмечает, что «положения метатеории О. Мандельштама закономерно вступают в корреляцию с распространяющимися в России в начале века феноменологическими идеями. Установка на активизацию широкого культурного контекста, на воспроизведение вещного мира, передающего колорит определенной эпохи, выражается в том, что поэтическое слово О. Мандельштама обладает высокой степенью репрезентативности, то есть способностью активизировать разные по глубине интенциональные структуры. <...> Этот динамический подход к явлениям вещного мира обуславливает сосуществование в поэзии О. Мандельштама двух типов мироощущения: говоря в терминах А.Ф. Лосева, «зрительного» и «слухового». С одной стороны, его поэзия направлена на воссоздание живописных пластических образов, четких графических форм; с другой стороны, поэт обращается к потоку происходящего, к динамике, текучести мира (голосам эпох, шуму времени, реву событий), что позволяет поэту интуитивно соприкоснуться со сферой духовного. Установление подобия способов создания мира в поэзии О. Мандельштама и феноменологии дает основание использовать для исследования текстов поэта феноменологический метод (в его аналитически-прикладном содержании) в корреляции с современными принципами когнитивной лингвистики» (19, с. 10). Феноменологическая установка в исследовании поэтического текста позволяет выявить параметр глубины текста через иерархию его неязыковых слоев, активизируемых языковыми слоями.

Метапоэтические данные позволяют привести к выводам о принадлежности текста к определенному художественному стилю. Так, в работе Т.Н. Ворониной «Языковые средства выражения фактуры (на материале поэтических текстов М.И. Цветаевой)» (2000) показано, что «рельефность поэтического текста, изгибы его слоев, плоскостей, напластования образуют «складчатость» текста. Термин «складка» по отношению к тексту и его системе применил Ж. Делез, определивший складчатость как одну из примет стиля барокко. Рассматривая традиции и связи, М.И. Цветаева писала, что в основе ее творчества — русские поэты Г.Р. Державин и Н.А. Некрасов, из современников — Б.Л. Пастернак. Исследователи отмечают близость Цветаевой к школе декламативной поэзии, указывают при этом на точность и четкость ее речений-формул, на логическое начало ее поэзии» (13, с. 14).

М.И. Цветаевой удалось создать тексты, в которых сопрягается языковая антиномия, рассматриваемая П.А. Флоренским, вслед за В. фон Гумбольдтом и А.А. Потебней, как основа подлинно художественного произведения: поэт использует возможности классического типа текста, сочетая их с авангардистскими манерами.

К проблеме геопозтики В.А. Кофановой позволил обратиться анализ метапоэтических данных, связанных с рефлексией создателей авторской песни над ее текстами (Б.Ш. Окуджава, Ю.И. Визбор, А.А. Галич, А.М. Городницкий). «Метапоэтические данные фиксируют включенность текста авторской песни в эпистемологическое пространство советской эпохи, характеризующееся повышенным вниманием к проблемам пространственности, — пишет В.А. Кофанова в работе «Языковые особенности геопозтики авторской песни» (2005). — Значимость геопозтической составляющей метапоэтики авторской песни подчеркивается в определении бардами географического пространства как средства познания себя и основы создания особого художественного континуума авторской песни. Художественное пространство авторской песни формируется пространственной фиксацией текста, определяемой его коммуникативным функционированием; текстовым пространством,

образованным корреляцией музыкальных и поэтических знаков текста; геопоэтическим пространством, поскольку в содержании текстового пространства авторской песни отображается определенный фрагмент действительности, вписанный в общую пространственную картину мира барда» (23, с. 8).

К интересным результатам пришли исследователи прозаических и драматургических текстов. Так, Р.М. Байрамуков в работе «Речевое действие угрозы в рассказах В.М. Шукшина» (2001), в процессе анализа метапоэтических данных, установил, что «в метапоэтических высказываниях, комментирующих и интерпретирующих поэтику его произведений, В.М. Шукшин указал, что ему нравятся «крайние ситуации», в которых «сшибка» героев, «не посаженных на науку поведения», способствует их более полному самораскрытию. Крайняя ситуация зачастую организуется агрессивным речевым поведением ее участников. Агрессивность писатель рассматривает антиномично как один из типов человеческих взаимоотношений, уравниваемый нежностью: «Если б мужики мои не были грубыми, не были бы они и нежными». Особую роль в рассказах В.М. Шукшина играет вербальная агрессия: основу его произведений составляют диалоги персонажей и их диалогизированная «внутренняя речь». Вербальная агрессия в рассказах писателя реализуется в конфликтном диалоге персонажей, одним из наиболее интенсивных речевых действий в котором является угроза, обладающая высоким порождающим потенциалом (М.Л. Макаров). Метапоэтика В.М. Шукшина, таким образом, определила особенности его рассказов, обуславливающие функционирование в них речевого действия угрозы, сближение с первичным речевым жанром рассказа, ключевую роль прямого слова героя в художественном целом, большое значение форм вербальной агрессии» (3, с. 15). Это позволило автору исследования определить систему методов, основанную на теории речевых жанров М.М. Бахтина.

Е.Н. Сороченко использовала метапоэтические данные в процессе лингвистического представления концепта «скука» в текстах романов И.А. Гончарова. В работе «Концепт «скука» и его лингвистическое представление в текстах романов И.А. Гончарова» (2003) исследователь отмечает: «Выделяется несколько внутренних структур, гармонизирующих понимание творческого процесса И.А. Гончаровым по вертикали: 1. Жизнь как текст («беспредельное глубокое море»). 2. Художественное произведение как целостный текст («миниатюра жизни»). 3. Герои романов («одно лицо, наследственно перерождающееся»). 4. Скука как одно из характерных состояний героя. Гештальты, лежащие в основе метапоэтики И.А. Гончарова, подобно некоей «целостной форме» (В.П. Бранский), представляют целостную структуру, заполняющуюся различными элементами, в число которых входят и «элементарные свойства русского человека» — лень, апатия, сон, неподвижность, скука и др. Скука — одно из явлений, лежащих в основе жизни героев Гончарова.

В произведениях писателя имеются «метатекстовые ленты» (А. Вежбицка), позволяющие эксплицировать дополнительные сведения о скуке через определенные отношения героя к скуке, рассмотрение интерпретации им данного чувства, авторских комментариев к речи героя. Общий метатекст текста романов складывается из целой системы переплетений «метатекстовых лент». Наиболее часто встречаются: а) авторский комментарий к речи героя о скуке, имеющий метатекстовый характер, и б) метакомментарии, содержащиеся в речи самих скучающих героев. <...> В текстах романов метаязыковые элементы выполняют следующие функции: 1) характеристика особенностей речевого поведения скучающего героя; 2) специфика восприятия героем слова «скука»; 3) авторское комментирование процесса речи героев; 4) комментирование высказываний самими героями. <...> Введение полученных данных в эпистемологическую ситуацию соответствующего периода «позволяет определить основные концептуальные структуры, по которым коррелируют поэтические системы и системы других областей знания». Это археология знаний, находящая выражение в языке. Скука была объектом рефлексии не только И.А. Гончарова, но и других писателей его эпохи, то есть включалась в эпистему... Это подтверждается единством тем в поэзии, прозе, частотой употребления лексемы «скука» и ее дериватов «скучный», «скучливый», «скучища» и других в текстах художественных произведений и обыденной речи. Смысловое пространство, в котором формировались тексты И.А. Гончарова, связано с именами и творческой деятельностью А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова и Н.В. Гоголя, оказавших существенное влияние на И.А. Гончарова. В России скука приобретает статус культурного концепта в XIX веке, сначала воспринимаясь только как поза, мода, что было обусловлено

явлениями, происходившими в культуре (дендизмом, искусственной разочарованностью, влиянием Байрона на русскую литературу)» (36, с. 9—11).

Анализируя метапоэтические данные драматургического текста А.П. Чехова, В.П. Ходус в работе «Языковые средства выражения импрессионистичности в драматургических текстах А.П. Чехова» (2002) пришел к выводу о том, что в текстах-комментариях, как и в метакомментариях, присутствуют термины, характеризующие творческую манеру А.П. Чехова. Наиболее определенными и частотными являются термины, характеризующие особенности семантики драматургического действия: настроение, состояние, время, среда, жизнь — в их новом осмыслении в соответствии с основными стилевыми тенденциями времени, конкретно — с импрессионизмом: «Наблюдается взаимодействие и взаимодополнительность разных типов текстов (художественного, музыкального и литературного) в эпистемологическом пространстве эпохи. Это взаимодействие подтверждается корреляцией терминов, лексического строя, что позволяет говорить о лексико-понятийной градации в семантическом пространстве импрессионизма как языка культуры. Вследствие этого выделяется три ключевых понятия импрессионизма: настроение, пространство-время (понятийная диада), среда (как репрезентативный элемент семантического выражения понятия «жизнь»). <...> Тексты философов-интуитивистов (Н.О. Лосского, Е.Н. Трубецкого), в которых импрессионизм получает свое научное обоснование, дополняют семантический объем ключевых понятий импрессионизма: впечатление, восприятие, длительность, память, жизненное пространство, идеальное и реальное бытие, идеальный реализм, — что позволяет точнее осветить особенности языка импрессионизма» (41, с. 11). Использование данных и принципов интуитивистских концепций позволило автору найти адекватные способы описания импрессионистических тенденций драматургических текстов А.П. Чехова.

Исследование поэтами собственного творчества и творчества других художников может дать особые показатели — тончайшие и малопредсказуемые нюансы в исследовании текста. **Метапоэтический дискурс** — это особый тип дискурса, который, как показали исследования, можно интерпретировать только на основе «размытой логики», так как он связан, с одной стороны, с творчеством, что выражается в языке, жанрах и формах метапоэтических текстов, с другой — с философией и естественнонаучными теориями, что выражается в обширной цитации и соответствующих ссылках, а также терминологическом аппарате.

Таким образом, метапоэтика содержит не только уникальные данные по самоинтерпретации творчества художником, но это и уникальная система, репрезентирующая связь творчества (текста в широком смысле слова) с эпистемой своего времени. Это как бы эссенция в системе связанной структуры идей. Метапоэтика моделирует и структурирует творческий процесс и представляет его в особом типе текста, обладающем многослойной репрезентативной структурой. Этот текст **феноменологически задан, так как в нем выявляются «чистые» сущностные смыслы, характерные для определенной частной метапоэтики, то есть автометадискрипции**. Фактически мы имеем здесь дело со структурами знания художника, связанными с его пониманием творчества.

Так, В.П. Ходус в ходе изучения метапоэтики А.П. Чехова установил, что анализ метапоэтики драматургического текста А.П. Чехова позволяет говорить о двух взаимодополнительных типах когнитивных сценариев, репрезентирующих ментальную рефлексию драматурга над собственным и современным автору драматическим искусством. «Позитивный сценарий реализует разработку «новых форм» в драматургическом тексте и использование опыта, накопленного предшественниками, определяет важность для Чехова последующей сценической интерпретации. Негативный сценарий указывает на те стороны драматического искусства, которые не удовлетворяли эстетическим и художественным принципам драматурга. В сфере негативного сценария вырисовываются структурно-формальные составляющие своеобразной антидрамы — «неправильного» текста, путь апофатического мышления, способствующего очищению творческого сознания драматурга от художественных штампов. Текст и структура антидрамы формируются посредством определения метакомментариев в прозаических текстах, содержащих метапоэтические заглавия — «Драматург», «Драма», «Водевиль» и «О драме», и представляют «зеркальное», перевернутое, отражение законов драматургического текста» (41, с. 10).

Как видим, метапоэтика А.П. Чехова сама по себе обладает познавательными свойствами: когниции художника реализуются в различных структурах и жанрах. «Центральны-

ми, — пишет В.П. Ходус, — являются метапоэтические комментарии драматургического текста «пьесы о пьесе» «Чайка». Второй уровень — прозаические тексты А.П. Чехова — обрамляет метапоэтические данные драматургического текста. Третий уровень составляют эпистолярные тексты А.П. Чехова, где содержатся метапосылки, раскрывающие процесс создания и творческого развития драматургического текста, так как автор адресовал эти тексты не массовому читателю, а конкретному, информированному адресату. На четвертом уровне, в который входят тексты воспоминаний об А.П. Чехове, представлены мемуарные тексты. Языковая личность драматурга в текстах данного уровня реализуется в метаречевых компонентах типа «Чехов сказал...», «Чехов вспоминал...» и т.п. Метаметапоэтические тексты, рассматриваемые на пятом уровне метапоэтической структуры, не содержат прямых авторских метапосылок. Высказывания писателей, современников автора, о творчестве А.П. Чехова, особенностях его идиостиля в определенной степени суммируют метапосылки автора, а одним из наиболее значимых моментов является попытка включения творческого сознания драматурга в эпистему эпохи» (там же, с. 9).

Как видим, в процессе структурирования метапоэтики выкристаллизовывается процесс объективации метапоэтического дискурса: от встроенного в структуру драматургического произведения субъекта, от прямо выраженной субъектности в эпистолярной к подтверждению важнейших метапосылок в высказываниях писателей, современников авторов и интерпретаторов, в наибольшей степени приближенных к тексту, — в первую очередь, имеются в виду режиссерские экземпляры К.С. Станиславского, которые являются непременной составляющей эпистемологического пространства драматургического текста А.П. Чехова.

В эпистемологическом пространстве текста важную роль играет первое произведение автора как семиологический факт. Целостность творческой системы, ее гармония реализуются в каждом произведении художника, но особенно значимым является первое произведение. Проблематика, связанная с ним, коррелирует с философской категорией первоначала (Коген). Первое произведение — это, как правило, некое первоначало в эволюции творчества художника, которое может служить не только действительной основой единства всей художественной системы, но и источником, порождающим творчество. Оно эвристично по сути, это «бесконечное» задание по отношению к системе творчества, которое находится в постоянном развитии, в процессе становления, и этот процесс во многом обусловлен потенциями, которые заложены в первом произведении, и выявление их может многое подсказать.

Следует обратить внимание на относительный характер того, что определяется как первое произведение. Наблюдение над самоинтерпретацией текстов авторами показывает, что здесь подразумевается, скорее, некоторая часть ранних текстов, которая условно отделяется от основного текста, или это те условно первые тексты, в которых художник почувствовал переход от ученичества к собственно творчеству, осознал себя как поэт. Вопрос о первом произведении и единстве творчества связан с решением проблем: 1) аутентичности или «авторства» первого произведения (что можно рассматривать в качестве «первого»); 2) антиципации (устремленности вперед) — связи первого произведения с последующими в творчестве художника; 3) рекурсивности (обращенности назад) — отношением первого произведения и последующими в творчестве художника с предшествующими текстами, в том числе и других авторов. В результате анализа текстов первых произведений была определена их роль как инициальных и предсказующих в системе целостного творчества (творчества как текста).

Так, анализ первого произведения М.Ю. Лермонтова «Осень» показал, что уже в четырнадцатилетнем возрасте Лермонтов мыслит в системе противоположностей, которая далее переросла в постановку антиномий-проблем.

Метапоэтический текст — «разрастающееся» явление, оно связано с тем, что здесь мы всегда опираемся на многомерную структуру. Эмплицированный метатекст — это указание художника о тексте в самом тексте. **Терминологический аппарат** такого метапоэтического текста может стать основой для исследования, включения художника в ту или иную художественную традицию, а для самого исследователя — это возможность включиться в ту или иную научную парадигму.

Следующая ступень в иерархии — автокомментарий поэта, маргиналии к тексту (например, комментарий в работе «Символизм» А. Белого (1910)). Далее идут работы поэтов,

написанные о творчестве, о собственных произведениях, творчестве других художников. Существуют целые поэтические направления, в которых есть метапоэтические тексты, **в рамках «школы» представленные как единый текст в широком смысле**, — это уже метапоэтический текст со сложной внутренней иерархической структурой. Примером может быть теория символизма как развивающаяся система метапоэтик — работы по поэтике Вяч. Иванова, А. Белого, В.Я. Брюсова, А.А. Блока, которые вырастают в художественные тексты, наблюдается их сложное функционирование, взаимодействие. Следует учитывать и другие виды метапоэтических текстов, чаще всего это тексты, включенные в широкие контексты мемуаров, автобиографий самих художников, а также их друзей, знакомых, оппонентов. Они фиксируют высказывания поэтов в тех или иных ситуациях, в связи с определенными событиями и обычно вводятся метадискурсивными элементами. Например, И.Г. Эренбург пишет о А. Белом в книге «Люди, годы, жизнь»: **«Помню два его признания. Разговаривая с Маяковским в Берлине** (я писал, как высоко ценил Белый поэму «Человек»), **Борис Николаевич сказал:** «Все я принимаю — и футуризм, и революционность, одно меня отделяет — ваша любовь к машине как таковой. Опасность утилитаризма...» (44, с. 345). Или, например, С. Маковский в воспоминаниях об И.Ф. Анненском пишет: **«В разговорах Анненский часто возвращался к этой философии эстетического нигилизма.** «Мое я — только иллюзия, как все остальное, отражение химер в зеркалах», — говорил он...» (30, с. 109). Это уже метапоэтические сведения из «вторых рук», но ими не следует пренебрегать, хотя надо проверять, как и все выстраиваемые гипотезы.

В ходе анализа русской метапоэтики стало понятно, что именно в ней зародились семиотические перспективы, как правило, само творчество художника и его метапосылки всегда содержат зерно нового научного знания. В России как нигде это получило наглядное подтверждение. Следует отметить, что в основе русской метапоэтики лежат серьезные и глубокие лингвистические исследования. Так сложилось, что М.В. Ломоносов, который стоял у истоков как языкознания, естественнонаучного знания, русской поэзии, так и метапоэтики, был человеком энциклопедического склада. Поэтому его работы «Письмо о правилах российского стихотворства» (1739), «Краткое руководство к риторике» (1743), «Краткое руководство к красноречию. Книга первая, в которой содержится риторика, показывающая общие правила обоего красноречия, то есть оратории и поэзии, сочиненная в пользу любящих словесные науки» (1747—1748) и даже «Российская грамматика» (1757) пронизаны наблюдениями над поэтическими текстами, связаны с ними. «Российская грамматика» является отправной точкой метапоэтики М.В. Ломоносова, хотя она написана позже указанных выше работ, но суммирует данные исследования и наблюдения над языком, полученные в том числе и в ходе написания поэтических текстов. Восторженная похвала русскому языку, произнесенная М.В. Ломоносовым еще в «Риторике...», повторена и в «Грамматике...», где «она разрослась в целый дифирамб. Это не пустое витийство. Пламенная любовь Ломоносова к родному языку подтверждена многими делами», — пишут авторы примечаний к «Российской грамматике» (26, с. 861).

Например, в «Кратком руководстве к красноречию», говоря о способах «к возбуждению радости в слушателях», М.В. Ломоносов предлагает употреблять «...**предложения**, которыми обыкновенно слушатели увеселяются, то есть новые, неслыханные, полезные **словом** чистым, мягким, витиеватым и наподобие весны цветущим. Надлежит высматривать склонность слушателей, чувствами ли они больше увеселяются или разумом; последних хотя и мало бывает, однако для них должно вмещать при возбуждении радости важные и ученые **предложения**» (25, с. 172).

Как видим, здесь используются термины грамматики в их риторическом и поэтическом преломлении. Известно также, что в построении поэтических текстов М.В. Ломоносов исходил из соединения данных западноевропейской системы стихосложения с возможностями и закономерностями русского языка.

Одна из наиболее значимых работ по стихосложению была написана А.Х. Востоковым в 1817 году — «Опыты о русском стихосложении». Известно, что А.Х. Востоков — один из основоположников сравнительно-исторического языкознания. В работе «Рассуждение о славянском языке...» (1820) ученый писал о русском языке с пафосом, присущим поэту: «Если бы русский язык с самого начала не находился в беспрестанном соотношении с церковным славянским, а предоставлен бы был своему собственному ходу и изменению так, как, например, краинский, лузатский и другие диалекты, на коих писать стали в новейшие только времена,

то и мы, может быть, теперь писали бы, соображаясь с народным выговором: **маево, тваево** или еще **маво, тваво** вместо **моего, твоего**; **фсево** вместо **всево**; **хто, што** вместо **кто, что** (выделено автором. — *К.Ш., Д.П.*) и тому подобное. Какому бы диалекту первоначально ни принадлежал язык церковных славянских книг, он сделался теперь как бы собственностью россиян, которые лучше других славян понимают сей язык и более других воспользовались оным для обогащения и для очищения своего народного диалекта» (14, с. 51).

«Вслед за своими предшественниками В. Тредиаковским и М. Ломоносовым А. Востоков тесно связывает стихосложение с особенностями определенного национального языка, причем в качестве примеров использует наряду с европейскими языки национальных меньшинств России, — пишут авторы коллективной монографии «Возникновение русской науки о литературе» (1975). — Автор полагает, что различные виды стихосложения имеют «форму ту же (склад) или одежду столь различествующую, сколько есть на земле различных языков. Сравните, например, песни Камчадала или Лопаря, оды Горация, сонеты Петрарки: чувства могут быть во всех одни и те же, но какая разность в стихосложении, то есть в одежде чувств! не меньшая, как в телесном образовании народов» (12, с. 205).

Наиболее полно теория художественного, а в особенности поэтического творчества, получила воплощение в трудах символистов. Знаменательно то, что оно имеет не только многостороннюю и многомерную научную основу, но и четкое и адресное лингвистическое основание, что и послужило отправной точкой для развития семиотики в России. Это ономактопоэтическая парадигма — труды В. фон Гумбольдта, Г. Штейнтала, А.А. Потебни. Почему именно они? Дело в том, что основа их — **деятельностная концепция языка**, связь языка с творчеством и творчества с языком, относительность языка и текста, их корреляция, антиномизм. Но главное — понимание художественного творчества как формы познания, и, в частности, примата творчества в системе познания. Обычно истоки семиотики видят в трудах Ф. де Соссюра (лингвистическая ветвь) и работах Ч. Морриса и Ч. Пирса (логическая ветвь), но практически не учитывается **как самостоятельная русская метапоэтическая традиция**, которая выкристаллизовалась в трудах символистов (А. Белого, В.Я. Брюсова, Вяч. Иванова, А. Блока) и была далее развита в работах ОПОЯЗа, Московского формального кружка (фигура Р.О. Якобсона здесь оказалась ключевой).

Но если мы обратимся к истории русской метапоэтики, то заметим устойчивую традицию осмысления поэтами собственного творчества на научной и, что наиболее важно, на собственно **лингвистической основе**. Пример — уже указанные исследования М.В. Ломоносова, и особенно «Опыт о русском стихосложении» (1817) А.Х. Востокова, который сам был поэтом.

Что же касается художественного творчества как формы познания, то такое понимание творчества восходит к работам А.А. Потебни, основывающимся на исследованиях В. фон Гумбольдта, Г. Штейнтала: «Наука раздробляет мир, — пишет А.А. Потебня, — чтобы сызнова сложить его в стройную систему понятий; но эта цель удаляется по мере приближения к ней, система рушится от всякого не вошедшего в нее факта, а число фактов не может быть исчерпано. Поэзия предупреждает это недостижимое аналитическое знание гармонии мира; указывая на эту гармонию конкретными словами-образами, не требующими бесконечного множества восприятий, и заменяя единство понятия единством представления, она некоторым образом вознаграждает за несовершенство научной мысли и удовлетворяет врожденной человеку потребности видеть везде цельное и совершенное. Назначение поэзии — не только готовить науку, но и временно устраивать и завершать невысоко от земли выведенное ею здание. В этом заключается давно замеченное сходство поэзии и философии» (32, с. 195).

А.А. Потебня ставит вопрос о субъективности познания, говорит о литературе как о совокупности «произведений личного творчества»: «Если искусство есть процесс объективирования первоначальных данных душевной жизни, то наука есть процесс объективирования искусства. Различие степеней объективности мысли тождественно с различием степеней ее отвлеченности: самая отвлеченная из наук, математика, есть вместе самая несомненная в своих положениях, наименее допускающая возможность личного взгляда» (там же). В то же время художественное творчество, по Потебне, — синтезирующая деятельность. Продолжение этих взглядов мы видим в трудах символистов, осуществивших необычайный по своим масштабам эксперимент — поставивших науку, и в первую очередь, лингвистику в основу фундамента теории творчества.

Если наука идет от представления к понятию, то поэзия, наоборот, претворяет понятия в целостные представления («...как бы конкретные явления или предметы»), хотя за каждым таким представлением скрыта «некая условная «истина», взятая аксиоматично» (11, с. 562). Поэзия и есть синтез двух или нескольких истин в новую, считает В.Я. Брюсов вслед за А.А. Потебней.

И здесь мы видим, что опора на науку, философию, претворение идей в образах рождает уникальный сплав гармоний, и, в первую очередь, гармонию метапоэтической теории, имеющей открытый порождающий характер, способствующий продуцированию уникальных идей, опережающих научное знание.

Известно, что символисты понимали свое искусство как «школу», которая характеризовалась не только обширными связями внутри творчества, но и разработкой системы теоретических посылок, во многом оговоренной участниками, «знающими»: «...когда в душах нескольких людей оказываются заложенными эти принципы, зарождается символизм, возникает школа», — писал А.А. Блок (8, с. 426).

В. фон Гумбольдт и А.А. Потебня были исследователями языка и художественного творчества, и символисты, которых интересовали генерализирующие принципы организации поэтических текстов, нашли и определили точки соприкосновения с их фундаментальными исследованиями. Какие из положений В. фон Гумбольдта оказались в точках пересечения? Их следует отметить, потому что они лежат в основе всей русской метапоэтики.

1. В. фон Гумбольдт определял родство всех искусств между собой. «Все искусства перевиты одной лентой, — считал он, — у всех одна цель — возносить фантазию на вершину ее силы и своеобразия» (17, с. 185).

2. Искусство, считает Гумбольдт, «это закономерное умение наделять продуктивностью силу воображения» (там же, с. 169). Художник должен зажечь силу воображения, «принудить наше воображение порождать в себе самом тот предмет, который описывает художник» (там же). При этом порождаемый предмет в отличие от объектов действительности возносится на новую высоту. Высшая цель интеллектуальных усилий — сравнить материал своего опыта с объемом всего мира, «превратить колоссальную массу отдельных отрывочных явлений в нерасторжимое единство и организованное целое» (там же, с. 170).

3. Высшее совершенство искусства связано с целостностью произведения. Стремление к целостности обусловлено у Гумбольдта определенным кругом объектов и кругом чувствований, их вызываемых. Первый способ — описательный, второй присущ лирическому поэту: «...стоит только ему завершить круг явлений, которые представляет ему фантазия... как немедленно восстанавливается покой и гармония» (там же, с. 175).

4. Художественное изображение синтетично: оно учит художника соединять все жизненные эпохи, «продолжая протекшую и зачиная грядущую, причем нимало не отнимая его у эпохи настоящего, какой он принадлежит» (там же, с. 179).

5. «Сотворчество» читателя и писателя позволяет воссоздать полностью всю гармоничную картину произведения. Если поэту удастся завоевать сердце читателя, он «может принудить его самого дорисовать все недостающее...» (там же, с. 188).

6. «Поэзия — это искусство средствами языка». Этот тезис обуславливает антиномию: искусство живет воображением, оно индивидуально, язык существует исключительно для рассудка, все обращает во всеобщие понятия. Это противоречие поэзия обязана не то чтобы разрешать, но приводить к единству, «тогда возникает нечто большее, нежели любая из сторон сама по себе» (там же, с. 193).

7. Антиномия языка, как органа человека и искусства, как зеркала мира, ведет к тому, что поэтическое искусство «непосредственно, в более высоком смысле, нежели любое другое искусство, предназначено для предметов двоякого рода — для форм внешних и внутренних, для мира и для человека, а вследствие этого оно может выступать в двух, причем весьма различных видах...» (там же, с. 193). Поэт будет пользоваться индивидуальной природой языка в целях искусства либо он будет образно и наглядно представлять воображению живую действительность. В первом случае он достигает именно того, на что способна лишь поэзия.

8. Высшая степень объективности заключается в достижении такого единства, когда все сводится в «один образ», когда материал преодолен до мельчайших деталей. «...тут все — форма, эта форма — одна, и она проходит сквозь все целое» (там же, с. 195). Впечатление, которое производит такое произведение, следующее: «Мы чувствуем, что окружены

ясностью, о какой не имели прежде понятия, мы ощущаем покой, который ничто не способно нарушить, потому что все, что только ни способны мы воспринимать, все заключено в **одном** (выделено в тексте. — *К.Ш., Д.П.*) предмете, причем представленном в совершенной гармонии...» (там же, с. 195).

9. Язык осуществляет синтез. Он связан с единством внешней (звуковой) формы и внутренней (понятийной). «Начиная со своего первого элемента, порождение языка — синтетический процесс, синтетический в том подлинном смысле слова, когда синтез создает нечто такое, что не содержалось ни в одной из сочетающихся частей как таковых. Этот процесс завершается, только когда весь строй звуковой формы прочно и мгновенно сливается с внутренним формообразованием» (16, с. 107). Этот синтез — творческий акт духа: в нем сочетается внутренняя мыслительная форма со звуком. При этом в процессе творческого акта духа производится из двух связуемых элементов третий, где оба первые перестают существовать как отдельные сущности, от мощи синтетического акта зависит жизненное начало, одушевляющее язык во все эпохи его развития.

10. Учение И. Канта об антиномиях оказало огромное влияние на Гумбольдта. Гумбольдт, в свою очередь, показывает, что попытка разума дать ответ на вопрос о том, что такое язык, приводит к противозначным определениям, к выявлению антиномий, которые, характеризуя язык с разных, подчас противоположных сторон, раскрывают самую сущность языка во всем сложном переплетении его признаков. Исследователи выделяют следующие антиномии Гумбольдта: 1) антиномия неразрывного единства языка и мышления; 2) антиномия языка и речи; антиномия речи и понимания; 3) антиномия объективного и субъективного в языке; 4) антиномия коллективного и индивидуального в языке; 5) антиномия необходимости и свободы в языке; 6) антиномия устойчивости и движения в языке; 7) произвольности и мотивированности знаков и др. (см.: 2, с. 327—328).

11. Язык определялся как деятельность, он не просто средство общения, а мир, «который внутренняя работа духовной силы призвана поставить между собою и предметами» (16, с. 171). В результате осуществляется глобальный языковой синтез: в силу познавательной активности человека мир превращается в язык, который, встав между обоими, со своей стороны, связывает мир с человеком и позволяет человеку плодотворно воздействовать на него.

Тема синтетики поэзии далее была разработана А.А. Потебней. А.А. Потебня создал теорию, наиболее адекватно определяющую сущность поэзии, вследствие чего она была непосредственно воспринята символистами и положена в основу теоретических штудий в области метапоэтики, а также явилась руководством к действию в художественном творчестве. «И только недавно как бы вновь открыли его труды, с изумлением мы находили там ответы на наиболее жгучие вопросы, касающиеся происхождения и значения языка, мифического и поэтического творчества; западноевропейская наука, в лице Макса Мюллера и Нуаре, лишь впоследствии коснулась вопросов, им впервые намеченных, современные художники видят у него обоснование и развитие их мыслей», — писал о трудах А.А. Потебни А. Белый (см.: 7). Наиболее значимыми для символистов были положения А.А. Потебни, связанные с синтетикой поэзии, теорию которой разработал на основе учения А.А. Потебни В.Я. Брюсов. Вяч.И. Иванова, А.А. Блока интересовали взгляды А.А. Потебни на мифопоэтическое творчество.

В области теории синтетики поэзии, разрабатываемой А.А. Потебней, в центре внимания символистов оказался следующий круг его идей:

1. Следуя за Гумбольдтом по пути различения внутренней и внешней формы слова, Потебня так определяет это единство противоположностей: «В слове мы различаем: **внешнюю форму** (выделено автором. — *К.Ш., Д.П.*), то есть членораздельный звук, содержание, объективируемое посредством звука, и **внутреннюю форму**, или ближайшее этимологическое значение слова, тот способ, каким выражается содержание» (32, с. 175).

Исходя из изоморфизма слова и художественного произведения, Потебня различает внутреннюю и внешнюю форму в художественном произведении: «...в поэтическом... произведении есть те же самые стихии, что и в слове: содержание (или идея), соответствующее чувственному образу или развитому из него понятию; внутренняя форма, образ, который указывает на это содержание, соответствующий представлению (которое тоже имеет значение только как символ, намек на известную совокупность чувственных восприятий, или понятие), и, наконец, внешняя форма, в которой объективируется художественный образ. Разница между внешнею формой слова (звуком) и поэтического произведения та, что в последнем,

как проявление более сложной душевной деятельности, внешняя форма более проникнута мыслью. Язык во всем своем объеме и каждое отдельное слово соответствует искусству, притом не только по своим стихиям, но и по способу их соединения» (там же, с. 179).

2. Создание языка — это синтетическая деятельность, равно как синтетической деятельностью является создание художественного произведения. Искусство — то же творчество, в каком смысле творчество — слово. Творчество и синтез в понимании Потебни — синонимы. Но «синтез, творчество очень отличны от арифметического действия: если агенты художественного произведения, существующие до него самого, обозначим через 2 и 2, то оно само не будет равняться четырем. Замысел художника и грубый материал не исчерпывают художественного произведения, соответственно тому, как чувственный образ и звук не исчерпывают слова. В обоих случаях и та и другая стихии существенно изменяются от присоединения к ним третьей, то есть внутренней формы» (там же, с. 181).

3. Полная гармоническая завершенность произведения связана с пробуждением посредством произведения собственной мысли читателя, а не передачи другому мысли художника: содержание произведения искусства развивается уже не в художнике, а в понимающем.

4. Потебня обращается к проблеме цельности, которая, по Гумбольдту, держится на антиномии: посредством ограничения материала произвести неограниченное и бесконечное действие, с одной точки зрения открыть целый мир явлений; это возможно, считает Потебня, когда человек полностью обозрел свое отношение к миру и судьбе.

5. Проблему синтеза художественного произведения Потебня рассматривает на основании соотношения внешней формы, внутренней формы и содержания. При этом упор делается на двойной синтез, так как синтез поэтического произведения изоморфен синтезу слова, в котором также объединяются названные моменты: «Находя, что художественное произведение есть синтез трех моментов (внешней формы, внутренней формы и содержания), результат бессознательного творчества, средство развития мысли и самосознания, то есть видя в нем те же признаки, что и в слове, и наоборот — открывая в слове идеальность и цельность, свойственные искусству, мы заключаем, что и слово есть искусство, именно поэзия» (там же, с. 190).

6. Различные искусства незаменимы друг другом, одно искусство само по себе предполагает существование другого, но поэзия предшествует всем остальным искусствам уже потому, что «первое слово есть поэзия». Поэзия и противопоставленная ей проза — «явления языка» (там же, с. 193).

7. Совершенство, гармонию поэтических произведений Потебня связывает с внутренней и внешней завершенностью произведений — в них «нельзя ничего ни прибавить, ни убавить», в научном творчестве такая степень совершенства недостижима. Произведение искусства характеризуется Потебней как замкнутое целое. Это целое обусловлено тем, что «в языке поэзия непосредственно примыкает к лишенным всякой обработки чувственным данным, представление, соответствующее идеалу в искусстве, назначенное объединить чувственный образ, во время апперцепции слова до тех пор не теряет своей особенности, пока из чувственного образа не создало понятия и не смешалось с множеством признаков этого последнего» (там же, с. 194).

Поэзия заменяет единство понятия единством представления, она «вознаграждает за несовершенство научной мысли и удовлетворяет врожденной человеку потребности видеть везде цельное и совершенное» (там же, с. 195).

Интересно отметить, что противоположные сущности (наука и искусство) в концепции Потебни составляют некоторое «единство знаний», они находятся в отношениях дополнительности: «Назначение поэзии — не только готовить науку, но и временно устраивать и завершать невысоко от земли выведенное ею здание» (там же, с. 195).

9. Слово, по Потебне, символично, имеет все свойства художественного произведения. «Наглядность» в поэтическом произведении — неперемное условие его совершенства: «Язык не есть только материал поэзии, как мрамор — ваяния, но сама поэзия, а между тем поэзия в нем невозможна, если забыть **наглядное значение слова**» (выделено нами. — *КШ, ДП*) (там же, с. 198).

10. Потебня, вслед за Гумбольдтом, не раз заостряет внимание на антиномичности поэтического произведения. Внутренняя форма объединяет чувственный образ и условливает его сознание. Искусство имеет в качестве предмета изображения природу, и в то же время ему свойственна идеальность, что не есть действительность, к тому же «идеал пре-

восходит действительность». Между произведением искусства и природой стоит мысль человека; только при этом условии искусство может быть творческим. В каждом художественном произведении существуют противоположные качества — определенность и бесконечность очертаний. Бесконечность очертаний обусловлена тем, что язык не дает возможности определить, сколько и какое содержание разовьется в читателе по поводу определенного представления.

11. Очень интересны представления Потебни об общей гармонизации текста, которая осуществляется, хотя и неполно, уже на уровне слова, далее на уровне предложения и слов близких тематических групп. Единство и цельность — эти два понятия, по Гумбольдту и Потебне, представляют «мир» поэтического произведения. «Всепроникающая семантическая» системы Потебни сыграла огромную роль в понимании поэтического произведения как непрерывного семантического целого.

Теория синтетической поэзии, развиваемая символистами, непосредственно опиралась на идеи Гумбольдта и Потебни и их школы. Рассмотрим некоторые наиболее важные принципы подхода символистов, и в особенности А. Белого, к предшествующим теориям творчества (В. фон Гумбольдт, А.А. Потебня), так как в них как в первоначале заложены основные идеи метапоэтики: деятельностьная концепция языка и творчества, связь исследования творчества, метапоэтики с феноменологическим методом, лингвистическая основа метапоэтики, семиотическая составляющая, легитимация дискурса метапоэтики.

В статье «Синтетика поэзии» (1924) Брюсов пишет: «Искусство, в частности поэзия, есть акт познания; таким образом, конечная цель искусства та же, как науки — познание. По отношению к поэзии это вскрыто (школа Вильгельма Гумбольдта) из аналогии поэтического творчества и творчества языкового» (11, с. 557). Его внимание, вслед за Потебней, устремлено к слову, которое рассматривается как первичный метод познания: «Первобытный человек означал словом предмет или группу предметов, называл их, чтобы выделить из бессвязного хаоса впечатлений, зрительных, слуховых, осязательных и иных, и через то знать их. Назвать — значит узнать и, следовательно, познать» (там же). Процесс создания произведения Брюсов рассматривает на основе теории А.А. Потебни, который видел его изоморфным творческим процессам в слове: «Общий ход познания состоит в объяснении нового, неизвестного при посредстве уже познанного, известного, названного» (формулировка А. Горнфельда). Первобытный человек, встречаясь с новым явлением, объяснял его себе тем, что называл таким словом, которое связывало это новое с уже известным, с уже имеющим свое название. Общеизвестны примеры этого: «дочь» от «дойть», «месяц» от «мерить», «копыто» от «копать», крыло» от «крыть» и т.п. Столь же известны примеры того же, взятые из языка ребенка: «арбузик» для обозначения стеклянного шара (А. Потебня) и из народного языка: «чугунка» для обозначения железной дороги, «подсажир» от «подсаживать» вместо пассажир (он же). Поэтическое творчество идет по тому же пути. Поэт в своем произведении называет то, что он хочет себе уяснить, то есть объясняет неизвестное через известное, иначе — совершает акт познания» (там же, с. 558).

Рассматривая язык как «деятельность и произведение», А. Белый часто обращался к работам В. фон Гумбольдта, Г. Штейнталя, но особенно к научному творчеству А.А. Потебни. Он посвятил ему специальную статью, помещенную в феноменологическом журнале «Логос» (1910). Одной из задач символистов, как уже указывалось, было построение теории творчества. Символ определялся как место встречи внутреннего и внешнего, ноуменального и феноменального; постижение его требовало интуитивного восхождения, творческого акта, в терминах символистов. Символизм таит в себе возможность многосложности истолкования мира, делает установку на невыразимое, ставит перед читателем вечные проблемы бытия, оказывается там, где воплощается антиномичность жизни и искусства, и вместе с тем искусство, обращенное к символу, ведет к «пересозданию жизни».

Образное обобщение с помощью символов, ставшее характерным приемом литературы и искусства рубежа веков, не следует рассматривать как особое свойство творчества этого периода. Искусство символично, и оно с древнейших времен использует символ (достаточно вспомнить стили барокко, классицизм), но определение его в качестве художественного метода — прерогатива символизма.

На символизм как деятельность школы художников возлагались большие надежды — вплоть до пересоздания жизни. Цель культуры виделась А. Белому как пересоздание человечества. Здесь сходятся искусство, культура и мораль. Искусство, культура «превращает, — как

считал А. Белый, — теоретические проблемы в практические: она заставляет рассматривать продукт человеческого прогресса как ценности; саму жизнь она превращает в материал, из которого творчество куёт ценность» (7, с. 10). Таким образом, понятие о прогрессе претворяется, по мнению Белого, в понятие о культуре. Концепция символизма, в интерпретации А. Белого, связана с деятельностным пониманием искусства и, в частности, литературы как творчества. Понятно, что такой подход требовал многостороннего подтверждения и, в том числе, фундаментального основания в языке как материале художественного творчества. Здесь-то и сошлись интересы философов, языковедов и художников. А. Белый, как и другие символисты, обратился к ономатопоэтической парадигме — гумбольдтианско-потепнианской деятельностной концепции языка: понимание языка как энергийной сущности соответствовало идеалам символистов, для которых художественное творчество — путь «к преображению личности» (там же). Источник этого — живая речь, пишет А. Белый, «вечно текущая, созидающая деятельность, воздвигающая перед нами ряд образов и мифов, наше сознание черпает силу и уверенность в этих образах; они — оружие, которым мы проницаем тьму» (там же, с. 435).

Обратим внимание на метаязык описания — понятию язык приписываются предикаты: **деятельность, оружие, проницаем** и другие, подчеркивающие деятельностное начало языка и произведения в целом.

Работы А.А. Потебни, посвященные проблемам соотношения языка и мысли, символам в славянской народной поэзии, мифологии, были для символистов той «твердой базой», которую они использовали для формирования филологической, и даже лингвистической основы теории творчества. Это и помогло подойти А. Белому к искусству слова на достаточно высоком уровне абстрагирования и создать свою семиотику художественного творчества. В комментариях к «Символизму» Белый с определенностью называет труды А.А. Потебни в качестве наиболее важных для теории символа: «Слово и поэзия признаются Потебней энергиями; обе деятельности возбуждают непрерывный процесс преобразования готовых понятий и представлений. Слово и поэзия объединяются и тем, что в деятельности состоят из нераздельного взаимодействия трех элементов: формы, содержания и внутренней формы; или по нашей терминологии — символического образа: и та и другая деятельность — триадична. Здесь Потебня приходит к той границе, где начинается уже исповедание символической школы поэзии; русские символисты подписались под словами глубочайшего русского ученого: между тем и другим нет коренных противоречий; это показывает, что русские символисты имеют под собой твердую базу...» (там же, с. 575).

Статья А. Белого важна как для осмысления трудов А.А. Потебни, так и для понимания теоретических основ метапоэтики. Но особое ее значение состоит в том, что ономатопоэтическая ветвь языкознания пересекается здесь с феноменологической парадигмой; объединяющая точка — теория творчества и, в частности, поэзия, которая является краеугольным камнем как феноменологии, так и потепнианской теории, последняя во многом строилась на изоморфизме слова (как изначальной поэзии) и поэтического произведения, которое воспринималось А.А. Потебней как единый знак, изоморфный слову.

«Глубокий исследователь языка, — пишет А. Белый в комментариях к «Символизму», — видит в поэтическом творчестве и в творчестве самого слова общий корень. Открывая в слове идеальность и цельность, свойственные искусству, Потебня заключает, что и слово есть искусство, именно поэзии. <...> Отсюда видно, до чего тесно срастаются между собой частные проблемы экспериментальной эстетики с наиболее общими проблемами языкознания; или обратно: в языкознании проблемы поэзии входят как части некоторого целого» (7, с. 572).

В статье «Мысль и язык», обосновывая, по сути дела, знаковую природу языка и творчества, А. Белый опирается на концепцию А.А. Потебни, которая во многом сходна с понятием многослойности слова, формирующего структуру сознания в феноменологии: 1) образ звука, вызывающий 2) образ предмета в соединении 3) с представлением, вызываемым этим образом. «Это и есть внутренняя форма слова, текучая, переменная, порождающая новое словесное творчество; соединение звуковой формы с внутренней образует «живой, по существу иррациональный, символизм языка» (6, с. 250). Посылки А.А. Потебни, идущие от В. фон Гумбольдта, Г. Штейнтала, К. Фосслера, связанные с понятием внутренней формы и «наглядности» образа, сближают теоретические взгляды А. Белого с феноменологической ветвью философии, и в частности, с учением об эйдосах, «видах» идеи, что и позволило в свое время А.Ф. Лосеву утверждать, что метод Потебни «в основе своей не метод «психо-

логический», но есть «метод конструктивно-феноменологический» и что сам Потебня, не понимая этого, пользуется психологическими терминами, вкладывая в них совершенно не психологический смысл. Это замечание находим в его «Диалектике художественной формы» (27, с. 157—159). Этот «скрытый», как замечает Л.А. Гоготишвили в примечаниях к работам Лосева, Потебня и остался, с точки зрения А.Ф. Лосева, не замеченным наукой (28, с. 605). Все это позволило П.А. Флоренскому в свое время назвать Потебню «родоначальником целого ученого выводка», «редким носителем педагогического эроса» (там же).

М.М. Бахтин отмечает, что для А. Белого, Ф.К. Сологуба и Вяч.И. Иванова символ не только слово (как у Брюсова и Бальмонта), которое характеризует впечатление от вещи, не объект души художника и его судьбы: «...символ знаменует реальную сущность вещи. Конечно, и душа художника реальна, как и жизнь его, сколько бы она ни была капризна, но он хочет постигнуть истинную сущность явлений. Поэтому путь такого художника — это аскетический путь, в смысле подавления случайного в себе» (5, с. 375). Здесь постановка проблемы также феноменологическая. Высказывания А. Белого близки к идеям интенциональности у феноменологов: слово интендирует предмет, и сами предметы характеризуются наличием интенций. Белый рассматривает язык как наиболее могущественное орудие творчества. «Когда я называю словом предмет, я утверждаю его существование. Всякое познание поэзии вытекает уже из названия» (7, с. 429). Это одна сторона интендирования. Другая связана с тем, что образная речь состоит из слов, выражающих «логически невыразимое впечатление... от окружающих предметов» (там же). Эта корреляция составляет существенное основание феноменологической установки, которая является по сути феноменологией языка: «Оно (слово. — *К.Ш., Д.П.*) выражение сокровенной сущности моей природы, и поскольку моя природа есть природа вообще, слово есть выражение сокровеннейших тайн природы. Всякое слово есть звук; пространственные и причинные отношения, протекающие вне меня, посредством слова становятся мне понятными. Если бы не существовало слов, не существовало бы и мира» (там же).

Конструирование мира в сознании с помощью языка наиболее полно осуществляется в искусстве, а именно в поэзии. Но в процессе его конструирования художник выступает как «творец действительности», утверждает А. Белый: «В звуке воссоздается новый мир, в пределах которого я чувствую себя творцом действительности, тогда начинаю я показывать предметы, то есть вторично воссоздавать их для себя. Стремясь назвать все, что входит в поле моего зрения, я в сущности защищаюсь от враждебного, мне непонятного мира, напирającego на меня со всех сторон, звуком слова я укрощаю эти стихии; процесс наименования пространственных и временных явлений словами есть процесс заклинания; всякое слово есть заговор; заговаривая явление, я в сущности покоряю его; и потому-то связь слов, формы грамматические и изобразительные, в сущности, «заговоры» (там же, с. 431).

Таким образом, деятельность языка приводит к деятельности воображения; воображаемая реальность, мир произведения, пронизан энергиями, интенциями, которые оказывают воздействие на говорящего, на читателя, формируя его воображение, его мышление. Язык здесь — «работающая» система, которая не столько находится во власти говорящего и слушающего, сколько сама им владеет. Здесь мы имеем великолепный образец другого стыка оноματοпоэтической теории с идеей языковой относительности (Гумбольдт — Потебня). Феноменологический метод основан на принципе относительности — конструировании в мышлении структур сознания; посылкой для конструирования, в понимании феноменологов, является язык, и только потом осуществляется адекватация конструируемых в сознании предметов с миром (см. работы Э. Гуссерля (18), Р. Ингардена (22), Н. Гартмана (15)).

Взаимные интенции коммуникантов, а также художника и читателя, создают то третье, что и составляет созидаемый ими мир. «Цель общения, — пишет Белый, — путем соприкосновения двух внутренних миров зажечь третий мир, не разделенный для общающихся и неожиданно углубляющий индивидуальные образы души. Для этого нужно, чтобы слово общения не было отвлеченным понятием; отвлеченное понятие определено кристаллизует акты уже бывших познаний; но цель человечества — творить самые объекты познаний, цель общения — зажигать общения (слова) огнями все новых и новых процессов творчества. Цель живого общения есть стремление к будущему, и потому-то отвлеченные слова, когда они становятся знаками общения, возвращают общение людей к тому, что уже было; наоборот, живая, образная речь, которую мы слышим, зажигает наше воображение огнем

новых творчеств, то есть новых словообразований; новое словообразование есть всегда начало новых познаний. <...> Творческое слово созидает мир» (7, с. 433—434).

Деятельность языка и деятельность произведения — те действенные силы, которые способны, по Белому, преобразовать мир, и в этой главной посылке творчества художник опирается на своего любимого ученого: «Потебня отдал всю свою жизнь, приложил весь блеск ученой своей эрудиции, обнаружив при этом необычайную тонкость и проницательность; он явил нам в своей личности редкое соединение психолога, лингвиста с поэтом и проницательным эстетиком; задолго до современной критики перекинул он мост между искателями науки и пламенной проповедью независимости художественного творчества современных новаторов искусства объединением произведений деятельности языка и произведений поэзии как продуктов единого творчества» (6, с. 245).

Мироощущение символизма зыбко и драматично, оно основано на несоответствии внешнего проявления мира и внутреннего, тайного его смысла. Образ-символ, в котором реализуется замысел художника, не сводится к какому-то определенному понятию, он многослоен. Вяч.И. Иванов писал, что «символ только тогда истинный символ, когда он неисчерпаем и беспределен в своем значении... Он многолик, многосмыслен и всегда темен в последней глубине» (21, с. 39).

«Глубина» символа обусловлена тем, что он уходит в толщу языка, в народные традиции: в процессе творческого акта возникает синтез, и триада синтеза опирается на антиномичную разверстость смысла, раскола и связи его одновременно. Синтезирование в понимании символистов — разные ступени абстрагирования. Для символистов характерно стремление синтезировать в произведении искусства качества, присущие другим видам и родам. Широко была распространена и идея синестезии, соощущений, особенно в среде поэтов, музыкантов и живописцев. Музыка, со своей стороны, шла навстречу живописи, театр или театрализованное «действие» казалось идеальной формой сосуществования искусств. Сам характер нового художественного мышления тяготел к синтезу, универсальному представлению о деятельности художника-творца, его высоком предназначении. А.А. Блок писал: «Так же как неразлучимы в России живопись, музыка, проза, поэзия, неотлучимы от них и друг от друга — философия, религия, общественность, даже — политика. Вместе они и образуют единый мощный поток, который несет в себе драгоценную ношу национальной культуры» (8, с. 175—176).

Символ у Белого призван объединить реальный мир и мир высшей метафизической реальности. Объединение в структуре символа двух плоскостей действительности достигается методом символического раскрытия явлений действительности, чувственного их восприятия.

Раскрыть общее через единичное, сущностное через являющееся — все это позволяет дать широкий диапазон информации: от рационалистического содержания до мистики. При этом символ держится на антиномичном соединении детали, как будто бы пришедшей из действительности и глобального обобщения.

А.Ф. Лосев считал, что «...модельное и закономерное разложение той или иной обобщающей функции в бесконечный ряд частных и единичностей как раз и является наиболее оригинальной чертой в понимании символа» (29, с. 374). Символ не изображает действие, предмет, он лишь указывает на это действие, изображая частные его проявления. Структура символа, как определенного вида художественного абстрагирования, является правильной, то есть символ представляет общую идею, общее действие как ряд конкретных действий, достаточно удаленных друг от друга, чтобы только угадывалось движение мысли по пути от единичного, конкретного, ко всеобщему, закономерному.

Белого привлекает широкое понимание творчества Гумбольдтом и Потебней, символ умножает творчество и деятельность бесконечных поколений художников в языке, и эта деятельность таит в себе трагическую коллизию: трагедия рождается, если перефразировать Ницше, из духа языка: «Язык, с точки зрения Гумбольдта и Потебни, есть творчество индивидуальное, переходящее в творчество индивидуально-коллективное и стремящееся расширяться универсально; язык есть создание «неделимых», но предполагающее творчество бесконечности поколений и зависящее от преломления его другими; язык есть борьба суммы неологизмов с окаменевшим наследством прошлого; учение о языке как деятельности непроизвольно наталкивается на понимание этой деятельности как трагической коллизии 1) между индивидуальными творчествами коллектива, 2) между предстоящей дея-

тельностью, вызванной предшествующими причинами, и суммой продуктов творчества всего прошлого» (6, с. 244).

Белого привлекает в работах Потебни то, что в противоположность теориям, отправляющимся от языка как готового произведения, Потебня выдвигает взгляд Гумбольдта на язык как на живую, непрекращающуюся деятельность: статику языка предопределяет динамика; язык столько же деятельность, сколько и произведение. В противоположность взглядам на язык как на орган проявления мысли, А.А. Потебня, вслед за В. фон Гумбольдтом, развивает теорию о языке как органе образования мысли.

Итак, две величины лежат в основе творчества, одна — творческая энергия речи, другая — поэтическая энергия народов, выражающаяся в фигурах и тропах речи. Из произведений первой энергии рождается слово, осознаваемое как мысль; из произведений второй энергии рождается поэтический мир, осознаваемый как мирозерцание. Определение задачи символического искусства Белый видел в том, что и поэт должен быть тем «зорким», кто видит вечное во временном. Воспроизводя в своих созданиях явления мира, он должен обнаружить через них идеи, должен сделать явление просветом в иной мир. Ведь символ происходит от греческого **symbollo** — **связываю**, то есть художник связывает временное с вечным. Символ по своей функции был не столько познанием действительности, сколько рефлексией над познанием.

Самый конкретный синтез осуществляется в слове. Белый отмечает, что в слове Потебня определяет внешнюю форму (звук), внутреннюю форму (способы выражения содержания) и самое содержание; внутренняя форма, направляя и обуславливая мысль, нераздельна и с внешней формой; она меняется с ней. То же встречается в искусстве: «...содержанием художественного произведения является его идея, внутренней формой окажутся образы, в которых дана идея, внешней формой — материал, в который воплощены образы. Искусство есть творчество в том же смысле, как слово» (там же, с. 245).

А. Белый, анализируя творчество А.А. Потебни, предвосхищает мысли Р.О. Якобсона о поэзии грамматики и о грамматике поэзии. Потебня, по мнению А. Белого, включает грамматику в область эстетики. Отсюда значение его трудов для гносеологических исследований будущего в этой области: «...включением грамматики и языкознания в эстетику меняется самый характер ее. В рядах ценностей культуры появляется новый ряд: ряд словесных ценностей», — пишет А. Белый (там же, с. 257).

Сам процесс порождения энергии слова и произведения в целом идет от образа звука к образу представления. Белый считает, что внутренняя форма переменна, неповторима в различных индивидуальностях; она порождает новое словесное творчество; в таком случае чисто звуковая форма слова начинает употребляться в переносном смысле, «в ряду слов того же корня, последовательно вытекающих одно из другого, всякое предшествующее может быть названо внутренней формой последующего, — цитирует Белый А.А. Потебню. — Соединение звуковой формы с внутренней образует живой, по существу, иррациональный, символизм языка; всякое слово в этом смысле — метафора, то есть оно таит потенциально ряд переносных смыслов; символизм художественного творчества есть продолжение символизма слова; символизм погаснет там, где в звуке слова выдыхается внутренняя форма» (там же, с. 250).

Белый, вслед за Потебней, утверждает первичность творчества по отношению к научному познанию. Отсюда, как считает Белый, Потебня одинаково должен быть дорог и теоретикам мысли, и теоретикам искусства. В связи с этим он декларирует следующие положения символистов:

- «...1) творчество обуславливает познание;
- 2) форма художественного произведения неотделима от содержания: это единство и есть символ искусства;
- 3) корни мифического и религиозного творчества таятся в символе: между религией, мифологией и искусством есть внутренняя реальная связь.

На все три положения еще за сорок лет отвечает Потебня положительно: творчество слов исторически первее познавательного творчества, познавательное творчество, описав круг, возвращается к метафоре. Форма поэтического символа неотделима от содержания, потому что самый материал поэтического символа, слово, есть единство содержания и формы во внутренней форме» (там же, с. 250). Отсюда — особый подход к произведению искусства — принцип медленного чтения: «Некоторые филологи утверждают,

что филология есть наука медленного чтения: искусство вчитываться в произведения поэзии есть, конечно, искусство еще более медленного чтения, ведь каждое слово поэта, каждый знак препинания не рождается случайно, а медленно кристаллизуется в сложном, как мир, целом, называемом лирическим стихотворением» (7, с. 241).

А. Белый фактически осуществляет легитимацию особого дискурса — исследование художником собственного творчества — области, которую мы называем **метапоэтикой**. Деятельностная концепция языка и творчества трансформируется у Белого в деятельностную концепцию исследования творчества самим поэтом. Здесь он исходит из неразрывной связи познания и творчества. «Более внимательны к поэтам поэты, — пишет Белый, — но эстетический опыт каждого поэта развивается медленно, всю жизнь; в процессе развития этого опыта, а также опыта чтения, даже самый вдумчивый поэт открывает Америки; вместе с поэтом умирает и его опыт, и читатели остаются в блаженном неведении, как читать, во что вчитываться; **любой крупный поэт образует школу не только благодаря непосредственному воздействию, но и потому, что его рабочая комната является кафедрой стилистики: только он может давать ответы на сложные, мучительные вопросы о форме, неизбежно встающие перед каждым ценителем красоты**» (там же, с. 241). Один из основных принципов метапоэтики А. Белого — приближение ее к научному знанию.

Белый считает, что описать произведение — значит дать комментарий; комментируя стихотворение, «мы как бы разлагаем его на составные части, пристально вглядываемся в средства изобразительности, выбор элементов, сравнений, метафор для характеристики содержания; мы ощупываем слова, исследуем их взаимную ритмическую, звуковую связь; соединяя вновь в одно целое разнообразный материал, мы часто не узнаем вовсе знакомого стихотворения: оно, как феникс, вылетает из самого себя в более прекрасном виде, или обратно — блекнет. Так подходим все более к сознанию, что нужна сравнительная анатомия стиля поэтов, что она дальнейший шаг в развитии теории словесности и лирики, вместе с тем приближение этих дисциплин к отраслям научного знания» (там же, с. 241—242).

Теория символизма формировалась в непосредственной связи с практикой; художник воплощал свои идеи не только в поэтических, но и прозаических произведениях. И в основании этих разных художественных практик у Белого всегда лежало одно — **неиссякаемая вера в возможности языка и глубокое его осмысление и изучение**.

Теория языка и поэтического творчества, ядром которого были воззрения В. фон Гумбольдта — А.А. Потебни о синтетической деятельности языка и поэтического творчества, далее обернулась поэтическим экспериментом, в котором язык проделывал работу противоположного направления — речь идет о теориях авангарда: «Мысли, давно продуманные языковедами, психологами и словесниками в тиши кабинетов, подобились инфекции в запаянных колбочках. <...> Когда речь была понята футуристами как речетворчество и в слове ощутили они энергию жизни, тогда, опьяненные вновь обретенным даром, они заголосили, забормотали, запели» (40, с. 171—172). Таким образом, теория В. фон Гумбольдта — А.А. Потебни о языке как творческой деятельности была в центре языковых концепций футуристов. Это компенсировало отсутствие общей философской основы и позволило «связать научную теорию, обращенную взором к истокам человеческого бытия, с практикой сегодняшнего искусства» (там же, с. 113). Такова была основная антиномия авангарда: от творческих истоков человеческого бытия к искусству будущего. На таком взаимоисключающем соединении языковой реальности прошлого и настоящего формировалось искусство авангарда.

Эти теории демонстрируют взаимодополнительность науки и искусства, в данном случае поэзии. Тексты репрезентируют принципы организации авангардистского текста, в теориях В. фон Гумбольдта и А.А. Потебни они находят научное обоснование и обобщение и, будучи истинными теориями творчества, они используются художниками не только в построении поэтической теории, но и в самой художественной практике, а далее эта практика, в частности, языковая деятельность футуристов, побуждает уже ученых систематизировать ее результаты. Теории «языковой инженерии» Г.О. Винокура, «преодоления языка как лингвистической определенности» М.М. Бахтина, систематизация веяний «новой русской поэзии», произведенная Р.О. Якобсоном, и выявление антиномий в языке П.А. Флоренским — это во многом результат систематизации языковой практики поэтов авангарда. Современная стратегия деконструкции, которая с данными теориями соприкасается,

является постмодернистской реакцией и на практику авангарда, и на аналитические тенденции в лингвопоэтических теориях структурализма, на которые формальное искусство также оказало несомненное влияние.

Язык в текстах авангардистов приобретает состояние материи, но материи живой, так как футуристы обращаются к первородному хаосу, к «довременному слову». Застывшие языковые слои, на которые поэты «наступали как на твердую почву», оживают, переворачиваются «корнями вверх». Работа над текстами столкнулась с плодотворными теориями творчества, господствовавшими в России уже в символистских концепциях — опять же с теориями В. фон Гумбольдта — А.А. Потебни. «Гумбольдтовское понимание языка как искусства, — писал Б.К. Лившиц, — находило в себе красноречивейшее подтверждение в произведениях Хлебникова, с той только потрясающей оговоркой, что процесс, мыслившийся до сих пор как функция коллективного сознания целого народа, был воплощен в творчестве одного человека» (24, с. 48).

В центре внимания футуристов оказываются теории В. фон Гумбольдта и А.А. Потебни не только потому, что эти ученые обращаются к первородному хаосу, «органической совокупности речи, из которой рождаются отдельные элементы и, в первую очередь, слова», но и потому, что эти теории оперируют противоположным — типами «языкового мировидения». Ведь Гумбольдт считал, что, прокладывая путь к постижению истины, язык является великим средством преобразования субъективного в объективное, переходя от всегда ограниченного индивидуального ко всеобъемлющему бытию (16, с. 318).

Если классический текст обращен на рефлексию над миром, то авангардистский текст, помимо этого, связан с рефлексией над творчеством, он оперирует на практике целыми типами художественного сознания. Аналитический критерий, использованный авангардистами, вел к расчленению и расслоению не только классических текстов, но и целых художественных систем, которые объединялись уже на новом основании, а также и к расслоению, дискретности мира, стремлению к новому его означиванию.

В таком измерении, намеченном самими авангардистами, авангард не уникальное явление, а функциональное звено во временном механизме культурных изменений (1, с. 18). Децентрация языковой системы у авангардистов обусловлена не стремлением к ее разрушению, а тенденцией к аналитизму, поискам первоэлементов, языковых примитивов, выявляемых в процессе «разложения», расслоения застывших элементов языка, приведения его к исходному состоянию — состоянию деятельности.

Р. Барт отмечает, что «современная поэзия (имеется в виду авангардистский тип текста. — *К.Ш., Д.П.*) ...разрушает реляционные связи языка и превращает дискурс в совокупность остановленных в движении слов. А это означает переворот Природы. Распад нового поэтического языка на отдельные слова влечет за собой разложение Природы на изолированные элементы, так что Природа начинает открываться только отдельными кусками. Когда языковые функции отступают на задний план, погружая во мрак все связующие отношения действительности, тогда на почетное место выдвигается объект как таковой; современная поэзия — это объективная поэзия. Природа здесь превращается в разорванную совокупность одиноких и зловещих предметов» (4, с. 331). Аналитизму в поэзии начала века соответствуют аналитические тенденции в науке: изучение распада атома, становление квантовой теории, рождение теории относительности.

Как видим, в конце XIX — начале XX века возникла цепная реакция идей, которые связаны с темами синтетики и аналитизма — гармонизации идей в системе научного знания, осуществления гармонии поэтических текстов. Каждая из областей познания идет своим путем, но единство тем свидетельствует о том, что цели — поиски истины — едины, хотя и осуществляются они разными средствами. **Корреляция принципов** способствует объяснению одного (поэзии, метапоэтики) через другое (науку), а также **используется нами в качестве критерия правильности** избранной концепции в процессе анализа художественного текста. **Деятельностная концепция языка и творчества, а также система ее терминов входит в метаконтекстный язык как самих метапоэтик, так и их описания в качестве доминирующей.** Это подтверждается системой номинаций, связанных с обозначением субъекта поэтического творчества, а также метапоэтики. Они, как правило, совпадают (поэт создает художественную систему, и он ее же анализирует, или поэт создает художественную систему и анализирует творчество других художников, или осуществляет то и другое вместе).

Говоря о принципах исследования метапоэтики, мы подчеркиваем ее лингвистическую основу. При этом мы имеем в виду то, что поэты анализируют сам материал, язык, а в наиболее сложных метапоэтиках, претендующих стать основой теории творчества, используются языковедческие исследования. В русской метапоэтике доминирует деятельностная концепция языка, разрабатываемая ономапоэтической школой. Поэты в разной степени опираются на язык, на теории языкознания в своих исследованиях, статьях, речах о поэзии, но практически в каждой частной метапоэтике эти проблемы вырисовываются. Нашу четырехтомную антологию «Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса» мы заканчиваем статьями И.А. Бродского о поэзии. Поэт высказался конкретно и определенно, суммируя трехвековой опыт метапоэтического творчества: «Поэт... есть средство существования языка» (9, с. 44—45).

Гетерогенный дискурс метапоэтики следует изучать в опоре на комплексную методологию. В основе исследования поэтического текста лежат общенаучные идеи. Изучая метапоэтику, мы включаемся в диалог с тем или иным художником, проверяя определяемые принципы и методы исследования на основе эпистемологического анализа. При этом должны учитывать лингвистические основы метапоэтики — имеется в виду опора на язык поэзии и метапоэтики, а также опора на лингвистические теории, которые прямо или косвенно используются поэтами в процессе анализа самого поэтического творчества.

Метапоэтический дискурс многомерен, он представляет собой разрастающийся гипертекст. В связи с метапоэтической деятельностью художников слова интересно обратить внимание на антологии, которые составляют сами поэты и комментируют творчество — свое и других поэтов. Так, например, большой культурный интерес представляет антология поэзии русского зарубежья «Якорь», которую составили уже будучи в эмиграции Г.В. Адамович и М.Л. Кантор. Известно, с какой ответственностью подходили они к ее составлению, рассматривая книгу как памятник эпохе. К такого же рода деятельности можно отнести антологию русской поэзии «Строфы века», которую составил Е.А. Евтушенко в конце XX века (Минск — Москва, 1995). Метапоэтический интерес представляет как сам отбор текстов, так и краткие комментарии поэта. Важно учитывать также журналы, которые в разное время редактировали поэты, сборники стихов, составителями которых они являлись.

Для обозначения художника как деятельностного субъекта, как правило, используются термины с семами «созидания», «деятельности». Например, мы говорим «деятель культуры», «видный деятель культуры» и т.д. «Деятель», согласно «Словарю русского языка» (М., 1981—1984), — 'лицо, проявившее себя в какой-либо области общественной деятельности'. «Деятельность» — 'работа, занятие в какой-либо области'. А «деятельный» — 'проявляющий особую энергию, старание в выполнении какого-либо дела; постоянно, беспрестанно действующий, работающий'.

Часто по отношению к поэтам, художникам применяется термин «творец» — 1. 'Тот, кто создает что-либо; создатель'; 2. По религиозному представлению: верховное существо, создавшее мир и управляющее им; Бог'. «Создатель» — 1. 'Тот, кто создал что-то'; 2. 'Бог как творец мира'. «Создать» — 1. 'Путем творческих усилий и труда дать существование чему-либо, вызвать к жизни что-то'; 2. 'Основать, организовать что-либо'; 3. 'Обеспечить что-либо'; 4. 'Определить в основных чертах, свойствах что-либо'.

Символисты, в особенности Вяч. Иванов, использовали религиозно-философский термин «демиург», который подчеркивает деятельностное созидательное начало творчества. По «Словарю иностранных слов» (М., 1981), «демиург» — 1. 'В Древней Греции: свободный ремесленник, мастер-художник'; 2. 'Созидательное начало, созидательная сила; творец, мастер-художник'; 3. 'В идеалистической философии Платона: божество как творец мира'.

Как видим, термины, обозначающие творящего субъекта, содержат, как это и доказано в науковедении, в сконцентрированном виде идеи творчества и идеи создания произведения искусства. Все они объединяются семами 'деятельности', 'созидательного начала', 'созидательной силы', 'мастерства', 'создания чего-то, что сопричастно высокому, божественному' — новых миров, какими и являются художественные миры — миры воображаемые, которые мы осваиваем так же, как и осваиваем мир реальный, в корреляции с ним.

Таким образом, анализ терминов, обозначающих творящего субъекта, показал, что деятельностное начало — это основа всякого творчества и всякого познания, в том числе и ме-

тапоэтического. Данный критерий, то есть критерий деятельностного исследования языка, поэзии, метапоэтики, положен в основу анализа текстов русской метапоэтики и принципов ее описания.

Исходя из этого критерия, мы выделили шесть основных этапов формирования метапоэтики, или метапоэтической парадигмы. Каждый из выделенных этапов явился в определенной степени «революционным», в терминах Т. Куна, то есть отражал некое изменение в ходе становления метапоэтических систем. Это деление положено в основу словаря.

Первый этап — метапоэтика рецепции (принятия, усвоения). Даются общий анализ данного этапа и рассмотрение частных метапоэтик конца XVII — XVIII века (барокко, классицизм, романтизм, сентиментализм).

Второй этап — метапоэтика преобразования (преображения) и установления. Даются общий анализ (метапоэтика А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова) и рассмотрение частных метапоэтик XIX века (романтизм, реализм).

Третий этап — метапоэтика синтетической поэзии. Даются общий анализ и рассматриваются частные метапоэтики конца XIX — начала XX века (символизм, акмеизм).

Четвертый этап — метапоэтика аналитизма поэзии. Даются общий анализ и рассмотрение частных метапоэтик начала XX века (авангардизм).

Пятый этап — метапоэтика отображения реальной действительности и отрешения от нее. Даются общий анализ и рассмотрение частных метапоэтик XX века (реализм, соцреализм).

Шестой этап — метапоэтика деконструкции. Даются общий анализ и рассмотрение частных метапоэтик конца XX — начала XXI века (постмодернизм).

Как было установлено в процессе исследования, данным этапам становления русской метапоэтики в определенной степени соответствуют четыре образа жизни общества, которые представляют собой альтернативные варианты в эпохи, когда цивилизация уже миновала период роста. Эти пути определил А.Дж. Тойнби в работе «Постижение истории» (1934—1961). Он считает, что в результате социального надлома «накатанный путь» становится неприемлемым для развития общества, и оно ищет новые возможности, общество выбирает один из четырех вариантов состояния: «архаизм», «футуризм», «отрешение» и «преображение». Интересно отметить, что в становлении метапоэтики тоже есть некоторые периоды, когда «по накатанному пути» идти невозможно. В этом случае возникает движение, подобное «отрешению», «преображению», «архаизму» или «футуризму». При этом «футуризм» и «архаизм» — это попытки «разорвать пути настоящего через обращение к другим временным периодам, не покидая земного плана человеческого бытия» (37, с. 427), а «отрешение» и «преображение» — это попытки уйти от настоящего, «не оставляя при этом мирского уровня», причем «отрешение и преобразование предполагают веру в то, что нет спасения для больной Души без коренной перемены духовного климата» (там же, с. 449).

Становление метапоэтики рецепции во многом соответствует такому этапу в развитии цивилизации, как архаизм. Несмотря на то что рецепция была связана с развитием русской поэзии и метапоэтики, предполагалось обращение не только к настоящему в европейской поэзии и метапоэтике, но и к их истокам. Поэты, в творчестве которых осуществлялась рецепция и усвоение сложившихся в европейской культуре форм, а также переработка их на новой основе, обратились к трудам античных философов, грамматиков, лингвистов, к античной поэзии. Уже указывалось, что первые поэтики, грамматик, риторики (Феофан Прокопович, М.В. Ломоносов, В.К. Третьяковский и др.) строились на основе античных образцов. В живом обществе, живой культуре взаимодействуют разные тенденции, но именно рецепция позволила русской культуре компенсировать опосредованность восприятия идей христианства через церковнославянский язык.

А.Дж. Тойнби отмечает: «...архаизм — это тщательная, хорошо продуманная политика, цель которой — плыть против течения жизни, протестуя против традиций, закона, вкуса, совести, против общественного мнения, что, бесспорно, требует от плывца определенного рывка (*tour de force*). В сфере человеческого поведения архаизм проявляется в формальных институтах и официальных идеях в большей мере, чем в обычаях. В области языка архаизм охватывает стиль и тематические направления, которые неизбежно находятся под сознательным контролем воли, тогда как лексика, морфология и синтаксис подвластны стихии живого языка, который всегда готов перечеркнуть добрые стремления благонамеренного пуриста» (там же, с. 416). В определенной степени это соответствует той языковой пестроте, которая характерна для XVIII века.

Когда мы говорим о периоде преобразования в поэзии и метапоэтике, мы обращаемся к метапоэтическому творчеству А.С. Пушкина, которым совершенно преобразование языка и поэзии. «Но, если мы признаем, что природа Преображения есть тайна, превосходящая наше понимание — как мы убедились, она превзошла понимание философов, не меньше нас озабоченных ее решением, — нам, возможно, удастся, трезво оценив возможности человеческого интеллекта, проникнуть в тайну с помощью фантазии, воспользовавшись интуицией поэта, — пишет А.Дж. Тойнби. — Человек иногда обладает зрением, способным проникнуть в другое измерение. Такое зрение дано поэту. Уильям Блейк в «Песнях невинности» говорит:

Небо синие — в цветке,
В горстке праха — бесконечность,
Целый мир держать в руке,
В каждом миге видеть вечность.

Поэт, обладающий способностью видеть Преображение мира сего с помощью Царствия Божия, должен быть немного пророком, ибо он обладает интуицией божественного постижения, что не может дать ему одна поэзия. Акт Преображения есть таинство, ибо это — деяние Бога и следствие Божьего присутствия» (там же, с. 447).

А.Дж. Тойнби считает, что это — альтернативный образ жизни, который обещает «осветить сидящих во тьме и тени смертной, направить ноги наши на путь мира» (Лука 1, 79).

«Гражданин распадающегося мирского общества, избравший этот путь, имеет более верную надежду и более глубокое счастье, чем просто родившийся в обществе, находящемся еще в процессе роста, ибо он усвоил истину о двух мирах. И тот, кто станет жить и действовать во имя Христа, тот сможет, находясь в Мире Сем, пребывать в Мире Ином. Вхождение в Царствие Божие есть второе рождение (Иоанн 3, 3—8)» (там же, с. 448).

Не будем экстраполировать идеи выдающегося английского мыслителя на метапоэтическое творчество А.С. Пушкина, однако отметим поразительное сходство основных концептуальных положений. Это, с одной стороны, уход от современности в вечные истины, с другой — возврат к ней, чтобы «осветить сидящих во тьме (Лука 1, 79) и дать возможность свету преодолеть тьму (Иоанн 1, 5)» (там же, с. 449). Подтверждение — стихотворение А.С. Пушкина «Пророк». В деятельности А.С. Пушкина мы наблюдаем именно это, если иметь в виду хотя бы только создание русского литературного языка и русской поэзии. Далее в течение XX века наблюдается поступательное развитие идей поэта в поэзии и метапоэтиках. Показательно, что поэты послепушкинского периода часто обращаются к интерпретации пророческой миссии художника слова.

Метапоэтика серебряного века и в особенности символистов — венец этого поступательного развития, эпоха создания теории поэтического творчества, равной которой в метапоэтике далее не наблюдается. Именно в ней — истоки семиотики, теории поэтического языка, формального метода в литературоведении.

Если архаизм направлен от настоящего к прошлому, то футуризм — к незнакомому будущему. Футуризм — общий элемент движений, на первый взгляд, отдаленных друг от друга: «Дух футуризма витает и в безобидных теоретических абстракциях французского философа Бергсона, и в практической политике фашистских идеологов, и в действиях коммунистических поклонников идола тоталитарного государства», — считает А.Дж.Тойнби (там же, с. 433). «Футуризм в его примитивной обнаженности представляет собой социальную форму крайнего отчаяния. Первая попытка уйти от Настоящего — это повернуться лицом к Прошлому. Только после того, как бегство в Прошлое оказалось невозможным, Душа в отчаянной надежде совершает последний поворот, прощаясь с бесцветной и унылой действительностью Настоящего. Футуризм не только психологически менее естественен, чем архаизм, он и более труден для реализации. Причина здесь кроется в том, что архаизм впервые появляется в рядах правящего меньшинства, тогда как футуризм — порождение внутреннего пролетариата. А в любом распадающемся обществе правящее меньшинство прочно удерживается в седле, оставляя внутреннему пролетариату право тащиться в хвосте. Уходя от бесцветного Настоящего, футуризм устремляется в лучезарные дали новых исканий, рассчитывая обрести утраченную надежду» (там же, с. 434).

А.Дж. Тойнби утверждает, что «эсхатология сводится к повторению и переосмыслению мифов о сотворении» (там же, с. 438). В творчестве русских футуристов этому соответству-

ет «Черный квадрат» К.С. Малевича, который символизирует одновременно начало и конец, то есть конец академического искусства и вообще конец старого мира, «нуль формы», вызывающий к сотворению нового искусства и нового мира: «Когда происходит это духовное восхождение к свету от миража футуризма, эсхатологическая схема тысячелетия может быть удобной лестницей, но когда лестница стоит слишком круто, она может упасть; и вместе с этим падением мирской футуризм, который вызвал к жизни образ Иного Мира в ответ на вызов своего собственного неизбежного падения, будет в конце концов трансцендирован» (там же).

Для русского авангарда характерна антиномия — обращение к доприродным формам бытия (посылки к архаизму) с футуристическими тенденциями (искусство будущего).

Развитие реалистических тенденций (отображение, миметическое воспроизведение мира), а также авангардистских приемов в тридцатые годы XX века под нажимом коммунистической идеологии привело к рождению особого стиля в искусстве, который был назван социалистическим реализмом. В основе его лежит отрешенность от реальной действительности — понятие, коррелирующее с понятием «отрешения» в развитии цивилизации. Здесь нет прямой аналогии, но тем не менее это путь, который, по мнению Тойнби, составляет выход из очередного тупика: «Все дело в степени отрешенности. Одни играют в игру утонченного «возвращения к природе». Эта игра может рассматриваться современниками как чудачество. Так многие воспринимали Диогена с его бочкой или Торо с его вигвамом. Другие ставят на карту самую жизнь. К таким можно отнести отшельника в пустыне или йога в джунглях, но и они пытаются таким образом решить проблемы, выдвигаемые перед ними жизнью. Однако тот, кто стремится достичь цели и получить за это вознаграждение, делает больше, чем просто ставит на карту жизнь. Он должен отрешиться от жизни до такой степени, чтобы любить только ее отрицание» (там же, с. 439). Соцреализм, его метапоэтика были направлены на внедрение мифа о коммунизме, а миф, как известно, по А.Ф. Лосеву, — способ отрешения от реальной действительности.

Важно отметить, что в искусстве одновременно существуют различные тенденции, это многомерное, а не одномерное явление. Эпоха постмодерна сменяет соцреализм. Она сочетает в себе тенденции и архаизма (оперирование готовыми текстами — вспомним «Вирши» Г. Сапгира), и футуризма (опора на дискретные элементы, тенденция к аналитизму). Стратегия деконструкции, наиболее явно выражающая особенности эпохи постмодерна, обозначает не только борьбу с нарративностью, но и «сборку» текста, разобранного на элементы авангардистами. Теоретические посылки к новому синтезу, «синтетике» поэзии, приводящие к новому строю и поэзии, и метапоэтики, есть, но проект постмодерна, как принято говорить, оказывается до сих пор не завершенным.

Как видим, метапоэтика как комплексная область исследования поэтами собственно-го творчества прямо или косвенно отображает, как и культура в целом, цивилизационные процессы в развитии общества.

Далее мы приступим к рассмотрению становления русской метапоэтики в свете общей деятельностной концепции языка и творчества в той последовательности сменяющих друг друга этапов, которые мы наметили.

Литература:

1. Автономова Н.С. Возвращаясь к азам // Вопросы философии. — 1993. — № 3. — С. 17—22.
2. Амирова Т.А., Ольховиков Б.А., Рождественский Ю.В. Очерки по истории лингвистики. — М., 1975.
3. Байрамуков Р.М. Речевое действие угрозы в рассказах В.М. Шукшина: АКД. — Ставрополь, 2001.
4. Барт Р. Нулевая степень письма // Семиотика. — М., 1983. — С. 306—349.
5. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. — М., 1979.
6. Белый А. Мысль и язык (философия языка А.А. Потебни) // Логос. — М., 1910. — Кн. 2. — С. 240—258.
7. Белый А. Символизм. — М., 1910.
8. Блок А.А. Собрание сочинений: В 8 т. — М. — Л., 1962. — Т. 5.
9. Бродский И.А. Лица необщим выраженьем. Нобелевская лекция // Сочинения Иосифа Бродского: В 7 т. — СПб., 1999. — Т. 6. — С. 44—54.
10. Брюсов В.Я. Научная поэзия // Избр. соч.: В 2 т. — М., 1955. — Т. 2. — С. 208—228.
11. Брюсов В.Я. Синтетика поэзии // Собр. соч.: В 7 т. — М., 1975. — Т. 6. — С. 557—572.
12. Возникновение русской науки о литературе. — М., 1975.
13. Воронина Т.Н. Языковые средства выражения фактуры (на материале поэтических текстов М.И. Цветаевой): АКД. — Ставрополь, 2000.
14. Востоков А.Х. Рассуждения о славянском языке // Хрестоматия по истории языкознания XIX—XX веков / Сост. В.А. Звегинцев. — М., 1960. — С. 48—51.
15. Гартман Н. Эстетика. — М., 1958.

16. Гумбольдт В. фон. Избранные труды по языкознанию. — М., 1984.
17. Гумбольдт В. фон. Язык и философия культуры. — М., 1985.
18. Гуссерль Э. Философия как строгая наука. — Новочеркасск, 1994.
19. Ежова Е.Н. Лингвистические средства организации звукового мира в поэтических текстах О. Мандельштама: АКД. — Ставрополь, 1999.
20. Жогина К.Б. Имя собственное как средство гармонической организации поэтического текста (на материале лирических стихотворений М. Цветаевой): АКД. — Ставрополь, 1997.
21. Иванов Вяч.И. По звездам. — СПб., 1909.
22. Ингарден Р. Исследования по эстетике. — М., 1962.
23. Кофанова В.А. Языковые особенности геопоэтики авторской песни (на материале текстов произведений Б.Ш. Окуджавы, А.А. Галича, А.М. Городницкого, Ю.И. Визбора): АКД. — Ставрополь, 2005.
24. Лившиц Б.К. Полутораглазый стрелец. — М., 1991.
25. Ломоносов М.В. Краткое руководство к красноречию. Книга первая, в которой содержится риторика, показывающая общие правила обою красного речия, то есть оратории и поэзии, сочиненная в пользу любящих словесные науки // Ломоносов М.В. Полное собрание сочинений. Труды по филологии. 1739—1758 гг. — М.—Л., 1952. — С. 91—378.
26. Ломоносов М.В. Полное собрание сочинений. Труды по филологии. 1739—1758 гг. — М.—Л., 1952.
27. Лосев А.Ф. Диалектика художественной формы. — М., 1927.
28. Лосев А.Ф. Из ранних произведений. — М., 1990.
29. Лосев А.Ф. Проблема символа в связи с близкими к нему литературоведческими категориями // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. — М., 1970. — Т. 29. — № 5.
30. Маковский С. Из воспоминаний об Иннокентии Анненском // Воспоминания о серебряном веке. — М., 1993. — С. 102—113.
31. Поппер К.Р. Объективное знание. Эволюционный подход. — М., 2002.
32. Потебня А.А. Эстетика и поэтика. — М., 1976.
33. Пятигорский А.М. Три беседы о метатеории сознания // Пятигорский А.М. Избранные труды. — М., 1996. — С. 61—107.
34. Словарь русского языка: В 4 т. — М., 1981—1984.
35. Словарь иностранных слов. — М., 1981.
36. Сороченко Е.Н. Концепт «скука» и его лингвистическое представление в текстах романов И.А. Гончарова: АКД. — Ставрополь, 2003.
37. Тойнби А.Дж. Постигание истории. — М., 1991.
38. Три века русской метапоэтики. Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2002. — Т. 1.
39. Три века русской метапоэтики. Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2005. — Т. 2.
40. Флоренский П.А. У водоразделов мысли // Собрание сочинений: В 2 т. — М., 1990. — Т. 2.
41. Ходус В.П. Языковые средства выражения импрессионистичности в драматургических текстах А.П. Чехова: АКД. — Ставрополь, 2002.
42. Штайн К.Э. Гармоническая организация поэтического текста: АДД. — СПб., 1994.
43. Штайн К.Э. Принципы анализа поэтического текста. — СПб. — Ставрополь, 1993.
44. Эрнбург И.Г. Из книги «Люди, годы, жизнь» // Воспоминания об Андрее Белом. — М., 1995. — С. 341—346.



ВТОРАЯ

все одну из форм познания, а язык как деятельную сущность. Энергичное внимание к языку соответствовало идеалам символизма, для которых художественное творчество — путь к преображению личности. Источником этого — являла речь, пишет А. Белый, «ясно текущая, создающая действительность, воздвигающая перед нами ряд образов и мифов, каков сознание черпает силу и уверенность в этих образах; они — орудия, которыми мы проникаем глыбу. Ономотопозитическая ветвь языкознания пересекается здесь с философской, в частности, феноменологической парадигмой: объединяющая точка — теория творчества и, в частности, поэзии, которая является краеугольным камнем как феноменологии, так и поэтической теории, последние во многом страшась на изоморфизме слова (как изначальной поэзии) и поэтического произведения, которое воспринималось Потебней как единый знак, изоморфный слову. Творчество А.А. Потебни было особенно любимо русскими символистами. «Глубокий исследователь языка, — пишет А. Белый в комментариях к «Символизму», — видит в поэтическом творчестве и в творчестве самого слова общий корень. Открывая в слове идиальность и шальность, свойственные искусству, Потебня заключает, что и слово есть искусство, именно поэзия. ... Отсюда видно, до чего тесно соотносятся между собой частные проблемы экспериментальной эстетики с наиболее общими проблемами языкознания; или, наоборот, в языкознание проблемы поэзии входят как части некоторого целого». Именно то, что в основе теории творчества символистов лежала лингвистическая философия, дало основание ученым использовать многие положения метапоэтики символистов как фундамент для построения семиотики. Дальнейшее развитие метапоэтической теории творчества связано с трудными именами Н.С. Гумбольда, О.Э. Мандельштама, А.А. Ахматовой, С.Я. Горюхиного и др. Становление эстетики произошло в обстановке диалогичности как с творчеством символизма, так и в отталкивании от идей авангарда. В то же время эстетические заветы предшествующей эпохи: сохранены для эстетиков свое значение. Это прежде всего отношение к языку и слову как к художественному произведению, что опять же приводит эстетиков к ономотопозитической парадигме. Н.С. Гумбольд также исходил из взгляда А.А. Потебни: «... по определению Потебни, поэзия есть явление языка или особая форма речи. Всякая речь образна в мимическом и содержит нечто, относящееся как к говорящему, так и слушающему, причем последнему говорящий приписывает те или иные свойства, находящиеся в нем самом». Метапоэтика символизма, эстетиков характеризуются энциклопедичностью, богатством знания мировой культуры. То же самое можно сказать о частях метапоэтики Н.А. Бунина, В.В. Набокова, которые оставили свое обоснование поэтическому творчеству. Отрицая программу авангарда — тотального очистительного разрушения традиций и «возрождения» нового, небывалого огня на пепелище старой культуры, — поэты считали, что творческое бессмертие обретается только в памяти, воображении, в языке, в определении своего места в традиции русской культуры. * Частные метапоэтики С.Черного, И.Ф. Анненского, Г.В. Иванова, В.Ф. Ходасевича, М.А. Володина, М.И. Цветаевой дополняют общую ткань метапоэтического текста конца XIX — начала XX века, ставшего программным в процессе формирования поэтической культуры XX века.

Антология
Три века
русской
метапоэтики
Конец XIX —
начало XX вв.
Реализм
Символизм
Акмеизм

Издательство
Старорусское
государственное
университета
2005

Становление метапоэтики

русская

Кубофутуризм
Эгофутуризм
Имажинизм
Центрифуга
Лучизм
ОБЭРИУ
Конструктивизм
ЛЕФ
Пролеткульт
ВАПП

ВТОРАЯ

Часть

ТРИ ВЕКА РУССКОЙ
МЕТАПОЭТИКИ
Двадцатый век
РЕАЛИЗМ
СОЦРЕАЛИЗМ
ПОСТМОДЕРНИЗМ

1. Метапоэтика рецепции (принятия). Конец XVII — XVIII век

Развитие русской эстетической мысли в конце XVII — XVIII веках тесно связано с формированием просветительской идеологии. Прогрессивные мыслители периода петровских преобразований Ф. Прокопович, В.Н. Татищев выдвигали новые социально-политические, философские и эстетические идеи, защищали теорию естественного права и общественного договора, рассматривали происхождение государства и власти с точки зрения естественного развития общества и соглашения людей к взаимной выгоде.

Ф. Прокопович и В.Н. Татищев защищали идеологию «просвещенного абсолютизма», В.Н. Татищев был сторонником крепостнических отношений и рассматривал их как результат общественного договора. Отталкиваясь от теории естественного права, А.Д. Кантемир выступал за монархический строй, но считал, что правление и законы государя должны согласовываться с естественными законами народа, его обычаями и правами. Он был против привилегий родовитого дворянства, считая, что по своей природе все люди равны. Просветительские идеи во многом определили характер его эстетических воззрений. Из идеи равенства людей в естественном состоянии, развиваемой А.Д. Кантемиром, вытекало убеждение в высоком гражданском назначении искусства. Утверждая познавательное и воспитательное значение искусства, Кантемир считал, что искусство должно воспитывать не исполнителя воли монарха, а гражданина, прививать идеи гражданского долга перед народом и государем.

Ф. Прокопович, как известно, придавал особое значение фантазии в художественном творчестве, противопоставлял логическое мышление художественному, тяготел к репрезентативному искусству, красочности выражения, к эстетике барокко, которую он интерпретировал через понятие *decorum*. Близость к эстетике барокко отмечается в воззрениях Кантемира, который высоко ценил Растрелли. В отличие от Ф. Прокоповича и Татищева он сближал науки и искусства, объединял фантазию и логическое мышление. Сатира в его понимании — нравоучительное сочинение. Таким образом, искусство во многом формировалось в отношении к правительственным целям и программам.

Эстетические и метапоэтические идеи поэтов конца XVII — начала XVIII века складывались во взаимоотношении с западноевропейской эстетикой, во многом через ее принятие и усвоение. Понятие **рецепции** (от лат. *receptio* — принятие) означает заимствование и приспособление обществом социологических и культурных форм, возникших в другой стране или в другую эпоху. Это важнейшее для русской эстетики и метапоэтики понятие глубоко рассмотрел Л.В. Пумпянский в работе «К истории русского классицизма» (1923—1924). Ученый утверждал, что «русская литература есть одна из литератур, происшедших от рецепции античности; ближайшая ей в том отношении параллель — французская и новонемецкая литература» (3, с. 30).

Путь развития такой литературы связан с открытием античности, образования классического идеала. «То, что совершилось около 1730 г., будет сопутствовать всей истории русской литературы, — пишет Л.В. Пумпянский, — быть может, вся она может быть представлена как ряд духовных волн, идущих с Запада и на русской почве претерпевающих исключительно интересную эстетическую судьбу. Это дает русской литературе совершенно особое

место и есть, вероятно, ее характеристиком. 1) Несколько волн **рецепций**: а. ода (и ее особая судьба до Державина), б. баллада (не наследшая национальных судеб), в. поэма (до «Медного всадника»), г. комедия (до «Ревизора»), д. авантюрный роман (до «Мертвых душ»), е. новый роман (до Достоевского и Л. Толстого), ж. новая немецкая лирика (до Фета...); последним из этих явлений была волна французского символизма. Эта **формальная рецептивность есть главная черта русской литературы** (выделено нами. — *КШ, ДП*). 2) Исключительный дар совершенствования каждой формальной темы; возможно измерить громадный пройденный путь ее прототипа на Западе до позднего, зрелого плода в России, заканчивающего целую традицию, которая — в иных случаях — только здесь получает свой полный смысл (например, линия Мёрике — Фет, Ж. Санд — Достоевский, бельгийский и французский символизм — Вяч. Иванов). Эстетически совершить (завершить) есть, по-видимому, особый дар русского гения; с этим связан особый дар значительности (вследствие чего так много в западной литературе кажется нам недостаточным, несерьезным) и образной краткости (особенно в лирике и комедии), с чем связано отвержение ряда западных поэтов (Ламартин, В. Гюго, ее французской *poésie oratoire* (ораторская поэзия — фр.)). 3) Бросается в глаза отсутствие театра (трагедии) и, напротив, исключительный дар к комедии (и раблезианского и классического типа). 4) С этим ли в связи отсутствие центрального национального стиха (четырёхстопный ямб, heroic line (героический стих — англ.), alexandrin (александрийский стих — фр.) — три основных русских стиха, представляют у нас три великие чужие культуры), 5) в связи ли тоже с отсутствием трагической сцены гипертрофированное развитие чистой лирики и романа? 6) Наконец, с этим ли в связи особая русская постановка вопроса о самооправдании литературы? Этот вопрос стал национально-эстетическим вопросом в русской литературе. Что бы ни говорили, этот вопрос пока не решен и, надо надеяться, и не будет решен в России; в глубине, русское сознание не перестает видеть в литературе общественную функцию и, следовательно, подчиняет ее высшей цели всякого общества — социальной правде. Именно это требование и разрушило русский классицизм (основанный на отношении слова к существу); в младшей русской литературе слово одинаково относится и к существу и к должному. Это настолько бросается в глаза, что у немецкого экспрессионизма новая ориентация на социально должном совпала с новой ориентацией на русской литературе. Да, нигде так серьезно, как в России, не ставилась эта тема и теоретически (в знаменитых печатных спорах) и биографически (две половины жизни лучших русских писателей: Гоголя, Л. Толстого, Лескова, А. Блока, Достоевского, В. Иванова). Эта черта показывает провизорское значение классического совершенства для русской литературы. Все это делает русскую литературу одной из самых трудных для понимания» (там же, с. 32).

Г.Г. Шпет, как и другие исследователи процессов формирования русской культуры в начале XVIII в., в работе «Очерк развития русской философии» (1922) пытается осмыслить взаимодействие западноевропейской и русской культур, но делает иные акценты: «XVII век в Западной Европе — век великих научных открытий, свободного движения философской мысли и широкого разлива всей культурной жизни. Последний не мог не докатиться и до Москвы — против ее собственной воли. Блестящее одиночество в Европе восточного варварства начинало быть препятствием для развития самой Европы. Со второй половины века западное влияние пробивается в Москву все глубже с каждым десятилетием, если не с каждым годом. В ночной московской тьме стали зажигаться грезы о свете и знании. Одних, как Котошихина, эти грезы выгоняли из Москвы на Запад, другие, подобно Ртищеву, пытались как-то воплотить эти грезы на месте, но, признанные «злотворцами», они жестоко платились за «рушение» веры православной. Уделом культурных усилий и тех и других одинаково было ничтожество. Народ русский охранял свое невежество за непроницаемой броней и умел заставить молчать мечтателей. Государственные верхи все больше уходили от народа, и если не хотели уберечь своих, то зато и не могли уберечься от чужих. Окцидентированные греки, как братья Лихуды, и славяне, как Кижанич, или киевские выученики, как Симеон Полоцкий, были в Москве не случайными и сходного типа гостями, хотя принимали их здесь по-разному. Можно сказать даже, между ними и под их влиянием в Москве образовалось нечто вроде борьбы культурных мнений, как бы в результате которой получилось своеобразное их объединение в Спасском монастыре за Иконным рядом» (4, с. 25—26).

Как видим, процесс восприятия западноевропейской культуры был осложнен консерватизмом России, но решительные действия Петра I ускорили его. «К южному источнику

культурных веяний присоединен был Петром источник северный, — пишет Г.Г. Шпет. — Если там дуло латинством и средневековым католицизмом, то с севера пахнуло реформаторством и новою Европою. Сквозной ветер должен был освежить невежественный покой России, прежде чем можно было приступить к какой бы то ни было культурной работе. Киев оказал Петру безмерную поддержку. По пути, проложенному Симеоном Полоцким и Дмитрием Ростовским, пошли вперед такие ученики киевской школы, как Стефан Яворский, Гавриил Бужинский, Феофан Прокопович. По доброй их воле или против воли Петр заставил всех действовать, как ему нужно было» (там же, с. 27).

Г.Г. Шпет не был сторонником мнения об открытости русских культурных деятелей к античной традиции, о ее глубоком восприятии: «Россия вошла в семью европейскую. Но вошла как сирота. Константинополь был ей крестным отцом, родного не было. В хвастливом наименовании себя **третьим Римом** она подчеркивала свое безотчество, но не сознавала его. Она стала христианскою, но без античной традиции и без исторического культуропреимства. Балканские горы не дали излиться истокам древней европейской культуры на русские равнины. Тем не менее в наше время произносятся слова, будто Россия более непосредственно, чем Запад, восприняла античную культуру, так как-де она почерпала ее прямо из Греции. Если бы это было так, то пришлось бы признать, что Россия эту культуру безжалостно загубила. Россия **могла** взять античную культуру прямо из Греции, но этого **не сделала**.

Варварский Запад принял христианство на языке античном и сохранил его надолго. С самого начала его истории, благодаря знанию латинского языка, по крайней мере в более образованных слоях духовенства и знати, античная культура была открытою книгою для западного человека. Каждый для себя в минуты утомления новою христианскою культурою мог отдохнуть на творчестве античных предков и в минуты сомнения в ценности новой культуры мог спасти себя от отчаяния в ценности всей культуры, обратившись непосредственно к несомненному первоисточнику. И когда настала пора всеобщего утомления, сомнения и разочарованности, всеобщее обращение к языческим предкам возродило **Европу** (выделено автором. — *КШ, ДП*).

Совсем не то было у нас. Нас крестили по-гречески, но язык нам дали болгарский. Что мог принести с собой язык народа, лишённого культурных традиций, литературы, истории? Солунские братья сыграли для России фатальную роль... И что могло бы быть, если бы, как Запад на латинском, мы усвоили христианство на греческом языке?» (там же, с. 28—29).

Все это спорные, до сих пор не разрешенные вопросы. По-видимому, в чем-то прав и тот и другой исследователь. Но сейчас важен не столько сам процесс рецепции, сколько рассмотрение конкретных фактов и метапоэтических событий, связанных с принятием, усвоением того, что уже сформировалось в поэтической культуре на Западе, и того, какие формы усвоения, переосмысления, обогащения уже известного материала принимал этот процесс. И если Россия действительно прямо (через язык) не была связана с античной традицией, эту **культурную «недостаточность» восполнила во многом русская поэзия и русская метапоэтика, так как для самих поэтов источником знания поэзии и теории творчества были античные образцы.**

Интересно отметить, что первые сведения по поэтике в России были почерпнуты читателями у Лаврентия Зизания («Грамматика словенска» — 1596). А далее появляется «Грамматика» (1619) другого филолога — Милетия Герасимовича Смотрицкого, в которой также имелись сведения по поэтике и риторике. Таким образом, истоки российской поэтики лежат в русле русской грамматики.

В коллективной монографии «Возникновение русской науки о литературе» (1975) отмечается, что теоретико-литературная мысль России еще XVI—XVII веков характеризовалась двуязычием. Большое распространение (даже можно сказать большее) имели грамматики, риторики и собственно поэтики, написанные на латинском языке.

Авторы коллективной монографии «Возникновение русской науки о литературе» (1975) указывают на то, что, как и в других странах Европы, в России в XVI—XVII веках продолжался процесс формирования национального единства русского народа в условиях растущего национального самосознания с его естественным стремлением к размежеванию с культурой и обычаями других народов. В то же время этот процесс сопровождался стремлением к общению с другими народами. Развитие и обогащение русской национальной культуры шло «за счет **усвоения** (выделено нами. — *КШ, ДП*) культурных

ценностей других народов. Переводы и переложения с языка одного народа на язык другого становились достоянием последнего, обогащая его культуру, играя роль известного стимулятора в ее развитии.

Все это имело место и в истории русской теоретико-литературной мысли XVI—XVII веков, способствуя появлению на русском (книжно-славянском) языке грамматик и риторик, где определенное место занимали вопросы поэзии. Суждения «о метре», «о просодии стихотворной» и «о тройных родах глоголания» хотя и не отвечали художественному опыту русской литературы и не были собственно элементами ее национальной поэтики, тем не менее расширяли кругозор читателей и слушателей, их представления о возможностях поэтического слова и многообразии художественных форм, давая образцы того, как надо писать и говорить в соответствии с законами поэзии и красноречия, открытыми великими мыслителями и ораторами прошлого» (1, с. 30).

«Двуязычность» теоретико-литературной мысли того времени была характерна для всей Европы, — отмечают авторы монографии «Возникновение русской науки о литературе». — Латинские поэтики возникали, издавались и переиздавались (или переписывались) повсеместно. Всеевропейской известностью пользовалась поэтика в стихах И. Види («De arte poetica». Италия, первое издание — 1520), поэтики Ю.Ц. Скалигера («Poetices libri septem». Франция, первое издание — 1561) и Я. Понтана («Poeticarum Institutionum libri tres». Германия, первое издание — 1594). Кроме того, в Италии большой популярностью пользовалась также латинская поэтика А. Донати (1631), в Германии — Я. Масселы (1654), в Польше — М. Сарбевского (ок. 1640) и т.д. Одновременно создаются и поэтики на национальных языках: «L'Art Poétique» В. Френе (ок. 1598) и Н. Буало (1674, Франция), «Apology for Poetry» Ф. Сиднея (1595, Англия), «Buch von der Deutschen Poeterei» М. Опица (1624, Германия) и т.д.» (там же, с. 31).

Античная традиция все же воспринималась и усваивалась в России. Замечательными памятниками раннего периода развития теоретико-литературной мысли в России, написанными на латинском языке, и в то же время последними достижениями латиноязычной теоретико-литературной мысли в Европе являются «Поэтика» («De arte poetica») и «Риторика» («De arte rhetorica») Феофана Прокоповича (1681—1736), курсы которых он читал в Киево-Могилянской академии соответственно в 1705 и 1706—1707 годах. Несмотря на то что эти работы появились в начале XVIII века, по своему характеру они все-таки ближе поэтикам и риторикам XVII века.

Важно отметить, что исторически сложилось так, что русская теоретико-литературная мысль XVI—XVII веков существовала и развивалась во многом в отрыве от художественной практики русских писателей того времени. Система понятий о литературе, выработанная западно-европейской наукой, на которую опирались теоретики поэзии, авторы грамматик, поэтик и риторик, не имела никаких точек соприкосновения с системой понятий, сложившейся в России к концу XVII века на основе более чем семисотлетнего существования ее литературы: «Так, например, в художественной практике русских писателей сформировалась своя оригинальная, устойчивая система литературных понятий: «повесть», «слово», «житие», «сказание», «песня», «действие» и т.п., — которых не знала литература многих европейских стран. И хотя эта система не была теоретически осознана и закреплена в виде определенного «курса» или «пиитики», тем не менее она существовала в сознании наших писателей XVI—XVII веков, которые не могли просто взять и переключиться на новую, европейскую систему поэтических жанров, предлагаемую теоретиками. <...> Любое новое понятие, в том числе и о литературе, только тогда получает право на жизнь, когда связано прямой познавательной зависимостью с соответствующим явлением реальной действительности. Для того чтобы новые западноевропейские понятия о литературе прочно вошли в русское теоретико-литературное сознание, необходимо было написать на русском языке такие произведения, такие стихотворения, которые бы не только соответствовали этим понятиям, но были бы приняты читателями и литературной общественностью. Именно этого и не знала русская литература XVI—XVII веков «Некоторые писатели того времени, — отмечал уже Н.И. Греч, — старались... ввести стопосложение греческое, основанное на мнимой долготе и краткости гласных букв; но стихи, сим размером писанные, оставались чуждыми и дикими для русского слуха» (там же, с. 42—43).

Исследователями отмечается, что в результате все более углубляющегося противоречия между теорией и практикой теоретико-литературная мысль России, опиравшаяся исключительно на западноевропейскую литературную теорию, в начале XVIII века остановилась.

Этот «перерыв» продолжался около тридцати лет. У отдельных русских филологов тех лет возникает идея вообще отказаться от западноевропейских понятий о литературе, и прежде всего от новой системы стихосложения, на том основании, что «просодия стихотворная», созданная по образцу и подобию древнеэллинической, русской поэзии «не нужна и едва уподобляема» (2, с. 6). «Перед русской литературой и литературоведением того времени была поставлена задача — войти на равных в систему общеевропейской художественной культуры. А для этого был только один путь: **творческое усвоение** (выделено нами. — *К.Ш., Д.П.*) всего лучшего, что было создано западными литературоведами. Первым русским поэтом, кто решительно встал на этот путь, был В.К. Тредиаковский. Он несколько раньше А.Д. Кантемира начал присваивать «к нашим обычаям» формы западноевропейской поэзии: первая сатира была написана Кантемиром в 1729 году, первая «элегия» — то есть также произведение совершенно новое по своей форме для русской литературы — была создана Тредиаковским в 1725 году. Тредиаковский испробовал свои силы буквально во всех поэтических родах. Именно Тредиаковскому впервые в России удалось связать литературную теорию с художественной практикой: его теория поэзии опиралась на его же собственное поэтическое творчество» (1, с. 43—44).

Формирование русской метапоэтики в конце XVII—XVIII веке не представляло собой какого-либо единства, хотя некоторые общие тенденции были присущи многим поэтам, и в частности принятие, усвоение и формирование на почве национального самосознания, знаний о родном языке новых поэтических форм. Этот процесс складывался в ходе полемик, характеризовался многоголосием, разными подходами, экспериментами в области поэзии и рефлексией над ней. Перейдем к анализу частных метапоэтик, которые, хотя и отражают полемический склад метапоэтики XVIII века, но и выражают суть усвоения поэтами западноевропейских манер, характер становления русской поэзии и метапоэтики.

Литература:

1. Возникновение русской науки о литературе. — М., 1975.
2. Максимов Федор. Грамматика словенская, вкратце собранная. — СПб., 1723.
3. Пумпянский Л.В. К истории русского классицизма // Пумпянский Л.В. Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы. — М., 2000. — С. 30—157.
4. Шпет Г.Г. Очерк развития русской философии // Шпет Г.Г. Сочинения. — М., 1989. — С. 10—342.



Полоцкий Симеон

[в миру — Самуил Емельянович (по другим данным — Гаврилович) Петровский-Ситнианович; 1629, Полоцк — 25. VIII. 1680, Москва] — белорусский и русский общественный и церковный деятель, первый профессиональный писатель России, проповедник, педагог. Был просветителем по своему мировоззрению и деятельности.

В 1680 году участвовал в составлении проекта организации в Москве Славяно-греко-латинской академии. В конце 1678 года организовал в Кремле типографию, где печатал книги, привлекая к работе художников и мастеров гравюры.

Симеон Полоцкий был первым русским профессиональным поэтом и основателем первой поэтической школы (Сильвестр Медведев, Карион Истомин). Будучи проповедником и поэтом при дворе Алексея Михайловича, он учредил новый для русской культуры тип писательской деятельности. Свои творения поэт подписывал псевдонимом «Полоцкий» (по названию своего родного города), что знаменовало возникновение нового типа писательского самосознания и завершение эпохи древнерусского анонимного авторства.

Метапоэтические данные содержатся в рукописных сборниках стихов «Вертоград многоцветный»,

«Рифмологион», в «Псалтыри рифмотворной» (напечатана в Москве, 1680), а также в предисловиях к названным сборникам. Иногда это отдельные поясняющие слова или целые фразы, раскрывающие смысл псалтыри. В предисловиях автор стремится объяснить читателям пользу чтения и пения псалмов. «Псалтырь, — разъясняет он, — Святая книга, созданная Царем Давидом по внушению Бога и Святого Духа, и цари, и простые миряне должны петь псалмы, чтобы таким путем умолить Бога...». Комментарии Полоцкого имеют просветительские цели: сообщается ряд необходимых сведений о «Псалтыри», о ее создателе, о переводчиках на различные языки, а также говорится о принципах собственного перевода, которые заключаются в смысловом, а не дословном воспроизведении псалмов.

Еще в словаре Н.Ф. Остолопова («Словарь древней и новой поэзии, в трех частях». — СПб., 1820) верно подмечена установка Симеона Полоцкого на различные новации, в том числе в области рифмы. Он, по словам Остолопова, «брал себе еще и большую волюность, рифмуя мужские с женскими, а эти последние с тригласными, например: сия — Мария, тебе — в небе, святому — истинному, творится — приводится, источаща — прославляша. Во всех таковых случаях не ставил он ударений над мужскими и тригласными, кои должествовали идти в рифму с женским окончанием, как бы отдавая читателю на произвол, нарушать ли просодию для рифмы или терять рифму для соблюдения правильных ударений» (5, с. 224).

Писах и рифмы многи, той я знает,
кто «Многоцвѣтный вертоград» читает,
Мною сложенный, и псалмы святя,
яже сведох вся в метры славенския.
<Предисловие к «Рифмологиону»>

Симеон Полоцкий, формируя понятие рифмы, не упускал осмысления языка, говорил о его действенной силе и множестве функций, в том числе подразумевались и риторические функции, возможность пользоваться словом не во вред себе, а на пользу. Русский язык и язык вообще, в понимании Симеона Полоцкого, объемны по значению, возможностям, требуют внимания и тщательности в использовании в речи и в поэтическом творчестве.

Язык

Малая часть тѣлесе язык человекѣка,
но не видѣт злѣйшия никтоже от вѣка,
Ибо аще малое слово изпускает,
хулно или клеветно, многи убивает.
Легко оно исходит, но язву велику
и зѣло тяжку в сердцѣ дѣет человекѣку;
Мягко аер проходит, но в сердцѣ жестоко
вонзает ся и рану творят глубоко;
Из уст, яко же птенец малый, излѣтает,
но яко велбуд с горбом абие бывает.
И ни кими мѣрами может ся сокрити,
вѣсть же сердца человекѣка многих озлобити.
Убо разсудно слово всякое пушайте,
да не будет стрѣлою, прилѣжно смотрите;
Аще бо яко стрѣла пойдет, то вратится
не к языку, но в сердце и в смерть преложится.

Таким образом, язык, слово лежали в основе создания первых русских метапоэтик. В <Предисловии к «Рифмологиону»> Симеон Полоцкий также обращается к проблеме языка, он озабочен прилежным освоением русского языка русскими людьми — «славенскому ся чистому учить». Важно, что Симеон Полоцкий говорит об образном строе в славянских сочинениях.

Писах в началѣ по языку тому,
иже свойственный бѣ моему дому.
Таже увидѣв многу ползу быти
славенскому ся чистому учить,
Взях грамматику, прилѣжах читати,
Бог же удобно даде ми ю знати;
К тому странная сущи ей подобна,
в знания ползу бяше ми удобна.
Тако славенским рѣчем приложихся,
елико дал Бог знати научихся;
Сочинение возмогах познати
и образная в славенском держати.
<Предисловие к «Рифмологиону»>

Метапоэтические данные акцентируют внимание читателя на содержательном прочтении произведений, их установка — нравственное внушение. Метапоэтика развивается в русле стиля барокко, для которого характерно наличие эмблематического, метафорического восприятия мира как книги. «Словесно-архитектурное сооружение», передающее идею «пестроты» мира, — это игра двумя кодами: вербальным и графическим — они не только дополняют друг друга, но и содержат разъяснения к прочтению, обуславливают особое зрительное восприятие текста «от чувства к слову и от слова к чувству».

Понимание произведения как самоинтерпретирующейся системы с установкой на замысловатую литературную игру, включающего различные языки культуры (словесный, живописный, архитектурный, музыкальный), позднее было развито в эстетике и метапоэтике русского авангарда. Евгений Штейнер отмечает, что искусство XX века дало мощный всплеск интереса к визуализации поэзии. В качестве автора первого визуального текста в русской поэзии названо имя Симеона Полоцкого, который «расположил строки не линейно, в форме плоскости с очертаниями геральдического сердца, а расположил слова в одну длинную, подобно нити, строку, которая, извиваясь... многократно обрисовывает контур фигуры». (10, с. 4).

«...многосмысленность и эмблематичность в высшей степени свойственны барочной эстетике Симеона, — пишет Р.В. Дуганов. — Стихотворения его предназначались не просто для чтения — их надо было разгадывать, и в этой замысловатой литературной игре, совмещавшей занимательное с полезным, заключался дидактический смысл. И не только. Каллиграфически переписанные, эти «каллиграммы», или «стихокартины», говоря языком XX века, вывешивались рядом с «потешными листами» — гравюрами и лубками в покоех царевичей и царевен, воспитателем которых был Симеон, и предназначались для разглядывания и любования — как зримый образ слова» (4, с. 9—10).

С.М. Соловьев в «Истории России с древнейших времен» уделяет особое место С. Полоцкому как просветителю и организатору литературного дела. «Таков был Симеон Полоцкий, ходячая энциклопедия, неутомимый борзописец, умевший писать обо всем, ловкий собиратель отовсюду чужих мнений и старающийся представить их занятно, заставить внушить их шутя: разумеется, от такого человека нельзя требовать оригинальности, самостоятельности. Мы видели переводы энциклопедий вроде «града царского», сборника с анекдотами о знаменитых людях, замечательных изречений: Полоцкий, зная языки латинский и польский, собирает отовсюду анекдоты, изречения, определения и все это переводит стихами, виршами, в виршах излагает главные события Ветхого и Нового Завета, историю римских императоров «того ради да присвойственной себе сладостию сердцам читателей приятнейши суще, аки нуждею влекут я ко читанью чистейшему и удобнее памятию содержаться могут» (9, с. 144).

Исследователи отмечают, что, когда Симеон Полоцкий обосновался в Москве, он оказался здесь мудрейшим придворным «философом» и «витией». «Судьба Симеона как бы в миниатюре иллюстрировала процессы ассимиляции латинско-схоластической барочной культуры, которые наблюдались в протестантских или православных (то есть антикатолических) литературах изучаемого региона. Симеон олицетворял собой идею религиозной и культурного компромисса, исторически неизбежного на рубежах христианского Запада и Востока. Вне такого объединения в данную эпоху не могли бы раскрыться возможности ориентального распространения западноевропейской цивилизации вообще и ее литературно-барочного компонента в частности» (7, с. 15—16).

Немногочисленные работы Симеона Полоцкого по метапоэтике характеризуют его как человека образованного, умного, прекрасно понимающего, как могут воспринять его новый и необычный труд консервативные круги русского общества. В каждом из стихотворений, предисловий, в «Псалтыри рифмотворной» он выступает как просветитель, сообщающий читателям сведения и о Псалтыри и о языке, о древнем соз-

датель Псалтыри, о принципах своего перевода, который в первую очередь должен воспроизвести смысл псалмов, а не только слово оригинала. Все эти сведения были новы для русской литературы, интересны и полезны, так как они расширяли кругозор русских читателей. Так, «Псалтырь рифмотворная», несмотря на осуждение патриархом Иоакимом в 1690 году всей издательской и литературной деятельности Симеона, знакомила общество с новой формой литературной работы — переводом стихами всем известной библейской книги псалмов, с различными видами силлабического стиха, привлекала изяществом оформления.

С Симеоном Полоцким пришла традиция осмысления художественного творчества, рефлексии над ним, над языком произведения, над формой, так свойственная барокко. Кроме того, с творчеством Симеона Полоцкого, с начинавшей складываться метапоэтикой пришло утверждение стиля барокко, который на протяжении всего развития русской поэзии возобновлялся (имеется в виду, например, творчество поэтов XIX века — М.Ю. Лермонтова, Ф.И. Тютчева и др.). Особенно характерна рецепция барокко в начале XX века в связи с развитием в поэзии авангардистских тенденций. В этом отношении интересно воспроизведение таких черт барочного канона, как эмблематичность, смешение языков, аффективность, внимание к проблемам пространства / времени. «Вот почему тема страшного суда одинаково варьируется и в футуристических текстах (достаточно называть хотя бы «Флейту-позвоночник», «А все-таки», «Ко всему», «Надоело», «Мрак» Маяковского), и в «Пентеугуме» Белобоцкого, в цикле «Человек» Симеона Полоцкого, в «Виршах на Апокалипсис» Величковского. В произведениях, изображающих страшный суд, на хроногенетической оси отмечена крайняя точка, откуда начинается возвратное движение. Человек проделывает замкнутый путь во времени; оно направлено от настоящего к будущему и вспять — к настоящему. Действие спроецировано сразу на две плоскости: будущее переживается в настоящем и наоборот», — пишет И.П. Смирнов (8, с. 121).

Указания Симеона Полоцкого на возможности литературы и стихосложения, закрепленные в барочном каноне, способствовали формированию метапоэтики как относительно самостоятельной, хотя и «размытой», парадигмы. Барочная эстетика предполагала осмысление художником своего творчества и разные формы его репрезентации, и, может быть, это как раз и способствовало формированию жанров метапоэтики, стихов, посвященных языку и творчеству, разного рода предисловий, самостоятельных трактатов о поэзии уже на почве русской эстетики, поэтики.

«Симеон Полоцкий и его последователи, — пишет Я.М. Сазонова, — приложили огромные усилия для выработки национальной литературной поэзии. Они создали в России поэтические жанры европейского типа, которые в целом имели четкую структуру, логико-философские основания... Поэты барокко способствовали преобразованию древнерусской литературы в новую русскую литературу, обусловленную требованиями перехода от средневековья к Новому времени, формированием русской нации и развитием ее культуры» (6, с. 126).

Таким образом, в метапоэтике Симеона Полоцкого намечались теоретические основы не только славянского барокко, но и метапоэтики в целом, которые были в последствии восприняты не только художниками XVIII и XIX веков, но и, как видим, экспериментаторами поэзии и метапоэтики эпохи авангарда (начало XX века), а также постмодерна (вторая половина XX века).

Источники:

1. Полоцкий С. Язык // Полоцкий С. Избранные сочинения. — М.—Л., 1953. — С. 79—80.
2. Полоцкий С. Предисловие к «Рифмологиону». Предисловие к Благочестивому читателю // Там же. — С. 217—220.
3. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2002. — Т. 1. — С. 8—9.

Литература:

4. Дуганов Р.В. Рисунки русских писателей XVII — начала XX века. — М., 1988.
5. Остолопов Н.Ф. Словарь древней и новой поэзии, в трех частях. — СПб., 1820. — Ч. II.
6. Сазонова Л. К вопросу о поэзии русского барокко // Вопросы литературы. — 1985. — № 8. — С. 109—129.
7. Симеон Полоцкий и его книгоиздательская деятельность. — М., 1982.
8. Смирнов И.П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. — М., 1977.
9. Соловьев С.М. Сочинения в 18 книгах. — М., 1991. — Т. 13—14.
10. Штейнер Е. Картины из письменных знаков // Декоративное искусство. — 1991. — № 9—10. — С. 4.

Хворостинин

Иван

[? — 1625] — русский поэт, потомок старинного рода ярославских князей, сын опричника, вольнодумец, кравчий при дворе первого Лжедмитрия, при Михаиле Романове — воевода в Мценске и Переяславле-Рязанском.

О метапоэтике И. Хворостинина в широком смысле говорить сложно, хотя есть произведения, дающие представление об отношении его к слову, возможностям поэзии.

От раб приах многи налоги,
Сотворили на мя злыя прилоги.
Не помянули Христова слова,
И не избегнул аз от них злаго лова.
Они не боятся небеснаго бога,
Иже всем дает добра многа.
Словеса их верна, аки паучина,
И злоба их — злая паучина.
Аз бых един над ними,
Над изменники своими,
Господином им поставлен
И от бога паче их прославлен.
Но быша ми зелнья врази
И осквернили клятвою душевный прازی
Ради часовья своей воли,
Хотяше отбегнути господския неволи.
Они бо, яко стрелу, на господина своего мерят.
Дивно о тех, которья им верят.
*Двострочное соглашение,
вместо предисловия,
к читателю.
Ноябрь 1623 — февраль 1625*

Слово рассматривалось И. Хворостининым как имеющее огромную силу в жизни человека, порой деформирующую, изменяющую жизнь, если это слово враждебное, недоброе. Как и С. Полоцкий, И. Хворости-

нин ставит проблемы, которые сейчас определяются как экология языка. Тем не менее поэзия И. Хворостинина уже дышит искренностью, страстным желанием найти подход к читателю, внушить ему свои чувства и мысли. Судьба И. Хворостинина, его поэтическая деятельность складывалась драматически: «...в конце 1622 (или в начале 1623 г.) Хворостинина сослали в Кирилло-Белозерский монастырь за «шатость в вере». Ссылке предшествовали два обыска, при которых у князя были найдены собственноручные его тетради «со многими укоризненными словами, писанными из вирш», то есть со стихотворениями против московских порядков. Из этих тетрадей до нас дошла лишь одна «вирша», приведенная в указе Михаила и Филарета: «Московские люди сеют землю рожью, а живут все ложью» (3, с. 28). В ссылке Хворостинин покался и, возвратившись через год в Москву, написал ряд полемических богословских сочинений в защиту православия — сочинений, изящных по форме и наполненных книжной мудростью.

Жизнь и творческие принципы представителя русской силлабической поэзии XVII века И. Хворостинина стали объектом художественной рефлексии писателей-постмодернистов. Г. Сапгир и Ры Никонова посвятили ему стихотворения.

«В первом томе собрания сочинений Генриха Сапгира напечатаны четыре стихотворения, в заглавии которых содержится слово «вирши». Это стихотворный текст «Князю Ивану Хворостинину — вирши» и три произведения, составляющие триптих «Складень» <...> Вирши в исконном значении слова — равно- или неравносиллабические стихи с парной рифмой («двоесточия. Признаки виршевого стиха действительно присутствуют в этих произведениях Сапгира, но помимо заглавия, ритмики и рифмовки о русских виршах XVII столетия напоминают и мотивы трех стихотворений: они рассказывают о трех стихотворцах: о князе Иване Хворостинине, о монахе... Германе и о другом монахе... Сильвестре Медведеве» (4, с. 242).

Стихотворение Генриха Сапгира «Князю Ивану Хворостинину — вирши» принадлежит метапоэтическому дискурсу. «Сапгировский текст строится как своеобразная «замещенная речь» — высказывания об Иване Хворостинине и о его гонителях, фразеологически и семантически принадлежащие как бы самому князю, но вложенные в уста нынешнего стихотворца. Таким образом, сами вирши Сапгира оказываются преодолением запрета писать, наложенного на «первого русского виршеслагателя», — пишет А. Ранчин (4, с. 243—244).

Стихотворение построено как обращение к князю Ивану Хворостинину («Княже Иван Хворостинин // Край наш велик и пустынен»; «Первый русский виршеслагатель»), горестная констатация нынешним стихотворцем неблагополучия, царящего в России, признание первенства Хворостинина-поэта. Кроме того, как замечает А. Ранчин, оно имеет ритмико-метрические признаки виршевого стиха, причем «в стихах «Первый русский виршеслагатель // Подкузьмил тебя Кузьма-приятель» рифма обладает несомненной метатекстовой функцией, указывая на суффиксальную рифмовку как на отличительную черту виршей XVII века» (4, с. 242). Г.В. Сапгир устанавливает корреляции между принципами своей поэтики (любовью к явленному, вещественному, характерной для «лианозовской» школы) и творческими установками Ивана Хворостинина (трепетным отношением к книге как к физически ощутимому явлению):

Как пахнет телячья кожа!
Как бумага плотна и шершава!

А. Ранчин подчеркивает, что Иван Хворостинин в понимании Генриха Сапгира — не только первый русский поэт, но и первый вольнодумец, причем вольнодумство и поэзия оказываются тождественными: «Хворостининские вирши, цитируемые Сапгиром, отличаются именно вольнодумным содержанием. Не случайно в сапгировском тексте ни слова не сказано о другом стихотворном сочинении опального князя — о пространной антикатолической поэме «Изложение на еретики-злохульники», написанной во время заключения на покаяние в монастыре (это сочинение вполне ортодоксально). Истолковывая место князя Ивана Хворостинина в истории русского вольнодумства, Сапгир, вероятно, следует за В.О. Ключевским, выделившим хворостининские нелюбимые суждения как первый опыт «общественной критики». По характеристике известного историка, «это был своеобразный русский вольнодумец <...> проникшийся глубокой антипатией к византийско-церковной черствой обрядности и ко всей русской жизни, ею пропитанной, — отдаленный духовный предок Чаадаева» (4, с. 244).

Инверсия начального обращения Г.В. Сапгира к поэту-предшественнику «Княже Иван Хворостинин» в финале — «Иван Хворостинин княже» — становится своеобразной апологией сосланного поэта.

Источники:

1. Хворостинин И. Двострочное согласие, вместо предисловия к читателю // Русская силлабическая поэзия XVII—XVIII вв. — Л., 1970. — С. 68—70.
2. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология. В 4 т. — Ставрополь, 2002. — Т. 1. — С. 10—11.

Литература:

3. Панченко А.М. Русская стихотворная культура XVII века. — Л., 1973.
4. Ранчин А. «Вирши» Генриха Сапгира // Новое литературное обозрение. — 2000. — № 41. — С. 242—256.

Истомин Карион

[середина XVII в. — 1717] — поэт, справщик Печатного двора, переводчик, член литературной общины, основанной в Москве Симеоном Полоцким.

Метапоэтические воззрения К. Истомина представлены в стихотворных произведениях.

Метапоэтика К. Истомина ориентирована на исторический подход к творчеству. А.М. Панченко отмечает: «Каждый силлабик обязан был держать в памяти множество исторических фактов, точнее исторических анекдотов, относящихся до царей и достопамятных мужей древности; эти «истории» постоянно использовались в стихах и прозе» (3, с. 184).

Метапоэтическое стихотворение К. Истомина «Бел лист являет светлейши победы...» провозглашает значимость поэтического текста, эстетическое наслаждение, которое дает его чтение.

Бел лист являет светлейши победы
и райских плодов превечны обеды,
Значит и камень, его же ти даст Бог,
ближша сыновства благодатен залог.

На нем же имя напишет Бог слово,
яко же сам весть, прелогствуя в ново.
Того никто же не будет ин знати,
токмо един ты изволишь читати,
В горних блаженствах царствуя со Богом,
с херувимы в век в хвалении многом,
еже буди, буди, аминь.

К. Истомин закрепляет в метапоэтике понимание божественного происхождения слова и по этой причине высокого его воздействия. Слово, по К. Истомину, несет Божественную истину. Такого рода смыслы впоследствии развивали поэты-символисты в поэтических, а также метапоэтических произведениях, считая, что в поэзии слово очищается от обыденности, поэзия оберегает слово от «обмирщения», и возможно в символическом творчестве проявить его вселенские Божественные смыслы.

Источники:

1. Истомин К. Бел лист являет светлейши победы // Русская силлабическая поэзия XVII—XVIII вв. — Л., 1970. — С. 213.
2. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2002. — Т. 1. — С. 12.

Литература:

3. Панченко А.М. Русская стихотворная культура XVII века. — Л., 1973.



Прокопович Феофан

(мирское имя — Елиазар) [8(18).VI.1681, Киев — 8(19).IX.1736, Санкт-Петербург] — украинский и русский писатель, церковный деятель, просветитель. Сын купца, обучался в Киево-Могилянской духовной академии. Идеолог обновления культуры и церковных реформ, выдающийся

оратор и публицист петровского времени. В сане архиепископа проводил политику подчинения церкви единой государственной власти государя, критиковал схоластику, обличал реакционных священников, за что был прозван «безбожным ересиархом».

Ф. Прокопович — автор трагедокомедии «Владимир», русских, латинских и польских лирических стихов, в которых утверждаются идеи петровских реформ. Он одним из первых понял писательство как государственную службу, а не только как служение Богу.

В стихотворении «К автору «Сатиры» он одним из первых в русской метапоэтике осуществляет рефлексию над текстами неизвестного собрата по перу, выделяет такие особенности его творчества, как ум поэта, добродетель, смелое перо, стремление к искоренению пороков.

Феофан Архиепископ Новгородский к автору «Сатиры»

1
Не знаю, кто ты, пророче рогатый,
знаю, коликой достоин ты славы.
Да почто ж было имя укривати?
Знат, тебе страшны сильных глупцов нравы.

Плюнь на их грозы! Ти блажен трикрати.
Благо, что дал Бог ум тебе тол здравий.
Пусть весь мир будет на тебе гневливый,
ты и без щастья довольно щасливый.

2
Объемлет тебе Апполин великий,
любит всяк, иже таинств его зрител.
О тебе поют парнасские лики,
всем честным сладка твоя добродетель
И будет сладка в будущие веки,
а я и ныне сущий твой любитель.
Но сие за верх славы твоей буди,
что тебе злие ненавидят люди.

3
А ти, как начал, течи путь изрядный,
коим книжнии теклы исполины,
И пером смелим мечи порок явний
на нелюбящих ученой дружини
И разрушай всяк обичай злонравный,
желая в людех доброй перемены,
Кой плод учений не един искусить,
а злость дураков язык свой прикусит.
Первая половина 1730

Ф. Прокопович утверждает действенный характер поэзии, деятельность натуру художника.

Теоретические основы метапоэтики Прокоповича обусловлены глубоким знанием греческих и римских классиков, теоретиков искусства и творчества; изложены в теоретико-литературных трактатах «De arte poetica» (Поэтика) и «De arte rhetorica» (Риторика). Особенности построения трактатов обусловлены использованием их данных в качестве курсов, прочитанных в Киево-Могилянской академии в 1705—1706 годах.

В метапоэтике Прокоповича делается установка на различие между наукой и искусством, выявляются особенности художественного творчества. Поэтический вымысел в искусстве рассматривается как определяющий критерий этого различия. Поэзия, по мнению Прокоповича, близка сфере философского познания. Текст «Поэтики» (1705) характеризуется взаимообусловленностью научного и художественного мышления автора. В «Предисловии» он делает установку на рецепцию «Поэтики», восхищаясь античными образцами поэзии и теоретическими исследованиями поэтов: «Много было и в древности да немало и в новое время выдающихся писателей как греческих, так и латинских, которые с таким усердием и старанием разработали поэтические наставления и издали превосходные толкования, что, кажется, нельзя уже ничего ни пожелать ни прибавить. И это искусство, бесспорно одно из самых прекрасных и привлекательных, имело уже столько наставников, сколько требовало его значение. Поэтому не без основания кто-нибудь, пожалуй, удивится, что и мы также пытаемся прибавить нечто от наших скудных способностей к столь многочисленным трудам богатых дарований. Ведь это почти то же самое, что прибавить свет солнцу или брызнуть в море каплю воды с пальца. Хотя эти и тому подобные обстоятельства чрезвычайно отпугивали меня от намерения взяться за этот труд, однако у меня появились кое-какие соображения, которые не только не отвратили от задуманного труда, — каков бы он ни был, — как бесполезного, но даже убедили меня в его необходимости. Среди этих соображений не последнее место занимала мысль о том, что в наше время почти во всех училищах у преподавателей той и другой словесности

установился обычай излагать курс своим ученикам не по изданным другими трудам, а черпая как бы из собственных запасов» (3, с. 15).

Работа написана с целью преподавания основ поэтического творчества в учебных заведениях того времени, в том числе в Киевской духовной академии. Отталкиваясь от античных образцов, Ф. Прокопович говорит о том, что он собирается дать им собственную интерпретацию. В этом — установка не только на принятие, усвоение (рецепцию), но и осмысление, интерпретацию поэтического творчества.

В основу «Поэтики» положен принцип степени важности предметов разговора. В первой части, которая определяется как «Вступление в поэтику», помещены общетеоретические рассуждения о происхождении, пользе и необходимости поэтического искусства, о природе, предмете и назначении поэзии, поэтическом мастерстве, о необходимости для каждого поэта выработки стиля и способов достижения этого с многочисленными примерами-упражнениями.

«Итак, даже по самому своему содержанию поэзия приобретает большую ценность. Добавь к этому и то, что **великий светоч ума человеческого — философия — либо рождена, либо вскормлена поэзией** (выделено нами. — *К.Ш., Д.П.*). Ведь те, кто писал о различных философских школах и направлениях, утверждают, что первая и древнейшая философия была поэтической, то есть, что все те истины, которые людям издревле удавалось отыскивать путем философствования, они излагали другим под покровом песен и сказаний — произошло ли это от обычая египтян, которые, по-видимому, впервые начали заниматься философией и все свои представления о божественном вкладывали в иероглифы и некие знаки по подобию, или же потому, что в те времена, по замечанию Юста Липсия (Руководство к стоической философии, кн. 1, дисс. 1), почитали более возвышенным и более соответствующим величию предмета выражать его торжественно звучащими стихами? Тогда процветали знаменитые древнейшие философы и в то же время и поэты: Мусей, Лин, Орфей, Гесиод, Гомер и др. Первым Ферекид изменил прежние приемы философствования, начав писать прозой, и заставил философию, только что повзрослевшую в святилище Муз, научиться говорить с толпой» (3, с. 18).

Важно отметить, что Феофан Прокопович определяет и обосновывает связь поэзии и философии. Это стало предметом особой рефлексии философов XX века, которые, поняв, что философский язык обладает недостаточной гибкостью, использовали метафорический поэтический язык. Об этом не раз говорит М. Хайдеггер: «Художественное творение раскрывает присущим ему способом бытие сущего. В творении совершается это раскрытие-обнаружение, то есть истина сущего. В художественном творении истина сущего полагает себя в творение. Искусство есть такое полагающее истины в творение» (7, с. 280—281).

В новом для начала XX века учении о феноменах, феноменологии Э. Гуссерль утверждает связь поэзии и феноменологии. Называя поэзию истинной феноменологией, Г. Башляр во многих работах, в том числе и в «Новом рационализме», раскрывает суть близости поэзии и феноменологии. Феноменологи исключительное предпочтение отдают языку и поэзии, так как в языке, а именно в слове, объективируется предмет, а «поэтический образ, — отмечает Г. Башляр в предисловии к книге «Поэтика пространства», — являет собой простейший пример жизненного опыта языка. Рассматриваемый как сама суть сознания, он обнару-

живает свою феноменологичность» (4, с. 118). Эти данные очень важны для метапоэтики, которая во многом основывается на философских данных, отталкивается от философской сущности поэзии, которую, как видим, отмечают сами поэты в метапоэтических исследованиях.

Воспитательное воздействие поэзии, ее пользу, искоренение пороков с ее помощью — эти общие места для метапоэтик начала XVIII века Ф. Прокопович снабжает подробностями, связанными с описанием гармонического воздействия поэзии, эстетического наслаждения, которое она приносит, облагораживая душу: «Все это вполне достаточно доказывает значение поэзии, а еще более значительной делает ее та великая польза, которая обильно проистекает от нее на благо людей. Из произведений поэтов мы познаем и гражданский, и военный образ жизни. Гомер, описывая скитания и битвы Улисса, а Виргилий — плавания и войны Энея, прекрасно наставляют и гражданина, и воина, как жить на родине и на чужбине. Также и прочие отличнейшие авторы в изучаемой нами области всецело заняты восхвалением благодетелей, порицанием проступков, преумножением чьей-либо славы или позора. При этом поэты прививают добродетели душе, искореняют пороки и делают людей, раз они избавлены от вожделений, достойными всяческого почета и хвалы. И они делают это тем легче и успешнее, что стихи их в силу наслаждения, порождаемого размером и стройностью, охотнее слушаются, с большим удовольствием прочитываются, легче заучиваются, глубоко западая в души» (3, с. 19).

Поэзии свойственно, по мнению Ф. Прокоповича, возвышать человека над мирскими делами, воспламенить его героический дух: «Немало способствует поэзия также возбуждению героического духа на войне. Александр воспламенялся на деяния Марса более гомеровскими песнями, чем трубами и тимпанами. Полагая, что он сравнился славой с Ахиллесом или даже превзошел его, Александр признавался, что завидует только тому, что Гомер был глашатаем славы Ахиллеса. Наконец, что же больше помогает и наставляет в человеческой жизни, как не примеры предков, их мужественные и мудрые деяния, преданные памяти потомства и украшенные величайшими похвалами?» (там же).

Следует обратить внимание на стиль «Поэтики», благородную манеру изложения и на то, что в «Поэтике» наблюдается гармоническое соединение научного знания и искусства слова. «Поэтика» Ф. Прокоповича, которая была написана им на латыни, тем не менее даже в переводе представляет величественный и выразительный текст. Стилем изложения Ф. Прокопович осуществляет репрезентацию особенностей поэтического языка, применяя тропеические средства, фигуры речи: «наслаждение, порождаемое размером и стройностью», «Александр воспламенялся на деяния Марса более гомеровскими песнями, чем трубами и тимпанами» и т.д.

Во второй книге автор в большей степени проявляет себя как художник, рассматривая самые важные поэтические формы — эпической и драматической поэзии. Он осмысляет древность, дает объяснение термину «эпическая поэзия», определяет содержание эпической поэзии и рода стиха, которым следует писать эпопею; говорит о трех частях эпопеи и прежде всего об определении темы и призывании божества; рассматривает повествование, погрешности и удачи в гекзаметре; говорит различии между поэтическим и историческим повествованием; рассматривает поэти-

ческий вымысел, композицию эпического повествования, что преимущественно украшает эпическое повествование; высказывается об амплификации, пафосе и пристойном; приводит примеры, подтверждающие учение, сравнивая поэтическое повествование с историческим; рассуждает о трагедии, комедии и трагикомедии, о стихотворных размерах, встречающихся в трагедиях.

Вот пример его сопоставления языка историка и поэта: «У поэта с историком я не усматриваю ни в чем сходства, кроме только того, что тот и другой — повествователи. <...> Все же расхождений у них больше. Здесь я отмечу некоторые различия в обоих повествованиях.

1) Поэт отличается от историка самим родом речи, так как один пользуется стихотворной речью, а другой — прозаической, хотя и это различие, по мнению Аристотеля, не является слишком большим. Аристотель утверждает, что если передать стихами историю Геродота, то все же это будет история, а не поэма.

2) Поскольку у исторического повествования преимущественно три достоинства: краткость, ясность и правдоподобие — поэт должен соблюдать два последних, не заботясь о краткости. Мало того, он намеренно подробно распространяется там, где историк может говорить в немногих словах; за исключением более кратких повествований, которые составляют незначительную часть в поэме. Однако и здесь поэт пространнее и более подробен, чем историк.

3) Историк следует естественному порядку вещей и излагает сперва то, что совершалось раньше, а затем то, что случилось позже. Напротив, поэт располагает свое произведение в художественном порядке, и ему позволено начинать с конца и заканчивать началом или же ставить конец в середине, середину в начале, а начало в конце, как это будет выяснено ниже.

4) Стиль и украшение поэтического повествования делают его совершенно отличным от истории. Ведь поэтам предоставлена величайшая свобода отыскивать всякого рода украшения, лишь бы только они не были напыщенными и не вредили красоте. А историческое и ораторское повествование хотя и должно быть гладким, но без всяких прикрас; причем ораторское повествование более нарядно, историческое же менее отделано. Так что историк должен быть чрезвычайно осмотрителен и скуп в выборе слов, оратор — смелее и пышнее, поэт вполне свободен и щедр. Чтобы нагляднее представить это, считай, что историческое повествование подобно какой-нибудь престарелой матроне, ораторское — царице, а поэтическое выступает, словно новобрачная, прикрашенная всякого рода изяществами. Поэтому историк сказал бы о человеке разгневанном: «Он воспламенился гневом»; оратор мог бы сказать: «из-за неистовой ярости гнева, казалось, он пылал огнем». Но только поэту пристало выразиться так:

Гнев пламенеет и скорбь в костях разгорается твердых.

И более пространно Овидий говорит о Геркулесе Неистовом (Метаморфозы, IX, III). <...>

5) Главная же разница между поэтом и историком, по наблюдению Аристотеля, заключается в том, что историк рассказывает о действительном событии, как оно произошло; у поэта же или все повествование вымышлено, или, если он даже описывает истинное событие, то рассказывает о нем не так, как оно происходило в действительности, но так, как оно могло или должно было произойти. Это все достигается благода-

ря вымыслу или воспроизведению, которые пора уже нам вкратце разобрать» (3, с. 52—53).

Третья книга посвящена произведениям, уступающим «вышеупомянутым почти во всех отношениях». Названы формы «буколической», «сатирической», «элегической», «лирической» и «эпиграмматической» поэзии. Метапоэтика Прокоповича характеризуется строгой рационалистической классификацией родов и жанров поэзии, в обиход вводится разветвленная система терминов поэтики. «**Стиль элегий**, — пишет Ф. Прокопович, — должен быть **средний** или **цветистый**, слова — отобранные, но не слишком напыщены, **изречения** немногословны, **уподобления** — кратки, примеры — подобраны в небольшом числе: либо подобные, либо противоположные, **фигуры** должны встречаться чаще, главным образом такие, что служат для изображения переживаний. Лучше всего, чтобы элегия изображала сильные и пылкие страсти, о которых читай выше, где было сказано о **пафосе**.

Относительно стиха, которым пишется элегия, ограничимся здесь лишь немногими замечаниями:

1) Итак, **элегия** пишется, следовательно, **гекзаметром** и **пентаметром**, соединенными попеременно. По поводу этих стихов следует знать следующее правило: мысль не должна переходить за пределы пентаметра в другой гекзаметр, но оставаться в каждом отдельном пентаметре; а еще незаконченную мысль, повторяю, можно растянуть на большее число **дистихов**, пока она вся не закончится.

2) **Пентаметрический стих** (ведь о гекзаметре мы сказали выше) лучше всего оканчивать на **двухсложное слово**, что явствует из многих примеров; неплохо также, когда он кончается **четырёхсложным**; на **трехсложном** же — не так хорошо.

3) **Односложное слово** довольно красиво в конце, если элидируется предшествующая гласная» (3, с. 74).

«Поэтика» Ф. Прокоповича содержит подробные разборы произведений античных поэтов, рекомендации поэтам. Она находится в диалогических отношениях с поэтикой барокко и характеризуется критикой «курьезного слога» барочной риторики, ее чрезмерного аллегоризма.

«Феофан Прокопович, подобно всем теоретикам того времени, — пишут авторы коллективной монографии «Возникновение русской науки о литературе» (1975), — не допускал мысли о возможности существования какой-либо «чистой» поэзии, не приносящей людям пользы. <...> И хотя основным предметом поэзии является человек... тем не менее «поэты сочиняют хвалы великим людям и память о их славных подвигах передают потомству»... то есть далеко не всякий человек может быть предметом поэзии. Так в недрах латинских поэтик формируется краеугольный камень эстетики классицизма. В своей «Поэтике» Феофан Прокопович разрабатывает достаточно стройное учение о поэте как искусном мастере. В центре этого учения находятся понятия о «подражании» и «стиле». «Подражание» Феофан Прокопович считает необходимым условием образования поэта, единственным способом овладения тайнами поэтического мастерства, которое закрепляется в определенном стиле. <...> Существенной стороной теории стилей Феофана Прокоповича является признание содержательной функции каждого из стилей, что обуславливает их выбор автором, их «уместность». На различении стилей основывается предложенная Феофаном Прокоповичем система основных прозаических жанров» (5, с. 35, 40).

В «Поэтике» Ф. Прокопович продемонстрировал возможности творческой рецепции, через теорию «подражания» и «стиля» показал пути освоения устойчивых образцов поэтики и возможности их развития.

Источники:

1. Прокопович Ф. К автору «Сатиры» // Русская силлабическая поэзия XVII—XVIII вв. — Л., 1970. — С. 276—277.
2. Прокопович Ф. О поэтическом искусстве // Прокопович Ф. Сочинения. — Л., 1961. — С. 335—455.
3. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2002. — Т. 1. — С. 14—83.

Литература:

4. Башляр Г. Предисловие к книге «Поэтика пространства» // Вопросы философии. — М., 1987. — № 5. — С. 113—122.
5. Возникновение русской науки о литературе. — М., 1975.
6. Гуссерль Э. Философия как строгая наука. — Новочеркасск, 1994. — С. 127—175.
7. Хайдеггер М. Исток художественного творения // Зарубежная эстетика XIX—XX вв. — М., 1987. — С. 264—312.



Кантемир Антиох Дмитриевич

[10(21).IX.1708, Константинополь — 31.III.(11.IV).1744, Париж] — писатель, родоначальник сатирического направления в русской литературе XIX века, дипломат, ученый, переводчик. Защитник просветительских идей о равенстве всех

людей в естественном состоянии. Говорил о сочетании «гражданских уставов» с «естественным законом».

Основой метапоэтики А.Д. Кантемира является нормативно-рационалистическая эстетика Н. Буало, эстетика Ш.Л. Монтескье и Вольтера. Разножанровая метапоэтика представлена художественными произведениями, комментариями, «Письмом Харитона Макентина к приятелю о сложении стихов русских» (1742) — ответом на трактат В.К. Тредиаковского «Новый и краткий способ к сложению российских стихов».

А.Д. Кантемиром были сформулированы важнейшие положения эстетики классицизма. Он приравнивал поэзию к нравоучительным сочинениям («...стихи писать против неприличных действий и слов»), утверждал эстетические принципы — «довод» и «порядок в словах», стремление к логической ясности и гармонии, придавал важное значение чувственному опыту, или «искусству».

Сатира IV. О опасности сатирических сочинений. К музе своей

- Музо! не пора ли слог отменить твой грубый
И сатир уж не писать? Многим те не любы,
И ворчит уж не один, что, где нет мне дела,
Там мешаюсь и кажу себя чресчур смела.
- 5 Много видел я таких, которые противно
Не писали никому, угодная льстиво,
Да мало счастья и так возмogli достати;
А мне чего по твоей милости уж ждати?
Всякое злонравие, тебе неприятно,
- 10 Смело хулишь, да к тому ж и говоришь внятно;
Досаждашь злым вся жадна — то твое веселье,
А я вижу, что в чужом пиру мне похмелье.
В начале 1731

Для А.Д. Кантемира характерен стилистико-дидактический подход к поэзии — выделение «похвалы» и «порицания» с ориентацией на оду и эпическую поэму, с одной стороны, и сатиру, с другой. В языке сатир он делал установку на современные особенности речи: воспроизведение бытовой речевой ситуации, просто-разговора. Основное требование к сатирам — писать «народным почти стилем».

Интересны мысли А.Д. Кантемира о возможности писать нерифмованные стихи («Письмо...»). Эту идею, как утверждает Б.В. Томашевский, усвоил Тредиаковский, и затем, «когда он переводил гекзаметром различные произведения, то решительным образом выступил против рифмы» (7, с. 346). Кантемир одним из первых ввел в русское стиховедение понятие свободного стиха, или, как он называл, «стихов свободных», которые «состоят из некоего определенного числа слогов, хранящих некую неопределенную же меру в ударе гласного...» И.П. Сумароков дал в примечаниях к эпистолам, изданным в 1748 году («Две эпистолы. В первой предлагается о русском языке, а во второй о стихотворстве»), полемически заостренную оценку творчеству Кантемира и его метапоэтике: «Кантемир, сын волоцкого господаря, был, как сказывают, человек весьма разумный и притом ученый. Сочинял на русском языке сатиры, в которых он подражал духу Боалову; только, будучи чужестранным, не знал красоты нашего языка, разум его и в стихотворстве гораздо виден, ежели сочиненные им сатиры стихотворством назвать можно; однако нет в стихах его ни порядочного в речах сопряжения, ни свободных и надлежащих рифм, ни меры стоп, ни пересечения, ни наблюдения грамматических правил, и нет ничего в них, чего красота языка и стихотворства требует, и хотя разумные мысли и видны, но повсюду небистым, неправильным, холодным и принужденным складом гораздо затмеваются» (6, с. 116).

Исторически объективная оценка творчества и метапоэтики Кантемира дана В.А. Жуковским. Он точно определил его творчество как явление переходного периода в развитии русской литературы: «По своему языку и стопосложению Кантемир должен быть причислен к стихотворцам старинным; но по искусству принадлежит он к новейшим и самым образованным» (4, с. 51). Жуковский рассматривает творчество Кантемира как оригинальное явление русской культуры, называет «живописцем превосходным».

В трактате «Письмо Харитона Макентина к приятелю о сложении стихов русских» (1742) Кантемир затрагивает вопросы о родах стихов, о выборе рифм, о вольностях рифм, о мере стихов, о вольностях в мере стихов:

«Определение рифмы.

§ 8. Рифма изрядно определена подобным окончанием последних слогов двух речей, но, чаю, нужно к тому примечать, что многосложные речи русские иные имеют ударение голоса на последнем слоге, как рука, звезда, толокно, иные — на предпоследнем, как сажка, сочевница, окошко, иные на препредпоследнем, как стенание, изряднее, любимица (не упоминая о других, в которых ударение еще далее относится, как в слове всяческая, понеже к нашему делу не служат).

Рифма скольких видов

§ 9. Потому рифмы могут быть односложны, двухсложны и трехсложны. Первые называются тупыми, вторые — простыми, третьи — скользкими.

Правила рифм тупых

§ 10. Тупые, кончающиеся на гласные, должны иметь по меньшей мере одну букву пред тем гласным подобно, а что больше, то лучше; так сноха и вежа лучшую рифму составляют, чем крута и сова, и еще гораздо лучшую тесло и весло, блоха и соха.

§ 11. Когда же кончатся на согласное — не только предыдущее тому гласное, но и последующее припряжногласные должны быть подобны неотменно, как в сих речах: *поклон, звон, труд, пруд* и проч., ибо *звонъ и вонъ, ядъ и ядь*, за одним различием припряжногласных *ѣ, ъ*, рифму не составляют.

Правила рифм простых

§ 12. Простые рифмы должны иметь два слога подобных, таким образом, чтоб по меньшей мере с гласного в предпоследнем слоге, на котором лежит ударение, все буквы до конца, не выключая припряжногласных *ѣ и ъ*, были те же, как в сих речах:

Примета, ответа. Рубашка, Ивашка.
Книга, вязига. Играют, ступают.

§ 13. А еще лучше, ежели и предыдущие тому гласному одна или две буквы найдутся подобны, каковы суть в сих речах:

Обезьяна, изьяна. Летаю, встречаю.

Правила рифм скользких

§ 14. Скользкие рифмы требуют, чтоб с самого гласного в препредпоследнем слоге, на котором лежит ударение, все прочие буквы были подобны, не выключая припряжногласные, как в следующих речах:

Летание, звание. Сколзают, ползают» (3, с. 90).

Термины, касающиеся рифмы, — «тупые», «простые», «скользкие» — вплотную подводят нас к понятию качественных параметров фактуры поэтического текста. **Фактура** — это качественная сторона языковой ткани, включающая всю совокупность выразительных средств, которые обуславливают конкретно-чувственное, телесное понятие о тексте как гармоническом целом и представляют его как «вещь» индивидуальную, сделанную, художественно обработанную. Фактура определяется через ее качественные характеристики. У А.Д. Кантемира все три термина соответствуют характеру выражения фактуры: острохарактерная — «скользкая рифма», нейтральная — «простая рифма», с приглушенной характерностью — «тупая рифма». Следует отметить, что глубокая разработка идей фактуры принадлежит русскому авангарду начала XX века, представителями которого многие перенимали в ранних формах поэзии.

А.Д. Кантемир намечает инвариантные позиции рифмы и ее варианты: «О всех тех вольностях нужно помнить, что околь реже употребляются, столь лучше, и что весьма худо употреблять вдруг две вольности, как, например, в сей рифме: **Пряны, званный**, где **я**ставляется подобно букве **а** и краткое **и** отмечается в речи **званный**» (3, с. 91).

Г.А. Гуковский отмечал, что в вопросе о стихе А.Д. Кантемир занимал архаическую позицию. Его не убедил ни трактат В.К. Тредиаковского 1735 году, ни пример первых од М.В. Ломоносова, написанных четырехстопным ямбом. «Письмо Харитона Макентина...» излагает систему силлабического стиха. «Вернее всего объяснить верность Кантемира старой системе, на которой воспитывалась его литературная молодость, пребыванием за границей, отрывом от петербургских споров 1730—1740-х годов вокруг вопроса о стихе, отрывом от того движения, которое в России увлекало новое поколение к реформе стихосложения. Сыграло известную роль и итальянское и французское окружение, в котором Кантемир жил в Лондоне и Париже; пример итальянского и французского стиха склонял его к верности силлабической системе. Все же, изучив трактат о тоническом стихе Тредиаковского (1735), Кантемир ввел в свой тринадцатисложный стих обязательную постоянную цезуру с ударением на пятом или седьмом слоге стиха, то есть сделал известную уступку тоническому принципу» (5, с. 60). А.Д. Кантемир продолжил традицию рецепции. Его метапоэтика представляет закономерную стадию в развитии русской литературы и метапоэтики XVIII века.

Источники:

1. Кантемир А.Д. Сатира IV. О опасности сатирических сочинений. К музе своей. // Кантемир А.Д. Собрание стихотворений. — Л., 1956. — С. 109—118.
2. Кантемир А.Д. Письмо Харитона Макентина к приятелю о сложении стихов русских // Кантемир А.Д. Собрание стихотворений. — Л.: 1956. — С. 407—428.
3. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2002. — Т. 1. — С. 84—99.

Литература:

4. Вестник Европы. — 1810. — Ч. XLIX. — № 5.
5. Гуковский Г.А. Русская литература XVIII века. — М., 1999.
6. Сумароков А.П. Избранные произведения. — Л., 1957.
7. Томашевский Б.В. Стилистика и стихосложение. — Л., 1959.



Тредиаковский Василий Кириллович

[22.II (5.III).1703, Астрахань — 6(17).VIII.1768, Санкт-Петербург] — поэт, философ, историк и переводчик, первый русский профессиональный филолог.

В 1723—1725 годах В.К. Тредиаковский слушает в Московской Славяно-греко-латинской академии лекции по поэтике и риторике, осваивает традицию виршеписания. В 1745 году он стал «первым из россиян» профессором русской и латинской элоквиции (красноречия), с 1746 года начал чтение лекций по истории и теории риторики и поэтики.

Мировоззрение В.К. Тредиаковского связано с атеистическими, деистическими взглядами, критикой Спинозы. Социокультурным контекстом его творчества являются просветительские идеи о разумном преобразовании общества, понятия естественного права и общественного договора.

Метапоэтика В.К. Тредиаковского представлена в трактатах «Новый и краткий способ к сложению российских стихов» (1735), «О древнем, среднем и новом стихотворении российском» (1755), «Письме к приятелю о нынешней пользе гражданству от поэзии», «Предъязвнению об иронической пииме», «Мнении о начале поэзии и стихов вообще» (1752) и др.

Взгляды В.К. Тредиаковского формируются в диалоге с творчеством Антиоха Кантемира и традициями силлабической поэзии. Разграничивая и противопоставляя деятельность художника и ученого, он проводил грани между художественным и логическим мышлением. Основа поэзии — воображение, то есть творение, вымышление и подражание. В метапоэтике наблюдается синкретизм эстетики барокко и классицизма.

В метапоэтике В.К. Тредиаковского русская поэзия предстает в системе общеевропейской поэзии и общеевропейской художественной культуры, впервые определяются ее национальные корни и национальные традиции.

«В поэзии вообще две вещи надлежит примечать, — пишет В.К. Тредиаковский в трактате «Новый и краткий способ к сложению российских стихов с определениями до сего надлежащих званий» (1755). — Первое: материю, или дело, какое пиита предприимлет писать. Второе: версификацию, то есть способ сложения стихов. Материя всем языкам

в свете общая есть вещь, так что некоторый оную за собственную токмо одному себе почитать не может, ибо правила поэмы эпической не больше служат греческому языку в Гомеровою «Илиаде» и латинскому в Виргилиевой «Энеиде», как французскому в Вольтеровою «Генриаде», итальянскому в «Избавленном Иерусалиме» у Тасса, и аглинскому в Мильтоновою поэме о потеряннии рая. Но способ сложения стихов весьма есть различен по различию языков. И так автор славенской грамматики, которая обще называется большая и Максимовская, желая наше сложение стихов подобным учинить греческому и латинскому, так свою просодию количественную смешно написал, что, сколько раз за оную ни примешься, никогда не можешь удержаться, чтоб не быть, смотря на оную, смеющимся Демокритом непрестанно. Ежели б он тогда рассудил, что свойство нашего языка того не терпит, никогда б таковой просодии не положил в своей грамматике» (4, с. 101).

В метапоэтике В.К. Тредиаковского уже наблюдаются тенденции не только рецепции, то есть принятия и усвоения западноевропейских образцов, но и преобразования стиха на почве русского языка, национальных способов стихосложения, и в первую очередь тонического. Впервые В.К. Тредиаковский в качестве определяющего вводит критерий особого склада русского языка, его характерных особенностей как материала поэтического искусства: «Французская поэзия, также и некоторые европейские, имея мужского и женского рода стихи, сочетавают оные между собою. Французы сочетание стихов называют: *marriage des vers*. Ежели бы древним латинам надлежало сочетать свои стихи, то бы не иначе они могли лучше сие называть, как *connubium versuum*.

Мужского рода стих во французской поэзии есть тот, который в героическом, или, как французы обще называют, в александровском, то есть в их стихе эксаметре, состоит из 12 слогов, а в пентаметре из 10 оных, ударяя в обоих рифму на кончаемом, то есть на последнем слоге. Женского рода называется у них тот, который имеет в эксаметре 13 слогов, а в пентаметре 11 оных, приводя падение рифмы в обоих на предкончаемый слог, то есть на слог, который пред самым последним словом: мужского рода стих меньше слогом женского, а женский всегда больше слогом мужского. <...>

Сие сочетание стихов, что не может введено быть в наше стихосложение, то первое для сего: эксаметр наш не может иметь ни больше, ни меньше тринадцати слогов. А ежели б сочетать наш эксаметр, то или б мужскому у нас стиху надлежало иметь тринадцать, а женскому четырнадцать слогов, или б женскому должно было состоять из тринадцати, а мужскому из двенадцати слогов. Равным бы же образом принуждены мы поступать были и с пентаметром нашим по его пропорции. Что всё древнему нашему, но весьма основательному, употреблению так противно, как огонь воде, а яеда правде. Второе для сего: свойство наших стихов всегда требует ударения рифмы, то есть приводит лад с ладом, на предкончаемом слоге, в чем почти главная сладость наших состоит стихов, а крайняя рифм; хотя в мало важных или шуточных стихах иногда кладется та на кончаемом, но и то по нужде, да и весьма должно быть редко. А ежели бы сочетать нам стихи, то бы женский стих у нас падал рифмою на предкончаемом необходимо слоге, а мужский непременно бы на кончаемом. Таковое соче-

тание стихов так бы у нас мерзкое и гнусное было, как бы оно, когда бы кто наипоклоняемую, наинежную и самым цветом младости своей сияющую европейскую красавицу выдал за дряхлого, черного и девяносто лет имеющего арапа. Сие ясно будет совершенно к стихам нашим применившемуся. Следовательно, сочетание стихов, каково французы имеют и всякое иное подобное, в наше стихосложение введено быть не может и не долженствует. <...>

Подлинно, почти все звания, при стихе употребляемые, занял я у французской версификации; но самое дело у самой нашей природной, наидревнейшей оной простых людей поэзии. И так всяк рассудит, что не может, в сем случае, подобнее сказаться, как только, что я французской версификации должен мешком, а старинной российской поэзии всеми тысячею рублями. Однако Франции я должен и за слова; но искреннейше благодарю россиянин России за самую вещь» (4, с. 108–109).

Таким образом, принятие, усвоение норм западноевропейской поэзии (французской по преимуществу) гармонически сочетается с установками на национальный характер реформы русского стихосложения.

Социально-языковая ориентация метапоэтики В.К. Тредиаковского реализуется в «Речи о чистоте русского языка». Критерием чистоты служит для поэта язык «двора ее величества в слове учтивейшего», «благороднейших ее министров и премудрых священноначальников», благородных сословий. Преобразование русского языка Тредиаковский вел, опираясь на законы русского языка. Б.В. Томашевский отмечает: «Он не ввел новых размеров в русский стих, но привел в порядок существовавшие до него размеры и ввел новое стихосложение, которое назвал «тоническим», что значит такое, в котором главную роль играет тон, ударение» (6, с. 314).

В.К. Тредиаковский ввел понятие стопы (сочетание ударных и безударных слогов) как основной меры стиха, обосновал необходимость тонического строя русского стихотворства.

В.К. Тредиаковский изложил систему поэтических жанров классицизма, в которой лирическая поэзия вышла на второе место, а сатирическая отнесена на восьмое. Лирику автор считает «высоким родом поэзии», перед ней поставлен новый род поэзии — дидактический. Впервые в русской поэзии он дал образцы сонета, рондо, мадригала, оды.

Новаторство В.К. Тредиаковского как теоретика проявилось в выдвинутом им понятии индивидуального стиля: «...каждый автор свой собственный характер сочинения имеет, который токмо в сем долженствует быть согласен, чтоб был по природе того языка, которым кто пишет». Большую роль в его теоретических построениях играет понятие «вкус»: под «хорошим вкусом» понимается соблюдение грамматических правил, знакомство со славянским языком и церковными книгами, образование и воспитание.

«Свое руководство 1735 года Тредиаковский, — пишет Б.В. Томашевский, — построил по обычаям того времени, так, как строится учебник геометрии: теорема за теоремой, определение за определением, следствие за следствием, королларий за королларием. <...> ...теорию о том, что реформа Тредиаковского, его идеи являются украденными, причем украденными у немцев, — эту теорию надо решительным образом отбросить. Действительно, периодически, случайно встречались тонические стихи и до 1735 года, но это большей частью были сочинения иностранцев, согласно

тому стихосложению, к которому они привыкли на родном языке. Но эти стихи никакого следа в русской поэзии не оставили, потому что русская поэзия, привыкшая к силлабическому размеру, и не заметила этой реформы, которую можно было бы вычитать из отцов немцев. Русские читали на русский манер стихи и не замечали, что есть стопы. Первым, кто обосновал необходимость стоп, и притом только факультативно, был Тредиаковский. <...> ... не следует никогда смешивать этот трактат (1735 года — *КШ., ДП.*) с трактатом, появившимся в 1752 году, потому что второй трактат уже отражал дальнейшее развитие стихотворческой системы в России, а это дальнейшее развитие уже принадлежит не изобретательности Тредиаковского, а принадлежит идеям другого русского поэта — Ломоносова» (там же, с. 314, 326).

«Действительная причина реформы — национально-историческая, — пишет Г.А. Гуковский. — Занималась заря новой национальной русской культуры. Естественны были поиски наиболее национальных форм стиха, такие формы могла дать только тоническая система. Дело в том, что характерной особенностью русской речи является ее многоакцентность (русское ударение может свободно падать на любой слог от конца...). При такой акцентной свободе русской речи силлабический стих был недостаточно стихом, он слабо отделял стихотворную речь от прозаической. <...> Кроме того, силлабический стих был прежде всего стихом схоластической школьной культуры, а эта культура уступала теперь место новой культуре, централизованной и европеизированной абсолютной монархии. Существенно важно здесь и следующее обстоятельство: тонический принцип был введен в русское стихосложение под воздействием народной песни, русского фольклора. Сам Тредиаковский не раз указывал на то, что изучение народных песен внушило ему мысль о решающей роли ударения в русском стихе» (5, с. 63).

Реформа стихосложения, предложенная В.К. Тредиаковским, была построена на национально-русской основе (тонический принцип ближе к акцентной природе русского стиха) и во многом определила дальнейшее развитие всей русской поэзии. Экспериментальность и теоретическая отягощенность произведений В.К. Тредиаковского составили ему репутацию «писателя для писателей».

Источники:

1. Тредиаковский В.К. Новый и краткий способ к сложению российских стихов с определениями до сего надлежащих званий // Тредиаковский В.К. Избранные произведения. — Л., 1963. — С. 385—420.
2. Тредиаковский В.К. Для известия <из книги «Три оды парафрастические псалма 143»> // Там же. — С. 421—424.
3. Тредиаковский В.К. О древнем, среднем и новом стихотворении российском // Там же. — С. 425—450.
4. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2002. — Т. 1. — С. 100—141.

Литература:

5. Гуковский Г.А. Русская литература XVIII века. — М., 1999.
6. Томашевский Б.В. Стилистика и стихосложение. — Л., 1959.
7. Успенский Б.А. Из истории русского литературного языка XVIII — начала XIX века. — М., 1985.



Ломоносов Михаил Васильевич

[8(19).XI.1711, дер. Мишанинская Куростровской волости Двинского уезда Архангельской губернии — 4(15).IV.1765, Санкт-Петербург] — ученый-энциклопедист, философ, поэт, художник.

М.В. Ломоносов получил энциклопедическое образование в России и Западной Европе, в том числе в Славяно-греко-латинской и Киево-Могилянской академиях.

Метапоэтика М.В. Ломоносова представлена в «Письме о правилах российского стихотворства» (1739), «Кратком руководстве к красноречию» (1748), трактате «О пользе книг церковных в российском языке» (1757), а также в стихотворных произведениях.

В метапоэтике М.В. Ломоносов соединил строгие методы научного подхода с опытом художника. Он развивал ее на стыке философских идей эмпиризма и рационализма. Как ученый и философ М.В. Ломоносов находился под влиянием идей Г.В. Лейбница. Рассматривая возникновение идей как результат восприятия внешнего мира, М.В. Ломоносов считал важнейшим актом творческого процесса так называемое «совоображение». В его понимании — это творческая фантазия, которая не только представляет вещи, но раскрывает внутреннюю связь и зависимость их друг от друга в определенных обстоятельствах. Процесс художественного творчества М.В. Ломоносов рассматривал как разумное обобщение наблюдений, поэтому требовал «рачительного» наблюдения и изучения человеческих страстей, жизни и нравов общества, чтобы понять причины и смысл явлений.

Поэтическое творчество в метапоэтике М.В. Ломоносова выступает важным средством распространения передовых научных и общественно-политических идей, характеризуется энциклопедичностью. Еще с XVII века влечение к стихотворству приобретает в России довольно значительные масштабы. Стихи «входят в быт, из переписки тех лет узнаем о «личных и творческих контактах, регулярности стихотворных занятий, корпоративном самосознании, терминологически оформленном сочетании «духовный союз»...» (12, с. 35).

В метапоэтических произведениях М.В. Ломоносов, опираясь на опыт античной и новоевропейских литератур, а также на трактаты В.К. Тредиаковского, разработал стройную теорию русского силлабо-тонического стихосложения, в основных чертах существующую и поныне, что выражается в отработанной и функционирующей до настоящего времени стиховедческой терминологии. Им был создан курс общей теории литературы, опирающийся на русские литературные образцы.

Трактат М.В. Ломоносова «О пользе книг церковных в русском языке» — первый опыт русской стилистики — является применением учения античных филологов о трех стилях («высоком», «посредственном», «низком») к русскому литературному языку и жанрам русской литературы. Метапоэтика М.В. Ломоносова характеризуется нормативным характером, предписывает «чистоту российского штиля».

Обращает на себя внимание тщательная выверенность метапоэтики Ломоносова по отношению к русскому языку.

Искусные певцы всегда в напевах тшятся,
 Дабы на букве *А* всех доле остояться,
 На *Е*, на *О* притом умеренность иметь,
 Чрез *У* и через *И* с поспешностью лететь,
 Чтоб оным нежному была приятность слуху,
 А сими непринесть несносной скуки уху.
 Великая Москва в языке толь нежна,
 Что *А* произносить за *О* велит она.
 В музыке что распев, то над словами сила;
 Природа нас блюсти закон сей научила.
 Без силы *бѣреги*, но с силой *берегá*,
 И *снѣги* без нея мы говорим *снегá*.
 Довольно кажут нам толь ясные доводы,
 Что ищет наш язык везде от *И* свободы:
Или уж стало *иль*; *коли* уж стало *коль*;
Изволи ныне все везде твердят *изволь*;
 За *спиши*, *спишь* и *спать* мы говорим за *спати*.
 На чтоже, Трисотин, к нам тянешь *И* не к стати?
 Напрасно злобной сей ты предприял совет,
 Чтоб, льстя тебе, когда Российской принял свет
Свиныи визги вси и дикии, и злыи,
И истинныи ти, и лживы, и кривыи.
 Языка нашего небесна красота
 Небудет никогда попрашна от скота.
 От яду твоего он сам себя избавит
 И, вред сей выплонув, поверь, тебя заставит
 Скончать твой скверной визг стонанием совы,
 Негодным в русской стих и пропастным *увы!*
Первая половина ноября 1753

«Первое и главнейшее мне кажется быть сие: российские стихи надлежит сочинять по природному нашего языка свойству, а того что ему весьма несвойственно, из других языков не вносить, — писал М.В. Ломоносов в «Письме о правилах российского стихотворства» (1739). — Второе: чем российский язык изобилен и что в нем к версификации угодно и способно, того, смотря на скудость другой какой-нибудь речи или на небрежение в оной находящихся стихотворцев, не отнимать, но как собственное и природное употреблять надлежит.

Третье: понеже наше стихотворство только лишь начинается, того ради, чтобы ничего неудобного не вести, а хорошего не оставить, надобно смотреть, кому и в чем лучше последовать» (6, с. 147).

Для формирования метапоэтики М.В. Ломоносова большое значение имели его труды по филологии и языкознанию. Особенно важную роль в гармоническом упорядочении элементов русского стиха сыграла «Российская грамматика», вышедшая в свет в 1757 году. Хотя в ней М.В. Ломоносов не прибегает к стиховедческим штудиям, она в определенной степени способствовала упорядочению языковых форм, потому что М.В. Ломоносов стремился к установлению законов русской речи. Собственно лингвистический, стилистический, риторический и поэтический критерии находились в метапоэтической теории М.В. Ломоносова в координации.

Проблема содержательности стихотворной формы, актуальная в настоящее время, получает глубокое осмысление в полемике М.В. Ломоносова с В.К. Тредиаковским и А.П. Сумароковым. Чтобы писать стихи на русском языке, нужно знать законы русского языка — вот исходное положение метапоэтики Ломоносова. «В противоположность Тредиаковскому, — пишет Б.В. Томашевский, — который был, конечно, в гораздо большей степени теоретик, чем поэт, Ломоносов в своей поэтической практике был больше поэт, чем теоретик. <...> Зато в своей практике он значительно усовершенствовал тот стих, на который он ориентировался и дал довольно богатые образцы русского нового

стиха. Собственно говоря, с Ломоносова и пошла новая русская поэзия. Формы, которые указал Ломоносов, это те же самые формы, которыми в большей части случаев пользовался Пушкин и позднейшие поэты» (13, с. 336).

По мнению Г.А. Гуковского, М.В. Ломоносов тщательно изучил западноевропейское стихосложение, проштудировал немецкую литературу по теории стиха. Он применил эти данные к русскому языку и убедился, что русские стихи можно писать не только хореем, как утверждал Тредиаковский, но и другими размерами, в частности ямбом, который стал потом размером большинства стихотворений М.В. Ломоносова и дошел до наших дней как наиболее популярный размер (9, с. 84).

Разработанное в «Риторике» (1748) учение о развитии словесных тем привело М.В. Ломоносова к рассмотрению речевой орнаментики, так называемых «витиеватых речей», которые реализуются через прием замкнутого периода — мелкие синтаксические единицы соединяются в отношения целой иерархии соподчиненных элементов, периода. Это была уже репрезентация теоретических воззрений М.В. Ломоносова в области языка, риторики и поэтики. «Ломоносов строит целые колоссальные словесные здания, напоминающие собой огромные дворцы Растрелли; его периоды самым объемом своим, самым ритмом производят впечатления гигантского подъема и пафоса. Симметрически расположенные в них группы слов и предложений как бы подчиняют человеческой мысли и человеческому плану необъятную стихию настоящего и будущего» (там же, с. 102). В структуре периодов Ломоносова использованы синтаксические навыки классического латинского красноречия. Но в то же время здесь уже видны возможности и сила русского языка, используя который М.В. Ломоносов стихийно исходит из принципа языковой относительности, когда не только мы владеем языком, но и язык владеет нами. Такого рода поэтический язык репрезентативен: «В этих периодах Ломоносов хочет гигантским взглядом окинуть все пространство, все богатства великой страны, объединить все разнообразие ее состава в стройном движении государственного механизма, воплощенного в сложной стройной архитектуре фразы. Аналогичным образом строится предложение и в стихах, в одах Ломоносова» (там же).

Некоторые исследователи считают, что «подлинным отцом» русского тонического стихосложения является М.В. Ломоносов: «Отказавшись «запирать» русский стих в определенное число слогов, возведя чередование ударных и неударных слогов в основную норму, которой должна быть подчинена стихотворная речь, то есть другими словами, обратив в первичные признаки стиха те, которые для Тредиаковского были только вторичными, введя в оборот, кроме двухсложной стопы, и трехсложную, признав одинаковые права за ямбом, хореем, анапестом и дактилем, узаконив «мужские» и дактилические рифмы наравне с «женскими» и допустив, наконец, возможность варьировать длину стиха в пределах от двух до шести стоп, Ломоносов определил тем самым основы классической системы русского стихосложения, которая в главнейших своих чертах остается неизменяемой до наших дней» (7, с. 784).

С.И. Вавилов подчеркнул национальный характер когнитивного стиля Ломоносова: «Никто не сомневается в общем значении эвклидовой геометрии для всех времен и народов, но вместе с тем «Элементы» Эвклида, их построение и стиль глубоко национальны, это одно из замечательнейших проявлений духа Древней Греции наряду с трагедиями Софокла и Парфеноном. В таком же смысле национальна физика Ньютона, филосо-

фия Декарта и наука Ломоносова. История русской науки показывает, что ее вершинам, ее гениям свойственна особая широта задач и результатов, связанная, однако, с удивительной почвенностью... Эти черты, этот стиль работы, которые мы встречаем и у Менделеева, и у Павлова, особенно выразительны у Ломоносова» (8, с. 23).

В метапоэтике М.В. Ломоносова сочетается внимание к западноевропейским образцам (рецепция) и смелое экспериментаторство, осуществленное на базе глубинных знаний русского языка, его риторики и стилистики. Метапоэтика М.В. Ломоносова является одной из первых метапоэтик энциклопедического склада, так как в ней гармонично сочетаются знания по лингвистике, стихосложению, стилистике, философии во внутренней опоре на естественнонаучные постулаты.

Источники:

1. Ломоносов М.В. Язык бессмертия себе воздвигнул... // Ломоносов М.В. Избранные произведения. — М.—Л., 1965. — С. 271.
2. Ломоносов М.В. На сочетание стихов Российских // Там же. — С. 275.
3. Ломоносов М.В. Искусные певцы всегда в напевах тчатся... // Там же. — С. 277.
4. Ломоносов М.В. Письмо о правилах российского стихотворства // Ломоносов М.В. Полн. собр. соч.: В 11 т. — М.—Л., 1951—1952. — Т. VII. — С. 9—18.
5. Ломоносов М.В. Предисловие о пользе книг церковных в российском языке // Там же. — С. 585—592.
6. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология. В 4 т. — Ставрополь, 2002. — Т. 1. — С. 142—150.

Литература:

7. Блок Г.П., Макеева В.Н. Примечания // Ломоносов М.В. Полн. собр. соч.: В 11 т. — М.—Л., 1951—1952. — Т. VII. — С. 781—949.
8. Вавилов С.И. Ломоносов и русская наука // Ломоносов. — М.: Наука, 1961.
9. Гуковский Г.А. Русская литература XVIII века. — М., 1999.
10. Западов А.В. Отец русской поэзии: О творчестве Ломоносова. — М., 1961.
11. Павлова Г.Е., Федоров А.С. М.В. Ломоносов. — М., 1980.
12. Панченко А.М. Русская стихотворная культура XVII века. — Л., 1973.
13. Томашевский Б.В. Стилистика и стихосложение. — Л., 1959.



Сумароков Александр Петрович

[14(25).XI.1717, Санкт-Петербург — 1(12).X.1777, Москва] — драматург, поэт и публицист, автор трагедий и сатирических произведений, затрагивающих острые вопросы своего времени.

Метапоэтика А.П. Сумарокова представлена «Эпистолой о стихотворстве» (1747), «Словом на открытие Академии художеств», статьёй «О стопосложении. Критика на оду», «Наставлением хотящим быти писателями» и др.

Основанием метапоэтики являются философские идеи материалистического сенсуализма, материализм Декарта, учение Локка о чувственном происхождении

знания. Классификация жанров литературы дается на основе поэтики Горация и Буало, обогащается идеями просветительской эстетики классицизма. В работах содержится противопоставление эстетики барокко и нормативно-рационалистического классицизма. Понятию идеальной гармонии противопоставляется «естество». Идея совершенной красоты реализуется на основе наблюдения над природой, а не в произведениях искусства, так как «естество выше искусства», понятие воображения ограничивается критерием «естества». Отвлеченность искусства характеризуется как «мертвое воображение», «бред наяву». Метапоэтика связана с познавательным и воспитательным значением искусства. Особое значение придается разграничению поэзии и науки. Поэзия рассматривается с точки зрения чувственного восприятия и эмоционального воздействия, которое она оказывает («чувство сильнее разума, следственно сильнее всякого доказательства»). Искусство, и в частности поэзия, «восхищает мысли», «расширяет понятия», «изоощряет ими разум».

Тредиаковский, как и Ломоносов, оперировал четырьмя стопами: ямбом, хореем, анапестом и дактилем. Сумароков ввел пятую стопу — амфибрахий. В статье «О стопосложении» он доказывал, что может существовать только пять стоп — не больше и не меньше, причем доказывал это «схоластическим аргументом» (Б.В. Томашевский) — якобы сама природа создала пять стоп: «Стоп тонических, исключая спондей, не надлежащий нашему стихосложению, имеем мы и все народы по устройению естества пять: а больше их и быть не может; подобно, как имеем мы пять чувств, а больше пяти никакое животное иметь не может» (цит. по: 9, с. 350). «Когда Ломоносов вернулся из-за границы, — пишет Б.В. Томашевский, — началось уже непосредственное общение его с Тредиаковским и непосредственная полемика с ним. Вскоре наряду с Тредиаковским и Ломоносовым появился еще поэт — Сумароков, который сначала писал силлабические стихи, в соответствии с трактатом Тредиаковского, а затем стал писать стихи, подражая Ломоносову. И вот образовалось как бы два мнения: одно мнение, представленное... Тредиаковским, который придерживался своей старой теории, другое мнение — это мнение, представленное Сумароковым и Ломоносовым, которые некоторое время образовывали поэтическое содружество. <...> Русская поэзия стала развиваться по путям, указанным Ломоносовым и поддержанным Сумароковым» (9, с. 346).

В метапоэтике А.П. Сумарокова остро стоят проблемы языка. Сумароков уверен в возможностях русского языка, но считает, что стихотворцы так же, как и народ, недостаточно просвещены в нем.

Всё хвально: драма ли, эклога или ода —
Слагай, к чему тебя влечет твоя природа;
Лишь просвещение писатель дай уму:
Прекрасный наш язык способен ко всему.
Эпистола II. 1747

Нет хитрости тому, кто грамоте умеет,
Да что и в грамоте, коль он писца имеет.
Подобно не тяжел пустой и пышный слог, —
То толстый стан без рук, без головы и ног,
Или издалека являющаяся туча,
А как ты к ней придешь, так то навозна куча.
Кому не дастся знать богинь Парнасских прав.
Не можно ли тому прожить и не писав?
Худой творец стихом себя не прославляет,
На рифмах он свое безумство изъясняет.
Желай, чтоб на берегах сих музы обитали... 1755

Такой нам надобен язык, как был у греков,
Какой у римлян был и, следуя в том им,
Как ныне говорит Италия и Рим,
Каков в прошедший век прекрасен стал французский,
Иль ближе объявить, каков способен русский.
Наставление хотящим быти писателями. 1774

«Развернуто выступает Сумароков и против грамматических взглядов Ломоносова. В середине XVIII века, когда впервые строилось учение о русском языке, грамматические споры смешивались с поэтическими. И в поэтике, и в грамматике ставились вопросы образования литературного языка, вопросы о нормах языка и об оправдании этих норм. **Поэты были создателями языка, а языковеды — критиками и теоретиками поэзии** (выделено нами. — *КШ, ДП*). И те и другие вопросы смыкались в проблематике языковой политики и вызывали сходные споры. И Тредиаковский, и Ломоносов, и Сумароков работали как в области литературоведения, так и языкознания. Сумароков постоянно теснейшим образом связывает и переплетает высказывания о языке как таковом, и о поэзии. Ожесточение, с которым Сумароков нападает на грамматику Ломоносова, понятно при учете всей борьбы его против поэтической и языковой практики его литературного противника.

Неоднократно Сумароков обращался и к непосредственному критическому разбору произведений Ломоносова. В статье, посвященной подробному анализу оды Ломоносова 1747 года, он по преимуществу останавливается на принципах словоупотребления, семантики. Сумароков последовательно осуждает всякое отклонение от привычного — по его мнению, единственно допустимого — значения слов, всякую сколь-нибудь индивидуальную метафору или даже метонимию. Для Сумарокова слово — это как бы научный термин, точно определенный; изменение его единственного значения (у Ломоносова — в интересах выразительности) расценивается Сумароковым как нарушение правильности грамматического характера; совмещение и скрещение смыслов в метафоре, с его точки зрения, — только порок против логики и языка, ибо и грамматика строилась в логическом плане. Сумароков ополчается и против сравнений, нарушающих принцип логического подобия обоих сравниваемых элементов. В той же статье Сумароков задает и тематическую композицию разбираемой оды, осуждая перерыв в ведении темы. <...>

Сумароков настаивал на охране лексики русского языка от неумеренных вторжений иностранщины. Нельзя сказать, чтобы он был консерватором в слове; он сам вводил новые слова и словоупотребления; он допускал также иностранные слова для обозначения предметов, не имевших обозначения на русском языке, например, для импортных товаров. Но он возмущался галломанией в языке светских щеголей, пересыпавших свою речь французскими (и иногда немецкими) словами. Он усматривал в этом макароническом жесте опасность утери своеобразия русского языка, внедрения пагубных западных влияний. Кроме того, язык петиметров был языком той придворной верхушки, с которой боролся Сумароков, так же, как он боролся с языком подьячих, с его канцеляризмами, архаикой и своеобразной запутанностью. Это была борьба социальная и политическая» (7, с. 130—131).

Метапоэтика ярко отображает процесс становления русской поэзии, поэтики в координации с развитием русского литературного языка. Вопросы языка, работы над ним, деятельного отношения к нему художников выдвигаются на первое место. В русском литературном языке XVIII века происходит деформа-

ция высокого и среднего стилией, отмечал В.В. Виноградов. Европеизация русского общества, распад феодальной культуры привели к крушению норм высокого слога, опиравшихся на традиции церковно-книжной риторике. Русский разговорный язык широко проникал в текст поэтических произведений. Национально-демократические основы русского литературного языка «крепнут и углубляются» (см.: 6).

Русское языкознание наконец выделяется в самостоятельный объект исследования. Как видим, его необходимость определяется не только проблемой быденной, но и художественной коммуникации. В полемике, в экспериментах, в отталкиваниях от западно-европейских канонов рождались идеи метапоэтики.

Источники:

1. Сумароков А.П. Две эпистолы // Сумароков А.П. Избранные произведения. — Л., 1957. — С. 112—129.
2. Сумароков А.П. Желай, чтоб на берегах сих музы отытали... // Там же. — С. 130—131.
3. Сумароков А.П. О худых рифмотворцах // Там же. — С. 199—202.
4. Сумароков А.П. Наставление хотящим быти писателями // Там же. — С. 134—139.
5. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология. В 4 т. — Ставрополь, 2002. — Т. 1. — С. 151—162.

Литература:

6. Виноградов В.В. Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX веков. — М., 1982.
7. Гуковский Г.А. Русская литература XVIII века. — М., 1999.
8. Западов А.В. А. Сумароков // Западов А.В. Поэты XVIII века. — М., 1984. — С. 62—113.
9. Томашевский Б.В. Стилистика и стихосложение. — Л., 1959.



Княжнин Яков Борисович

[3(14).X.1742(1740?), Псков — 14(25).I.1791, Санкт-Петербург] — поэт, драматург и переводчик.

Потомок древнего дворянского рода, характерный представитель русского просветительского классицизма.

Метапоэтика представлена незаконченной поэмой «Бой стихотворцев» (1765), в которой в сатирическом ключе анализируются «пороки» русского стихотворства и стихотворцев. Вот как, например, характеризуется поэзия В.К. Тредиаковского:

Там Тредьяковский, сей поэзии любитель,
Для рифмы разума, рассудка истребитель,
На куче книг лежа, есть просит, пить в стихах,
Пред ним чудовище о многих головах,
Которы Аполлон сатирами считает,
Но тщетно погубить уroda он желает:
Где была голова, там сто голов растет,
Не кровь — чернил поток в груди его течет.
Оно, сто толстых книг держа сухой рукою,
Жмет Тредьяковского нос колкою ногою
И нудит преложить во рифмы горы книг
И всю вселенную вместить в единый стих.
Бой стихотворцев. Весна 1765

Современники указывали на то, что в своих произведениях Я.Б. Княжнин активно заимствовал из фран-

цузской, итальянской литературы; недаром Пушкин назвал его в «Евгении Онегине» «переимчивым». Но тем не менее драматургические произведения Я.Б. Княжнина были популярны. Комедии Княжнина написаны легким стихотворным разговорным языком, который исследователи считают непосредственной подготовкой стиха «Горя от ума». В комедиях есть интересные метакомментарии по поводу русского языка. Например, Ветромах в «Чудаках» так рассуждает о языке:

По нужде говорю я этим языком
С лакеем, с кучером, со всем простым народом,
Где думать нужды нет. А с нашим знатным родом,
Не зная французского, я был бы дураком.
Скажите, как бы мне влюбиться было можно?
Je brule, je languis! мне как бы то сказать
Прелестной Улиньке? Неужто бы молчать:
Я млею, я горю — fi donc!..

Понятно, что как «низкий» герой комедии рассматривает русский язык. В.В. Виноградов в «Очерках по истории русского литературного языка XVII—XIX веков» отмечает: «Приспособление литературно-книжной и разговорной систем выражения к передаче книжных понятий западноевропейских языков, естественно, вело к изменению соотношений между церковнославянскими и русскими элементами в составе русского литературного языка. Французский язык — язык «светского общения». Его воздействие было связано с ограничением функций церковнославянского языка. В этом отношении особенно значительной с первой половины XVIII в. была роль художественной литературы. Писатели, испытывая влияние Запада, отходили от церковнокнижной языковой культуры и в работе над формами русской литературной речи брали за образец стили французской литературы. На этой почве происходило сближение с семантикой французского языка таких стилей русской литературной речи, которые были близки к обществу-бытовому языку интеллигенции» (3, с. 170)

Княжнин исходил из того, что произведение искусства надо судить по его законам. В «Опыте краткой истории русской литературы» Н.И. Греч защищал важность биографического метода: «Многие читатели наши, ссылаясь на поговорку Княжнина, что Рафаэль не был коллежским ассессором, находят лишними известия об обстоятельствах жизни и службы писателей. Мне кажется мнение сие не весьма основательным: нам приятно, а нередко и необходимо нужно знать обстоятельства жизни писателя, чтоб основательнее судить о его произведениях» (4, с. V).

Метапоэтика XVIII века отображала все стороны рефлексии художника, в том числе и многоплановые споры по поводу русского языка, особенностей художественной формы поэтических текстов.

Источники:

1. Княжнин Я.Б. Бой стихотворцев // Западов В.А. Русская литература XVIII века, 1700—1775: Хрестоматия. — М., 1979. — С. 257—262.

2. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология. В 4 т. — Ставрополь, 2002. — Т. 1. — С. 163—165.

Литература:

3. Виноградов В.В. Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX веков. — М., 1982.

4. Греч Н.И. Опыт краткой истории русской литературы. — СПб., 1822.

5. Западов В.А. Проблемы изучения и преподавания русской литературы XVIII века. Статья 3. Сентиментализм и предромантизм в России // Проблемы изучения русской литературы XVIII века. — Л., 1983.



Майков Василий Иванович

[1728, Ярославль — 17(28).VII. 1778, Москва] — русский поэт. Примыкал к группе литераторов, объединившихся в Москве вокруг М.М. Хераскова. Сторонник эстетической программы А.П. Сумарокова. В «Оде о вкусе Александру Петровичу Сумарокову» В.И. Майков пишет:

Ода о вкусе Александру Петровичу Сумарокову

О ты, при токах Иппокрены
Парнаский сладостный певец,
Друг Талии и Мельпомены,
Театра русского отец,
Изобличитель злых пороков,
Расин полночный, Сумароков!
Твоей прелестной глас свирели,
Твоей приятной лиры глас
Моею мыслью овладели,
Пути являя на Парнас:
Твоим согласиём пленяясь,
Пою и я, воспламеняясь.

<...>

Не пышность — во стихах приятство;
Приятство в оных — чистота,
Не гром, но разума богатство
И важны речи — красота.
Слог должен быть и чист, и ясен:
Сей вкус с природою согласен.

Я стану слог распорядити
Всегда по вкусу одному
И тем природе подражати,
Тебе и здравому уму.
Случайны вкусы все суть ломки
И не дойдут они в потомки.
<1776>

В «Ответе на оду В.И. Майкова» А.П. Сумароков пишет своему ученику:

Ум здравый завсегда гнушается мечты,
Коль нет во чьих стихах приличной простоты
Ни ясности, ни чистоты, —
Так те стихи лишены красоты
И полны пустоты.
1787

В диалогах, полемиках поэтов XVIII века складывались формы поэзии. Рациональная критика помогла поэтам идти по пути устранения ошибок. В.И. Майков, например, был критически настроен по отношению к небрежным опытам в стихотворстве. В.И. Майков вел полемику в своих стихах с официально-придворным поэтом В. Петровым, нападение на которого начал Сумароков. Майков поддержал его, осуждая в поэзии Петрова запутанность синтаксиса, затрудненность речи, «надутое парение» и т.д. В «Эпистоле Михаилу Матвеевичу Хераскову» поэт пишет:

О ты, которого глас мил мне в одах новых,
Певец под Чесмою геройских дел Орловых,
Скажи, за что нам рок явился столь суров,
Что некий школьник, став певец теперь Петров,

Сей некий, нам гудок неведомый устроя,
 Гудит на нем сего преславного героя.
 Худая чистота стихов его и связь
 Претят их всякому читать, не подаваясь.
 Без переноса он стиха сплести не может
 И песнь свою поет, как кость пес алчный гложет.
 И сей-то песни он в натянутых стихах,
 Поднявшись из-под бедр как конских легкий прах,
 Пovyше дерева стоячего летая
 И плавный слог стихов быть низким почитая...
 1772 (?)

В «Обзрении русской литературы за 1814 год» В.И. Майков упоминается в числе тех, кто подготовил расцвет русской литературы. Екатерининское время, считает Н.И. Греч, имеет две эпохи. «Первая есть продолжение эпохи прежнего царствования, но в большем виде... с лучшими и быстреешими успехами. В сию эпоху явились Петров, Херасков, Державин, Хемницер, Фонвизин, Богданович, Капнист, Княжнин, Костров, Майков... Вторая эпоха есть плод учреждения... Московского университета и начинается на исходе предпоследнего десятилетия XVIII века. В сие время образовались русская проза и механизм легких стихотворений. Карамзин, Дмитриев, Нелединский, Мелецкий, Муравьев показали в прозе и стихах, что русский язык способен не только к громкой поэзии и к ораторским речам, но и к сочинениям в слог простом, разговорном, нежном» (4, с. 62—63).

В.И. Майков идет по пути, который определялся членами группы Сумарокова — Хераскова «Полезное увеселение». Последовательно продолжал традиции своего учителя А.П. Сумарокова.

Источники:

1. Майков В.И. Ода о вкусе Александру Петровичу Сумарокову // Майков В.И. Избранные произведения. — Л., 1966. — С. 253—254.
2. Майков В.И. Эпистола Михаилу Михайловичу Хераскову // Там же. — С. 278.
3. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология. В 4 т. — Ставрополь, 2002. — Т. 1. — С. 166—167.

Литература:

4. Греч Н.И. Обзорение русской литературы 1814 года (Продолжение) // Сын Отечества. — 1815. — № 2.
5. Гуковский Г.А. Русская литература XVIII века. — М., 1999.
6. Западов В.А. Поэты XVIII века: Литературные очерки. — М., 1984.



Херасков Михайло Матвеевич

[25.X.(5.XI).1733, г. Переяславль-Полтавский — 27.IX.(8.X).1807, Москва] — поэт, драматург, журналист, общественный деятель.

Просветительская деятельность М.М. Хераскова связана с работой в Московском университете сначала в должности ассессора, а затем директора и попечителя.

Основным метапоэтическим произведением М.М. Хераскова является «Рассуждение о российском стихотворстве» (1772), предпосланное французскому переводу его поэмы «Чесменский бой». Статья имеет информационный характер, знакомит зарубежного чита-

теля, начинающего проявлять интерес к русской культуре, с состоянием поэзии в России. Она явилась одним из первых кратких очерков истории русской словесности — от былин и перевода Библии на славянский язык до комедий Екатерины II и самого Хераскова.

«В происхождении своем стихотворство российское имеет начала, всем народам общие, — пишет М.М. Херасков в статье «Рассуждение о российском стихотворстве». — Славяне, предки наши, прождавшие жизнь свою в предприятиях воинских, покорявшие врагов своих, имея мужей отважных предводителями и соратниками, всего पहले прославляли подвиги их в песнях, кои от поколения поколению предавали памятные приключения победоносных рыцарей наших. Доселе сохранились остатки сих творений пиитических, кои повествуют нам о событиях древности. Таковы суть песни об Илье Муромце, о пирах Владимировых и им подобные. Вкус века их ясно в сих поэмах отражается, и ежели бы сии времена произвели певцов, имени сего достойных, стихотворство наше было бы подлинно во вкусе восточном, в рассуждении повторений, бывших тогда в обычае, мыслей кратко выраженных, наконец, оборота, который придавался им» (8, с. 173).

Будучи апологетом силлабо-тонической системы стихосложения, М.М. Херасков приходит к выводу, что «язык наш равно удобен для слога важного, возвышенного, нежного, печального, забавного и шутиwego» (8, с. 174).

В статье «Рассуждение о российском стихотворстве» М.М. Херасков дает краткий, но содержательный обзор русской литературы, и в частности поэзии, делая тонкие наблюдения над ее становлением: «Монах Симеон Полоцкий, преложивший псалмы стихами, был, быть может, изобретатель сих безобразных стихов. Он сочинил «Плач» на смерть царя Алексея Михайловича и другие творения в таком же вкусе; многие были подражатели в сем роде стихотворства, где правила пиитические ни в каковой мере не соблюдались. Хотя кн. Кантемир и г. Тредиаковский исправили в некотором роде свое стихосложение, но в нем не наблюдается ни сменение стихов мужских и женских, ни полустихия, ни истинная гармония, а в иных случаях им недостает надобного числа стоп. Сии два пиита писали стихами хореическими, но род сей не был еще приведен в совершенство; впоследствии г. Тредиаковский писал подлинными хореями и ямбами и дактилями. Наконец, явился Ломоносов; сей великий муж, столь превосходными дарованиями наделенный, после того как в чужих краях приобрел знания наук важных, чувствуя природную свою склонность к стихотворству, сочинил еще в бытность свою студентом в Галле оду на взятие Хотина в 1739 г. Сие творение, того же года в Россию посланное, оказало великое сего сочинителя дарование и обучило россиянам правилам истинного стихотворения. Оно написано ямбическими стихами в четыре стопы; сменение стихов и мера лирических строф тут точно соблюдены, и к чести сего славного пиита признать должно, что сие первое творение есть из числа лучших его од. Перевод, который г. Ломоносов из стихов Г. Ф. В. Юнкера на коронавание императрицы Елисаветы в 1742 г. учинил, научил нас сочинению подлинных ямбических стихов александринских. Засим разные его труды, величайшей похвалы достойные, и पहले всего оды его, исполненные огня божественного и высоких мыслей, его надписи, его героическая поэма «Петр Великий», которую смерть помешала ему завершить, к сожалению его единосемцев, обогатили язык наш,

представили нам высокие образцы и имя Ломоносова соделали бессмертным.

В то время как сей великий муж начертывал путь, к обиталищу Муз ведущий, и закладывая камень краеугольный нашего Парнаса, начал процветать г. Сумароков. Сей показал сперва приятность языка нашего в творениях нежных и страстью исполненных; засим, не имея иного руководителя, как природное дарования, он заставил Мельпомену явиться на Севере и был первый, кто своими трагическими драмами тронул сердца и исторг у нас слезы. Трагедии его являют мощь, сладость, изобилие и величественность наречия нашего: они писаны ямбическими александрийскими стихами и составляют честь Парнаса Российского и славу своего сочинителя. Оставляя иногда кинжал Мельпомены, сей славный сочинитель наигрывал на нежной свирели и показывал чистоту нашего языка в своих эклогах. Иногда, без иных каких украшений, нежели простота приятного слога, забавный и острый, сочинял басни, равные Лафонтеновым. Иногда пленял он сердца чарами Анакреонтовыми и во всех родах являл свойственную ему способность и гибкость языка нашего. Словом, творения г. Сумарокова снискали ему похвалы и признательность его единосотесцев.

С тех пор, как были заложены основы вкуса изящного в российской словесности, любимцы Муз развернули свои различные дарования, которые Парнас наш обогатили. Г. Ржевский отличился жалобливыми элегиями, трогал чувствительные сердца, чистым слогом движения страстей рисовал и оплакивал страдания любви несчастливой.

Когда лира покойного г. Ломоносова возносилась в небеса, восхищая души наши; когда г. Сумароков заставлял на сцене российской стенать Мельпомену и с неподражаемой приятностью пел полевых нимф, покойный г. Поповский слогом чистым и высоким переводил в стихах оды Горация и «Опыт о человеке» Попа. Сей последний труд наипаче заслужил ему истинное титло и славу изрядного пиита, и ежели бы оный английский философ мог видеть сей перевод, он не признал бы его. В то же время г. Майков сочинил забавную поэму под титлом «Игрока ломбера» и показал, что язык наш и к творениям шуточным применяется. Засим дал поэму «Раздраженный Вакх» и явил нам Скаррона своими чертами находчивыми, живыми, занимательными и своими забавными выдумками.

Итак, сказать можно, что язык наш равно удобен для слога важного, возвышенного, нежного, печального, забавного и шутливого. Покойный г. Барков наипаче в сем последнем роде отличался. Наши ямбические стихи разнятся, быть может, от ямба, изобретенного Архилохом; но в них есть сила, падение и мера, музами германскими в их песнопениях соблюдаемые. Наш хорей и дактиль таковы же суть, как у древних поэтов латинских» (8, с. 173—174).

М.М. Херасков в метапоэтике делает установку на доказательство того, что отечественная поэзия «имеет начала, всем народам общие». Истоки русской поэзии усматриваются им в «Песнях об Илье Муромце, о пирах Владимировых и им подобных». Поэт считает, что на русский язык оказала значительное влияние переводная церковная проза, ведь «язык наш к переводу книг важных и глубокомысленных удобен» (8, с. 173).

Резко критикуя стихотворцев-силлабиков, М.М. Херасков выдвигает в качестве примера поэтику Ломоносова и Сумарокова, считая, что Ломоносовым заложен «камень краеугольный нашего Парнаса» (8, с. 174).

В метапоэтических работах М.М. Хераскова крепнет мнение о больших возможностях русского языка, что говорит о его национальном самосознании, которое крепло в ходе усвоения западной культуры и становления русской поэзии и метапоэтики.

Источники:

1. Херасков М.М. О важности стихотворства // Херасков М.М. Избранные произведения. — Л., 1961. — С. 79—82.
2. Херасков М.М. К своей лире // Там же. — С. 74—75.
3. Херасков М.М. Иные строят лиру... // Там же. — С. 86.
4. Херасков М.М. Заключение // Там же. — С. 88—89.
5. Херасков М.М. Письмо // Там же. — С. 101—103.
6. Херасков М.М. К сатирической музе // Там же. — С. 103—105.
7. Херасков М.М. Рассуждения о российском стихотворстве // Западков В.А. Русская литература XVIII века, 1700—1775: Хрестоматия. — М., 1979. — С. 267—270.
8. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология. В 4 т. — Ставрополь, 2002. — Т. 1. — С. 168—174.

Литература:

9. Гуковский Г.А. Русская литература XVIII века. — М., 1999.
10. Кулакова Л.И. Очерки истории русской эстетической мысли XVIII века. — Л., 1968.
11. Западков В.А. Поэты XVIII века: Литературные очерки. — М., 1984.



Дмитриев Иван Иванович

[10(21).IX.1760, с. Богородское Казанской (позднее Симбирской) губ. — 3(15).X.1837, Москва] — поэт, сатирик, баснописец.

На метапоэтику И.И. Дмитриева оказали влияние произведения А.П. Сумарокова, М.В. Ломоносова, М.М. Хераскова, В.И. Майкова, Н.М. Карамзина, Г.Р. Державина.

Поэзия И.И. Дмитриева — типичный пример русского дворянского сентиментализма. На его эстетические воззрения повлияло знакомство в 1783 году с Н.М. Карамзиным.

Основными метапоэтическими произведениями являются стихотворная сатира «Чужой толк» (1794) и ряд стихотворных произведений.

В стихотворении «Чужой толк» он продолжает традицию критического обсуждения принципов русской поэтики. Он сторонник «громкой лиры», «дерзостно» русского языка:

Желал бы я, чтоб Феб хотя во сне им рек:
«Кто в громкий славою Екатеринин век
Хвалою ему сердец других не восхищает
И лиры сладкою слезой не орошает,
Тот брось ее, разбей, и знай: он не поэт!»

Да ведает же всяк по одам мой клевет,
Как дерзостный язык бесславил нас, ничтожил,
Как лирикой ценил! Воспрянем! Марсий ожил!
Товарищи! к столу, за перья! отомстим,
Надуемся, напред, ударим, поразим!
Напишем на него предлинную сатиру
И оправдаем тем российску громку лиру.
1794

Отвергая присущую классицизму иерархию жанров и стилей, И.И. Дмитриев стремился выработать единый для различных жанров литературный язык на основе светской разговорной речи. Поэт поддержал Н.М. Карамзина в его языковой реформе и разработке принципов «нового слога». Стихотворная сатира «Чужой толк», направленная против приверженцев литературной старины и эпигонов классицизма, стала манифестом карамзинистов.

Метапоэтические воззрения Дмитриева связаны с его взглядами на жанр басни. Поэт отказывается от канонизированного классицизмом противопоставления басни высокому жанру, от нарочитой грубости ее языка, от натуралистически-бытовых зарисовок, хотя и избегает прямой социальной критики. Цели Дмитриева-баснописца — пропаганда нравственного идеала, его герой «добрый человек», который выше всего ценит благородство чувств.

Особенность метапоэтики Дмитриева — ее диалогический, открытый характер, постоянное участие в литературной полемике, особенно в период работы в «Московском журнале», где и была опубликована сатира «Чужой толк».

Источники:

1. Дмитриев И.И. Чужой толк // Дмитриев И.И. Полн. собр. стихотворений. — Л., 1967. — С. 113—116.
2. Дмитриев И.И. Сонет // Там же. — С. 318.
3. Дмитриев И.И. К.Г.Р.Державину // Там же. — С. 117—118.
4. Дмитриев И.И. Заключение (Отрывок из «Взгляда на мою жизнь») // Дмитриев И.И. Сочинения. — М., 1986. — С. 324—326.
5. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология. В 4 т. — Ставрополь, 2002. — Т. 1. — С. 175—179.

Литература:

6. Благой Д.Д. Поэзия Дмитриева // История русской литературы XVIII в. — М., 1960.
7. Макогоненко Г.П. Пушкин и Дмитриев // Русская литература. — 1964. — № 4.



Радищев Александр Николаевич

[20(31).VIII.1749, Москва — 12(24).IX.1802, Санкт-Петербург] — прозаик, поэт, философ, революционер-просветитель.

Основные метапоэтические данные содержатся в «Слове о Ломоносове», первая редакция — 1780 г. (впоследствии включено в «Путешествие из Петербурга в Москву»), в аллегорической оратории «Творение мира» (ок. 1779—1782) и в стиховедческом трактате «Памятник дактилохореическому витязю или драматикоповествовательные беседы юноши с пестуном его, описанные составом нестихословных речи отрывками, из ироическия пиимы славного в ученом свете мужа N.N. поборником его знаменитого творения» (1801), посвященном В.К. Тредиаковскому.

Особую роль в истории А.Н. Радищев придавал активной, преобразующей, творящей силе слова (в широком смысле — литературе, поэзии, ораторскому искусству). Так, в «Слове о Ломоносове» поэт обосновывает необходимость развития «витийства гражданского».

Метапоэтика А.Н. Радищева строится на основах эстетических идей века Просвещения. Основные по-

стулаты ее связаны с эмоциональной сферой искусства, «чувствованием», сопереживанием. Диалогическая направленность творчества поэта находит выражение в понятии «соучаствования». Соучаствование стимулирует к подражанию поступкам героев произведений, в результате чего реализуется воспитательная роль искусства. Логическое мышление, рациональное в искусстве, сопряженность его с мыслью — другая сторона этого двуединства. Посылка об относительности эстетического вкуса, о национальной самобытности народного искусства подкрепляется понятием зависимости искусства от «обстоятельств». В сфере этих обстоятельств включаются занятия трудом, речь, географическая среда, нравы и обычаи народов. Вкус, в понимании А.Н. Радищева, социально обусловлен. Он противопоставлял искусство для народа искусству для верхушки общества.

В «Очерках по истории русского литературного языка XVII—XIX веков» В.В. Виноградов анализирует высказывания А.Н. Радищева о русской речи: «Речь, — писал Радищев, — есть, кажется, средство к собиранию мысли воедино». «Она есть наилучший и, может быть, единственный устроитель нашей мысленности». И потому велик тот писатель, который создал литературный язык, учтя национальные качества языка народа, и «не оставил его при тощем без мыслей источнике словесности». Он считал, что литература должна быть «глаголом истины», видел ее достоинство в глубине мысли, ставил перед ней задачу воспитания «добродетелей общественных». Радищев, Фонвизин, Державин, Новиков с разных сторон и в разных направлениях открывают литературе новые средства выражения и новые сокровища живого слова. Они производят сложную перегруппировку языковых элементов. Их творчество не уместится в рамки теории трех стилей. Возникает разрыв между формально-языковыми схемами литературы и между живой семантикой «языка народного, языка общественного, языка российского», как выразился Радищев. К концу XVII — началу XVIII в. все острее ощущалась потребность в реорганизации русского литературного языка, в отмене или ослаблении жанровых ограничений, в создании средней литературной нормы, близкой разговорному языку, свободной от устаревших славянизмов, от простонародных вульгаризмов и диалектизмов, способной удовлетворить вкус образованного русского человека. Обоснование новой литературно-языковой нормы связано с именем Карамзина, который окончательно разрушил старокнижный славянский фундамент теории трех стилей» (5, с. 163).

В.К. Тредиаковский перевел популярный в Европе роман — философскую утопию Фенелона «Полождение Телемака». Описание странствий героя в поисках своего отца Одиссея изобиловало образами и мотивами античной литературы. В.К. Тредиаковский перевел прозаический французский роман стихами, русским гекзаметром, имитировавшим стиховой строй поэмы Гомера. На этой основе он и создал «Тилемахиду».

А.Н. Радищев принимал активное участие в полемике, посвященной стихосложению. Сделав разбор гекзаметров «Тилемахиды» В.К. Тредиаковского в работе «Памятник дактилохореическому витязю», он пришел к выводу, что «поелику Тредьяковский отвечает только за стихи, то надлежит сказать во-первых что по несчастью его он писал Русским языком прежде, нежели Ломоносов впечатлел Россиянам примером своим вкус и разборчивость в выражении и в сочетании слов и речей сам повенся путем непроложенным, где ему вождало остроумие; словом: прежде, нежели он показал истинное свойство языка Российского, нашед оное

забыто в книгах церковных; потому Тредьяковскому и невозможно было переучиваться. Тредьяковский разумел очень хорошо, что такое Стихосложение и, поняв нестройность стихов Симеона Полоцкого и Кантемира, писал стихами такими, какими писали Греки и Римляне, то-есть для Российского слуха совсем новыми; но знав лучше язык Виргилиев, нежели свой, он думал, что и преношения в Российском языке можно делать такие, как в Латинском. Несчастье его было то, что он, будучи муж ученой, вкуса не имел. Он столь упитан был чтением правил стихосложных, употребляемых древними, и столь знал красоты их благогласия, что явственно тому подражал...» (4, с. 189).

Здесь важно учитывать замечания А.Н. Радищева о постоянной корректировке русского стихосложения путем усвоения античных образцов, сложности согласования этих данных с возможностями русского языка. Рефлексия А.Н. Радищева дает актуальный для того времени срез развития русской поэзии и метапоэтики. Он показывает внутренние процессы становления русского стихосложения, сложности, острые края, которые возникали в трудоемких опытах российских стихотворцев.

Работа написана в форме диалога «юноши с пестуномого». Предшествует ему «Предисловие, предуведомление, предъяснение, пред... и все тому подобное». В нем объясняется структура работы, определяются задачи, и все это выполнено в несколько иронической, теплой по отношению к анализируемому тексту и автору манере: «Для дополнения стихотворного отделения моей библиотеки, вивлиофики, книгохранилища, книгоамбара (выделено нами. — *КШ, ДП*), я недавно купил Тилимахиду*; развернул ее (некогда для отдохновения от чтения торжественных песней), перебирал я в ней листы, и нашел, к удивлению моему, нашел в ней несколько стихов посредственных, множество великое стихов нестерпимо дурных... нашел, подивитесь теперь и вы, нашел стихи хорошие, но мало, очень мало. В сию минуту вошел ко мне знакомой мой N... Он держал в руках Жизнь моего отца, сочинения Коцебу. Мысль сверкнула в уме моем и я предпринял, наподобие сказанной книги или несколько на нее похужее, начертать что либо в честь впадшего в столь уничижительное презрение Творца Тилимахиды... <...> Вмстив все сии слова в VI номеров или отделений, повествованием, из Тилимахиды извлеченным, дав всему некоторую связь и сделав несколько примечаний о шестистопных стихах Российских, большим поэмам приличных, я составил следующую диссертацию, разыскание, разглагольствие, или... нечто, дрянью... или памятник. — Читатель! если ты раз хотя один улыбнешься, то цели моей я уже достиг» (4, с. 182).

С языковой точки зрения, интересно обратить внимание на синонимические ряды, которые А.Н. Радищев использует в иронических целях, давая различные регистры понятий, с помощью которых он характеризует предмет: «предисловие, предуведомление, предъяснение, пред... и все тому подобное», «для дополнения стихотворного отделения моей библиотеки, вивлиофики, книгохранилища, книгоамбара...», «я составил следующую диссертацию, разыскание, разглагольствие, или... нечто, дрянью... или памятник». В период «языковой пестроты», которую демонстрирует текст А.Н. Радищева, интересно зафиксировать блуждание художника среди слов, жонглирование ими, демонстрацию разнообразия, царившего в языке.

Далее А.Н. Радищев предпринимает довольно подробное исследование «Тилемахиды» Тредьяковского с точки зрения стиховедения. Внимательно анализи-

руются стихи, приводятся «нелепые стихи», «стихи очень слабые» или, наоборот, «очень удачные стихи». Это живой, эмоциональный разбор, то «внимательное чтение», к которому всегда призывали нас поэты:

«Превознесётся | слава до самых светил, |
до звезд поднебесных».

Какой стих! я уверен, что и сам Ломоносов его бы похвалил. Не только в нем числительная красота, красота мерная времени, но и самая изразительная гармония, происходящая от повторения букв **е** и **ѣ** с **д** и **п** сперва в запинательной стопе слова **превознесётся** краткодолгими, потом ямб с анапестом в окончательном отделении. Я знаю, что кто бы более имел вкуса, не сказал бы: звезды поднебесные» (4, с. 191).

Следует отметить, что метрико-ритмическому анализу сопутствует анализ звуковой инструментовки. Анализ звукописи близок фоносемантическим наблюдениям: «Раздробите второй стих и найдете, что его красота происходит от длинного первого отделения, где гласные **а**, **о**, **о**, **ый** льются, так сказать, в слове **благовонный**, преломляемые мягкими только согласными, и препинаются плавно на слове **дох**; потом, прешед тихо дрожание второго отделения, окончивают точно так, что изражают. В третьем стихе посмотрите, сколь изразительны три первые отделения, а в четвертом два первые отделения, где посредством слогов: **журч. чис. руч.**, которые одно за одним следуют, не слышится ли то, что Автор описывает? а в последнем отделении в слогах, звучностью похожих, и с ними гласное одинаковое **па, да, ща, ка, мня**, изражают будто падающие воды на камень» (4, с. 192).

Один из самых частотных терминов в «Памятнике дактилохорейческому витязю» — «гармония»: «Кажется, все чародейство изразительной **гармонии** (выделено нами. — *КШ, ДП*) состоит в повторении единовучной гласной, но с разными согласными» (там же). Как видим, гармонию А.Н. Радищев определяет, опираясь на идею вариативной повторяемости, то есть на идею симметрии. Таким образом, анализ текста «Тилемахиды» в конечном счете восходит к анализу его гармонической организации.

Заканчивается этот трактат весьма иронично, но мягкая ирония и глубокий анализ, которые положены в основу рассмотрения текста, по-видимому, не привели к обидам: «Сказанного мною кажется уже довольно для доказательства, что в Тилимахиде находятся несколько стихов превосходных, несколько хороших, много посредственных и слабых, а нелепых столько, что счесть хотя их можно, но никто не возьмется оное сделать. Итак, скажем: Тилимахиды есть творение человека ученого в Стихотворстве, но не имевшего о вкусе нималого понятия» (там же).

Таким образом, путь становления метапоэтики связан с рациональным критическим обсуждением. У А.Н. Радищева оно принимает философский характер. В поэзии А.Н. Радищев много занимался языковыми новациями: «Найдя новые слова для выражения своих революционных идей, создавая новые термины и понятия, придавая новые оттенки и значения старым словам, широко и смело используя славянизмы, древнеруссизмы и библеизмы, Радищев надолго определил терминологию русской вольнолюбивой поэзии, ее стиль, — пишет Г.П. Макогоненко. — Карамзин и другие сентименталисты выработали поэтический язык для выражения чувств частного человека, «жизни его сердца». <...> Радищев как основоположник революционной поэзии создал и во многом определил поэтиче-

* Правописание источника.

скую терминологию для выражения революционных идей, и вслед ему пошли Гнедич, Пушкин, декабристы — Рылеев, Раевский и другие» (6, с. 48).

В метапоэтических текстах А.Н. Радищев продолжает развивать традиции многопланового становления метапоэтики, ее энциклопедичности. Проблемы языка находятся в центре внимания А.Н. Радищева. В «Слове о Ломоносове» он восторженно говорит о возможностях русского языка в поэзии М.В. Ломоносова, который сумел воспользоваться его красотой: «Слово твое, живущее присно и вовеки в творениях твоих, слово российского племени, тобою в языке нашем обновленное, прелетит во устах народных за необозримый горизонт столетий. Пускай стихии, свирепствуя сложенно, разверзнут земную хлябь и поглотят великолепный сей град, откуда громкое твое пение раздавалось во все концы обширных России; пускай яростный некий завоеватель истребит даже имя любезного твоего отечества, — но доколе слово российское ударять будет слух, ты жив будешь и не умрешь» (4, с. 193).

Заслугу М.В. Ломоносова А.Н. Радищев видит в создании грамматики, ее связи с риторикой, которая, в свою очередь, взаимодействует со стихосложением. А.Н. Радищев несколько раз подчеркивает мысль о деятельном характере творчества М.В. Ломоносова, о «жаре, душу его исполнявшего». И хотя М.В. Ломоносов энциклопедически обобщил, по мнению А.Н. Радищева, то, что уже было в европейской традиции, он привнес в русскую науку, русскую поэзию много индивидуального, собственного ему как гению русской культуры: «Предпослав такое философическое рассуждение о слове вообще, на самом естестве телесного нашего сложения основанном, Ломоносов преподает правила российского слова. И могут ли быть они посредственны, когда начертанный их разум водим был в грамматических терниях светильником остроумия? Не гнушайся, великой муж, сея хвалы. Между согражданами твоими не грамматика твоя одна соорудила тебе славу. Заслуги твои о российском слове суть многообразны; и ты считаешься в малоприятельном сем своем труде яко первым основателем истинных правил языка нашего и яко разыскателем естественного расположения всяческого слова. Твоя грамматика есть преддверие чтения твоея риторики, а та и другая — руководительницы для осязания красот изречения творений твоих. Поступая в преподавании правил, Ломоносов вознамерился руководствовать согражданим своим в стезях тернистых Геликона, показав им путь к красноречию, начертав правила риторики и поэзии. Но краткость его жизни допустила его из подъятого труда совершить одну только половину» (4, с. 195—196).

Метапоэтические трактаты А.Н. Радищева свидетельствуют о внимании не только к вопросам науки и искусства, поэзии, но и к авторам, творениями которых он мог восторженно и бескорыстно восхищаться и в то же время подходить к творчеству с глубоким критическим анализом.

Источники:

1. Радищев А.Н. Творение мира // Радищев А.Н. Избранные сочинения. — М., 1952. — С. 248—251.
2. Радищев А.Н. Памятник дактилохореическому витязю или драматикоповествовательные беседы юноши с пестуном его, описанные составом нестихословных речи отрывками, из ироическая пиимы славного в ученом свете мужа N.N. поборником его знаменитого творения // Радищев А.Н. Полн. собр. соч.: В 2 т. — М.—Л., 1941. — Т. 2. — С. 199—221.
3. Радищев А.Н. Слово о Ломоносове // Радищев А.Н. Пу-

тешествие из Петербурга в Москву. Вольность. — СПб., 1992. — С. 115—123.

4. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология. В 4 т. — Ставрополь, 2002. — Т. 1. — С. 180—198.

Литература:

5. Виноградов В.В. Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX веков. — М., 1982.
6. Макогоненко Г.П. Русская поэзия XVIII века // Русская поэзия XVIII века. — М., 1972.
7. Старцев А.И. Радищев. Годы испытаний. — 2-е изд., доп. — М., 1990.
8. Томашевский Б.В. Стилистика и стихосложение. — Л., 1959.



Карамзин Николай Михайлович

[1(12).XII.1776, с. Михайловка Бузулукского уезда Самарской губ. — 22.V(3.VI).1826, Санкт-Петербург] — критик, историк, журналист, издатель, писатель, возглавивший школу сентиментализма, реформатор русского языка.

Н.М. Карамзин издавал журналы «Московский журналист», «Вестник Европы», в которых сотрудничали Г.Р. Державин, М.М. Херасков, И.И. Дмитриев, В.А. Жуковский и другие известные литераторы.

Мировоззрение Н.М. Карамзина отличалось противоречивостью: он разделял просветительские взгляды, но подчас выступал противником просветительской идеологии. Эта двойственность проявляется в его эстетической теории.

Метапоэтика Н.М. Карамзина представлена работами «Нечто о науках, искусствах и просвещении» (1794), «Что нужно автору?» (1794), «О богатстве языка» (1795), «Несколько слов о русской литературе» (1797), «О сравнении древней, а особливо греческой, с немецкою и новейшею литературою» (1791) и стихотворными произведениями.

В метапоэтике Карамзин приходит к выводу о единстве целей науки и искусства: суть наук — в «познании науки и человека», цель искусства в «подражании натуре». Эти цели мотивированы природным стремлением человека «к улучшению бытия своего, к умножению жизненных приятностей» (8, с. 209 и посл.): «Что суть искусства? — **Подражание натуре.** Густые, сросшиеся ветви были образцом первой хижины и основанием архитектуры; ветер, веявший в отверстие сломленной трости или на струны лука, и поющие птички научили нас музыке, тень предметов — рисованью и живописи. Горлица, сетующая на ветви об умершем дружке своем, была наставницею первого элегического поэта; подобно ей, хотел он выразить горесть свою, лишась милой подруги, — и все песни младенческих народов начинаются сравнением с предметами или действиями природы. Но что же заставило нас подражать натуре, то есть что произвело искусство? **Природное** человеку стремление к улучшению бытия своего, к умножению жизненных приятностей. От первого шалаша до Луврской колоннады, от первых звуков простой свирели до симфоний Гайдена, от первого начертания дерев до картин Рафаэлевых, от первой песни дикого до поэмы Клопштоковой человек следовал сему стремлению.

Он хочет жить **покойно**: рождаются так называемые **полезные искусства**; возносятся здания, которые защищают его от свирепости стихий. Он хочет жить **приятно**: являются так называемые **изящные искусства** (выделено автором. — *К.Ш., Д.П.*), которые усыпают цветами жизненный путь его» (8, с. 209—210).

Карамзин разделяет искусства на два рода: «полезные» (архитектура) и «приятные» («изящные искусства»). Но оба рода искусств так же необходимы, как и науки, они способствуют совершенству человека.

Определяется тенденция развития национальных особенностей искусства, связь национальных традиций культуры с понятиями нравственной («любовь к согражданам») и физической («природное чувство») любви к отечеству. В то же время в «Письмах русского путешественника» Карамзин определяет предмет эстетики как науку о чувственном познании, эстетический вкус относит к чувственному удовольствию, считая рациональное познание второстепенным.

Реформаторская направленность метапоэтики Карамзина связана с критикой эстетики классицизма, с доминированием субъективного восприятия природы. Величественной героике противопоставляется обыденное, мир чувств простого человека, утверждается самоценная красота в искусстве.

Результативность метапоэтики Карамзина выражается в создании «нового слога», органически сочетающего национально-русские и общеевропейские языковые особенности. Наблюдается решительный разрыв с архаической традицией церковнославянской письменности, основа письменного языка — живая разговорная речь образованного общества. Художественно-выразительные средства языка, по мнению Карамзина, должны быть обогащены с помощью западноевропейской культуры литературного слова: заимствование иностранных слов, лексические и фразеологические кальки. Характерна работа Карамзина в области синтаксиса предложения и текста: сокращение объема и протяженности предложения, преобразование периода, перевес сочинения над формами подчинения. Выдвигается лозунг борьбы с громоздкими, запутанными, патетически-ораторскими, тяжеловесными конструкциями; наблюдается преодоление нормативности теории «о трех стилях».

В стихотворении «Протей, или несогласия стихотворца» Н.М. Карамзин так рассуждает о поэзии:

Предметы разных вид имеют здесь для нас:
С которой стороны они явятся взору,
И чувству таковы. — Поди в весенний сад,
Где ветренный Зефир, резвясь, целует Флору
В прелестных цветниках — там зрение пленят
И роза и ясмин, и ландыш и лилея:
Сорви что выберешь по вкусу своему.
Так точно, нежный вкус к Поэзии имея,
Читай стихи — и верь единственно тому,
Что нравится тебе, что сказано прекрасно
И что с потребностью души твоей согласно;
Читай, тверди, хвали: хвала стихам венец.
Поэзия — цветник чувствительных сердец.
1798

По словам В.Г. Белинского, «Карамзин имел огромное влияние на русскую литературу: он преобразовал русский язык, совлекши его с ходуль латинской конструкции и тяжелой славянской и приблизив к живой, естественной, разговорной устной речи» («Сочинения Александра Пушкина»).

Вопросы языка находятся в центре метапоэтики Н.М. Карамзина. «Создание «нового слога» русской литературной речи, который должен был органически сочетать национально-русские и общеевропейские формы выражения и решительно порвать с архаической традицией церковнославянской письменности, было связано с именем Н.М. Карамзина, — пишет В.В. Виноградов в «Очерках по истории русского литературного языка XVII—XIX веков» (1982). — Карамзин стремился во всех литературных жанрах сблизить письменный язык с живой разговорной речью образованного общества. Однако, считая русский общественно-бытовой язык недостаточно обработанным, Карамзин надеялся поднять его идеологический уровень и усилить его художественно-выразительные средства с помощью западноевропейской культуры литературного слова. Он призывал писателей к заимствованию иностранных слов и оборотов или к образованию соответствующих русских для выражения новых идей и в своей литературной деятельности дал яркие и чаще всего удачные образцы словотворчества (ср., например, такие образования, как **влюбленность, промышленность, будущность, общественность, человеческий, общепользный, достижимый, усовершенствовать** и др.). Стараясь привить русскому языку отвлеченные понятия и тонкие оттенки выражения мысли и чувства, выработанные западно-европейской культурой, Карамзин расширил круг значений соответствующих русских или обрусевших церковнославянских слов (например, **образ** — в применении к поэтическому творчеству; **потребность, развитие, тонкости, отношения, положения** и мн. др.). Освобождая русский литературный язык от излишнего груза церковнославянизмов и канцеляризмов (вроде: **учинить, изрядство** и т.п.), Карамзин ставил своей задачей образовать доступный широкому читательскому кругу один язык «для книг и для общества, чтобы писать, как говорят, и говорить, как пишут» (9, с. 197).

Вот как рассуждает Н.М. Карамзин «о богатстве языка»: «Истинное богатство языка состоит не во множестве звуков, не во множестве слов, но в числе мыслей, выражаемых оным. Богатый язык тот, в котором вы найдете слова не только для означения главных идей, но и для изъяснения их различий, их оттенков, большей или меньшей силы, простоты и сложности. Иначе он беден; беден со всеми миллионами слов своих. Какая польза, что в арабском языке некоторые телесные вещи, например меч и лев, имеют пятьсот имен, когда он не выражает никаких тонких нравственных понятий и чувств? В языке, обогащенном умными авторами, в языке выработанном не может быть синонимов; всегда имеют они между собою некоторое тонкое различие, известное тем писателям, которые владеют духом языка, сами размышляют, сами чувствуют, а не попугаями других бывают» (8, с. 206).

Интересно отметить, что в 1802 году Платон Бекетов предпринял издание гравированных портретов, составивших «Пантеон российских авторов». Тексты к нему были написаны Н.М. Карамзиным. Карамзин воспользовался здесь данными метапоэтики. Так, например, о Бояне и о его поэзии мы узнаем из метапосылок автора «Слова о полку Игореве». «Мы не знаем, когда жил Боян и что было содержанием его сладких гимнов, — пишет Н.М. Карамзин, — но желание сохранить имя и память древнейшего русского поэта заставило изобразить его

в начале сего издания». В «Слове о полку Игореве» Боян назван «соловьем старого времени», а на приложенной к «Пантеону» гравюре он изображен слушающим соловья и подражающим ему на лире (10, с. 225—226).

Источники:

1. Карамзин Н.М. Поэзия // Карамзин Н.М. Полн. собр. стихотворений. — М.—Л., 1996. — С. 58—63.
2. Карамзин Н.М. К Д(митриеву) // Там же. — С. 64—65.
3. Карамзин Н.М. Протей, или несогласия стихотворца // Там же. — С. 242—251.
4. Карамзин Н.М. О богатстве языка // Карамзин Н.М. Избранные статьи и письма. — М., 1982. — С. 55.
5. Карамзин Н.М. О сравнении древней, а особливо греческой, с немецкою и новейшею литературою // Там же. — С. 30—33.
6. Карамзин Н.М. Что нужно автору? // Там же. — С. 38—39.
7. Карамзин Н.М. Нечто о науках, искусствах и просвещении // Там же. — С. 40—55.
8. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология. В 4 т. — Ставрополь, 2002. — Т. 1. — С. 199—215.

Литература:

9. Виноградов В.В. Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX веков. — М., 1982.
10. Возникновение русской науки о литературе. — М., 1975.
11. Успенский Б.А. Языковая программа Карамзина и ее исторические корни. — М., 1985.
12. Эйдельман Н.Я. Последний летописец. — М., 1983.



Державин Гаврила Романович

[3(14).VII.1743, с. Кармачи или Сокуры Казанской губернии — 8(20).VII.1816, с. Званка Новгородской губернии, похоронен в Санкт-Петербурге] — поэт, переводчик, общественный и политический деятель.

Г.Р. Державин был выразителем консервативных взглядов в политике, но чутко воспринимал новые прогрессивные идеи, в том числе просветительские. С восьмидесятых годов XVIII века он возглавлял литературный кружок, в который входили его друзья-писатели Н.А. Львов, В.В. Капнист, И.И. Хемницер. С 1811 года Г.Р. Державин состоял в обществе «Беседы любителей русского слова».

Метапоэтические данные содержатся в «Рассуждении о лирической поэзии или об оде» (1811—1815), а также в стихотворных произведениях.

Эстетика просветительского классицизма в метапоэтике Г.Р. Державина получает новое истолкование. Критерий субъективного начала в поэзии связан с защитой прав поэта на новизну мыслей и чувств, требованиями не переходить границ объективных представлений о реальном мире. Поэтический образ должен создаваться «по сходству с употребительными, известными картинами, или самую правдою» (5, с. 234).

Памятник

Я памятник себе воздвиг чудесный, вечный,
Металлом тверже он и выше пирамид;
Ни вихрь его, ни гром не сломит быстротечный,
И времени полет его не сокрушит.

Так! — весь я не умру, но часть меня большая,
От глени убежав, по смерти станет жить,
И слава возрастет моя, не увядая,
Доколь славянов род вселенна будет чтить.

Слух пройдет обо мне от Белых вод до Черных,
Где Волга, Дон, Нева, с Рифея льет Урал;
Всяк будет помнить то в народах неисчетных,
Как из безвестности я тем известен стал,

Что первый я дерзнул в забавном русском слого
О добродетелях Фелицы возгласить,
В сердечной простоте беседовать о Боге
И истину царям с улыбкой говорить.

О Муза! возгордись заслугой справедливой,
И презрит кто тебя, сама тех презирай;
Непринужденною рукой неторопливой,
Чело твое зарей бессмертия венчай.
1795

Поэтике Г.Р. Державина свойствен поиск объективной меры эстетического вкуса; в качестве критерия здесь выступает верность природе, на весах вкуса «лежит соображение всех обстоятельств до человека касающихся, времени, обычаев, религии...», без вкуса в поэзии «нет жизни» (5, с. 249).

Эстетический вкус рассматривается как относительное понятие, зависимое от исторической эпохи и представлений народа, в то же время это объективная мера изображения жизни, совокупности реальных вещей и обстоятельств, «до человека касающихся». Краеугольный камень поэтики Г.Р. Державина — живое созерцание картин реального мира и представление их в конкретно-чувственных образах. Соединение субъективного и объективного — существо самобытной поэзии.

Вот как Г.Р. Державин характеризует лирическую поэзию и оду, которую он относит к лирике: «По лире, или по составу, к музыке способному, называется Ода лирической поэзией. Лирическая поэзия показывается от самых пелен мира. Она есть самая древняя у всех народов; это **отлив разгоряченного духа; отголосок растроганных чувств; упоение, или изливание восторженного сердца**. Человек, из праха возникший и восхищенный чудесами мироздания, первый глас радости своей, удивления и благодарности должен был произнести лирическим восклицанием. Все его окружающее: луна, звезды, моря, горы, леса и реки напояли живым чувством и исторгали его гласы. Вот истинный и начальный источник **Оды**; а потому она не есть, как некоторые думают, одно подражание природе, но и **вдохновение оной**, чем и отличается от прочей поэзии. Она не наука, но огонь, жар, чувство.

Кто первый ввел ее в употребление, определить трудно. Некоторые по Священному Писанию присвояют то Иувалу, сыну Ламехову, показателю гуслей и певницы; язычники Аполлону, научившему пастырей играть на свирели и сочинившему, после поражения Тифона, хор, называемый Номос. Иные же Меркурию, сделавшему из черепахи лиру. Новейшие писатели полагают корень вообще поэзии в совокупном составе **человека духовного и телесного**, снабженного творческою силою **воображения и гармонии**. В самом деле, человек, а особливо ума пылкого, наполненный мыслями, будучи в единении и в полной свободе, обыкновенно в задумчивости своей предавшись мечтанию, говорит с собою, насвистывает или напевает

что-нибудь. Самые грубые народы, во всех временах и во всех странах света, даже не знавшие употребления огня, в Мексике, в Перу, в Бразилии, в Канаде, в Камчатке, в Якутске и в других почти необитаемых местах, носили и носят на себе сие отражение лучей Премудраго Создателя. Они самую дикость свою оставили и начали собираться в общества не чрез что другое, как чрез пение и лиру, под которою разумею всякое музыкальное орудие. Впрочем, как бы то ни было, но поелику не знаем мы старее лирической поэзии еврейской, видимой нами в боговдохновенных песнях Пророков, то и должно отдать в изобретении Оды преимущество сему народу, не токмо по древности его сочинения, но и по **высокому образу мыслей**, каковых в самых древнейших и славнейших языческих лириках не встречаем. Но положим, что всякаго другаго низшаго рода песнопения могут источником своим иметь **страсти, обстоятельства, природу**; однако высокие, священные псалмы, не что иное суть, как **вдохновение Божие** (выделено нами. — *КШ, ДП*)» (5, с. 218).

В определении лирики доминируют метафоры: «излияние восторженного сердца», «высокий образ мыслей», «вдохновение Божие», — которые выражают способность поэта видеть и изображать мир, «человека духовного и телесного» через «вдохновение», «воображение», «гармонию». Как видим, данные термины связаны с изображением природы и человека в единстве рационального и эмоционального, мысли и чувств.

Как считает Г. А. Гуковский, Державин выдвинул новый принцип искусства, новые критерии отбора его средств, «принцип индивидуальной выразительности: «Он берет те слова, те образы, которые соответствуют его личному, человеческому, конкретному намерению воздействия. «Высокое» и «низкое» у него сливаются. Он отменяет жанровую классификацию. Его стихи — не проявление жанрового закона, а документы его жизни» (9, с. 355). Понятно, почему, рассуждая о лирике, он не говорит о разных жанрах, а называет всю лирику одой. Он идет не от принятой заранее жанровой классификации, а от «индивидуального образно-тематического задания автора» (там же).

Опора метапоэтики Г. Р. Державина — древнерусская литература, эстетика поэзии трубадуров, бардов, скальдов, русское народное творчество.

В трактате «Рассуждение о лирической поэзии или об оде» Г. Р. Державин декларирует отказ от торжественной оды и обращение к интимной лирике, тем самым полемизируя с принципами героической поэзии, провозглашенными М. В. Ломоносовым. Метапоэтическое новаторство Г. Р. Державина проявилось в разрушении классицистических жанров: в пределах одного произведения соединяется тематика оды и сатиры, что приводит к сочетанию «высокого» и «низкого» «штилей». «Очень красочно характеризует эту державинскую тенденцию к смешению высокого слова с низким Гоголь: «Слог у него [Державина] так крупен, как ни у кого из наших поэтов; разъяв анатомическим ножом, увидишь, что это происходит от необыкновенного соединения самых высоких слов с самыми низкими и простыми.

И смерть как гостью ожидает,
Крутя задумавшись усы.

Кто, кроме Державина, осмелился бы соединить такое дело, как ожидание смерти, с таким ничтожным действием, каково кручение усов?»

Просторечие у Державина выступает со всей своей фамильярно-бытовой беззастенчивостью.

А разве кое-как вельможи,
И так и сяк, нахмурия рожи,
Тузят инова иногда.
На счастье» (8, с. 156).

Ставя во главу угла творчества вдохновение, Державин сопрягает его с мыслью, которая является двигателем и «регулятором» эмоционального в поэзии: «Вдохновение не что иное есть, как живое ощущение, дар Неба, луч Божества. Поэт, в полном упоении чувств своих разгораясь свещным оным пламенем или, простее сказать, воображением, приходит в восторг, схватывает лиру и поет, чту ему велит его сердце. Не разгораясь и не чувствуя себя восхищенным, и приниматься он за лиру не должен. Вдохновение рождается прикосновением случая к страсти поэта, как искра в пепле, оживляясь дуновением ветра; воспламеняется помыслами, усугубляется ободрением, поддерживается окружающими видами, согласными со страстью, которая его трогает, и обнаруживается впечатлением, или излиянием мыслей о той страсти, или ея предметах, которые воспеваются. В прямом вдохновении нет ни связи, ни холодного разсуждения; оно даже их убеждает и в высоком парении своем ищет только живых, чрезвычайных, занимательных представлений. **От того-то в превосходных лириках всякое слово есть мысль, всякая мысль картина, всякая картина чувство, всякое чувство выражение, то высокое, то пламенное, то сильное, то особую краску и приятность в себе имеющее** (выделено нами. — *КШ, ДП*)» (5, с. 220).

В выделенном фрагменте, в котором Г. Р. Державин афористично дефинирует понятие лирики, выражая сущность поэзии, деятельность система мышления художника ограничена рамками «слово... выражение». Именно с помощью языка, в понимании Державина, поэт способен выразить и «высокое», «пламенное», и «приятность»; «мысль» и «чувство». Следует обратить внимание на ход мысли Державина, когда идет такая очередность терминов: «слово» → «мысль» → «картина» → «чувство». Это схема, с помощью которой расшифровывается интенциональность поэзии. Если ее (схему) интерпретировать в терминах феноменологии, то она раскрывает феноменологическое «сознание о»: от звуковых оболочек слов к предметности, ее переживанию, к актуализации картин, видов, сцен, проходящих перед умственным взором, а далее адекватация с собственным жизненным опытом, с миром. Отсюда чувства воспринимающего, «сотворчество» (В. Я. Брюсов) поэта и читателя. Не случайно, как мы уже отмечали, феноменологи учились у поэтов.

В повести «Державин» В. Ф. Ходасевич пишет: «Он любил историю и поэзию, потому что в них видел победу над временем. В поэзии сам был отчасти историком. <...> Бог было первое слово, произнесенное им в младенчестве — еще без мысли, без разумения. О Боге была последняя мысль, для которой он уже не успел найти слов» (10, с. 288).

В статье «Державин (к столетию со дня смерти)» В. Ф. Ходасевич отмечает, что «Державин был одним из сподвижников Екатерины не только в насаждении просвещения, но и в области устройства государственного. Во дни Екатерины эти две области были связаны между собою теснее, чем когда бы то ни было. Всякая культурная деятельность, в том числе поэтическая, являлась прямым участием в создании государства. Необходимо было не только вылепить внешние формы России, но и вдохнуть в них живой дух культуры. Державин-поэт был таким же непосредственным строителем России, как и Державин-администратор. Поэтому

можно сказать, что его стихи суть вовсе не документ эпохи, не отражение ее, а некая реальная часть ее содержания; не время Державина отразилось в его стихах, а сами они, в числе иных факторов, создали это время. В те дни победные пушки согласно перекликались с победными стихами» (там же, с. 312).

Анализируя творчество Г.Р. Державина, а также книгу В. Ф. Ходасевича о нем («Мне она представляется одной из самых содержательных, полезных и нужных книг по русской литературе, какие только были изданы за последнее время» (7, с. 371)), П.М. Бицилли останавливается на одной из особенностей поэтики, косвенно связанной с метапоэтикой Г.Р. Державина — его «безграмотности»: «...он был безграмотен (известен отзыв Пушкина о нем, как о «варваре», не знавшем родного языка). Опять напрашивается сравнение с Бенвенуто Челлини. Знаменитый филолог Росслер говорит, что бесчисленные и грубейшие «ошибки» Челлини против грамматики составляют секрет неподражаемой силы, выразительности, индивидуальности его прозы. В сущности, то же самое говорит Ходасевич о поэтическом языке Державина. Пушкин утверждал, что Державина следовало бы перевести на какой-нибудь иностранный язык: тогда бы выяснилось его истинное достоинство как поэта. В этом Пушкин был неправ. **Благодаря** своей безграмотности, Державин и создал **свой собственный** (выделено автором. — *К.Ш., Д.П.*), единственный, неподражаемый по дикости, но и могучей выразительности поэтический стиль. Во времена Державина уже существовала русская литература, как особая организованная сфера культурной деятельности, слагался общий литературный язык, уже существовали литераторы, для которых литература если не была профессией, то была главным жизненным делом. Существовали литературные школы и направления. Державин был «дикий». Если односторонне и преувеличенно мнение Пушкина, что он не знал родного языка (к простонародной языковой стихии он был, во всяком случае, столь же близок, как Челлини), то он не знал того языка, под воздействием которого тогда формировался русский литературный, — французского. Он грубо и дерзко ломал слагавшиеся каноны литературной речи. Он был признан современниками как величайший поэт, но его поэзия оставалась как-то вне литературы» (там же, с. 374). Следует обратить внимание, что впоследствии в метапоэтике авангарда делаются сознательные установки на поиски «ошибок», нарушений языка в классической литературе (А.Е. Крученых, Д. Д. Бурлюк), а также декларируется важность такого рода маргиналий, вплоть до опечатки.

С. С. Аверинцев характеризует предпосылки метапоэтики Г.Р. Державина: «Невероятная крупность, размашистость державинских образов возможна только у него и только в его время. Для следующих поколений перестает быть понятным его монументальное видение России, в котором еще живет вдохновение реформ Петра. Его положение между эпохами дает ему одновременно свободу от риторики, которой не было у его предшественников, и свободу пользоваться риторической техникой самого традиционного образца, которой уже не будет у наследников. Первозданная энергия древних витийств и новая, свежая свобода в пользовании лексическими и образными контрастами взаимно усиливают друг друга, доводя экспрессию целого до силы поистине стихийной. И кажется, что поэзию Державина можно сравнить только с движением природы, например, с воспетым им водопадом» (6, с. 175).

В.В. Виноградов в «Очерках по истории русского литературного языка XVII—XIX веков» говорит об осо-

бенностях языка Г.Р. Державина, который был в сфере его постоянного внимания: «Замечательно яркую и острую характеристику поэзии Державина дает Белинский: «Ломоносов был предтечей Державина; а Державин — отец русских поэтов... Державин имел сильное влияние на Пушкина...» «В поэзии Державина уже слышатся и чувствуются звуки и картины русской природы, но перемешанные с какою-то искаженной на французский манер греческою мифологиею». <...> Живая народная речь до Пушкина непосредственно не поддавалась органическому слиянию с книжным языком. Она была неорганизована, не приспособлена к выражению отвлеченных понятий и в необработанном виде не могла стать семантическим центром сложной системы разнообразных стилей национально-литературного языка. Кроме того, бытовое просторечие с его непринужденной и фамильярной простотой выражения не соответствовало требованиям салонно-дворянской цивилизации, казалось слишком «низким» и «грубым» и не могло удовлетворить разборчивого вкуса «просвещенного» и «галантного» дворянина. Высшие слои русского общества, **усваивая** (выделено нами. — *К.Ш., Д.П.*) европейскую цивилизацию, к концу XVIII в. пришли к убеждению, что той цементирующей массой, которая сольет в единство светского литературного языка русскую народную речь и необходимые церковно-книжные формы, является система французского языка, передового языка западноевропейской цивилизации» (8, с. 157—158).

Державин не был так радикально настроен по отношению к французскому языку как способу объединения разнородных элементов русского языка. В его понимании, гармония поэтического текста заключалась во взаимодействии разнородного, в том числе и разнородных жанров, стилей. Г.А. Гуковскому принадлежит мысль о том, что «поэтическая система классицизма оказалась радикально разрушенной Державиным. Он стоит в преддверии искусства романтического, а затем и реалистического» (9, с. 357). Мы добавили бы еще и черты стиля барокко, к которому приводит соединение разнородных элементов в творчестве Державина, их гармонизация. Такие элементы барокко, как эвфуизм (соединение различных «языков» в составе поэтического текста — литературных элементов, просторечия, «грубых» выражений), аффективность в выражении чувств, панорамность в изображении природы, репрезентативность, или картинность (не случайно Державин считал поэзию «сестрой музыки» и вместе с тем называл ее «говорящей живописью»), сложный барочный синтаксис, приводящий к рельефности текста, его складчатости — все это свидетельство метапоэтических данных, говорящих о барочных чертах в творчестве Державина, сочетавшихся с классицизмом, романтизмом, реализмом. Большой художник всегда шире стили, направления.

Источники:

1. Державин Г. Р. Памятник // Державин Г. Р. Сочинения: Стихотворения. Записки. Письма. — Л., 1987. — С. 144—145.
2. Державин Г. Р. Дар // Там же. — С. 226—227.
3. Державин Г. Р. Арфа // Там же. — С. 222—223.
4. Державин Г. Р. Рассуждения о лирической поэзии или оде // Державин Г. Р. Избранные статьи. — М., 1984. — С. 273—357.
5. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология. В 4 т. — Ставрополь, 2002. — Т. 1. — С. 216—264.

Литература:

6. Аверинцев С. С. Поэзия Державина // Аверинцев С.С. Поэты. — М., 1996.
7. Бицилли П.М. Державин // Ходасевич Вл.Ф. Державин. — М., 1988. — С. 371—374.
8. Виноградов В.В. Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX веков. — М., 1982.
9. Гуковский Г. А. Русская литература XVIII века. — М., 1999.
10. Ходасевич В. Ф. Державин. — М., 1988.



Жуковский Василий Андреевич

[29.I(9.II).1783, с. Мишенское Тульской губернии — 12(24).IV.1852, Баден-Баден (Германия), похоронен в Санкт-Петербурге] — поэт, зачинатель романтического направления в России, переводчик, издатель.

В 1817 году В.А. Жуковский вместе с М.Ф. Орловым, М.Н. Муравьевым, Н.И. Тургеневым, А.С. Пушкиным стали участниками литературного кружка «Арзамас».

Основы метапоэтики В.А. Жуковского связаны с работами французских эстетиков Лагарпа и Батте, немецких ученых, последователей Баумгартена, Зюльцера, Эшенбурга, Энгеля и других. Знакомство с исследованиями Хома, Лессинга, Гердера, влияние теоретиков русского классицизма и сентиментализма обусловили энциклопедический склад метапоэтики В.А. Жуковского. Влияние эстетических идей Канта, воспринятых через посредство Шиллера, наиболее значимо в статье «О поэзии древних и новых» (1811). Период редактирования журнала «Вестник Европы» (1808—1810 годы) позволяет выработать самостоятельную эстетическую платформу и выступить со статьями, носящими программный характер: «О нравственной пользе поэзии», «О басне и баснях Крылова».

Декларируя постулаты романтизма, В.А. Жуковский считает, что природа (окружающее) — непосредственный источник искусства, подчеркивает, что древние поэты были устремлены к предмету, ими изображаемому, а новых поэтов интересует психология, внутренний мир человека, изображение его ментального мира. В статье «О поэзии древних и новых» (1811) В.А. Жуковский писал: «Рассматривание внешней природы, живое изображение чувственного, всегдашнее устремление внимания на предмет изображаемый — таковы главные черты, составляющие характер древних; глубокое проникание во внутреннего человека, изображение мысленного, соединение обстоятельств посторонних с предметом изображаемым — таков отличительный характер поэтов новых» (10, с. 273).

Процесс отображения природы в искусстве истолковывался идеалистически, впоследствии в сочетании с мистическими тенденциями. Это становится особенно ясным при рассмотрении взглядов В.А. Жуковского на сущность прекрасного, которое поэт считал не принадлежащим реальной действительности, рассматривая его как символ иного, идеального по своему характеру мира, как проявление Божественной сущности, определяющей развитие жизни и судьбы искусства. Общественная роль искусства и, в частности, поэзии в позднем творчестве В.А. Жуковского поглощается задачами эстетического плана — достиже-

нием гармонии мира, воплощением ее в поэтическом произведении как гармоническом целом. Поэзия рассматривается им как откровение, постижение сверхчувственным путем Божественной истины.

Друг Пушкин, счастлив, кто поэт;
Его блаженство прямо с неба;
Он им не делится с толпой:
Его судьи лишь чада Феба;
Ему ли с пламенной душой
Плоды святого вдохновенья
К ногам холодных повергать
И на коленах ожидать
От недостойных одобренья?
Один, среди песков, Мемнон,
Седя с возвышенной главою,
Молчит — лишь гордою стопою
Касается ко праху он;
Но лишь денницы появленье
Вдали восток воспламенит —
В восторге мрамор песнь гласит.
Таков поэт, друзья; презренье
В пыли таящимся душам!
Оставим их попать стопам,
А взоры устремим к востоку.
Смотрите: не подвластный року
И находя в себе самом
Покой, и честь, и наслажденье,
Муж праведный прямым путем
Идет — и терпит ли гоненья,
Избавлен ли от них судьбой —
Он сходен там и тут с собой;
Он благ без примеси не просит —
Нет! в лучший мир он переносит
Надежды лучшие свои.
Так и поэт, друзья мои;
Поэзия есть добродетель...
К князю Вяземскому и Вл. Пушкину.
Послание. 16 октября 1814

Как, видим, поэзия для Жуковского — «Фебов дар священный», поэт — «певец, от Музы вдохновенный». Основные концепты, которые составляют понимание творчества, — «чувствительность», «свобода», «дружба», «благотворный труд», «ясность души». Жуковский защищает постулаты высокого искусства от мнения утилитаристски настроенной «толпы». Эту тенденцию защиты искусства от утилитаризма развивают, как известно, А.С. Пушкин, А.А. Блок и другие поэты. «Испытание сердец гармонией не есть занятие спокойное и обеспечивающее ровное и желательное для черни течение событий внешнего мира», — считает А.А. Блок (14, с. 162). Дело же поэта, по А.А. Блоку, «совершенно не соизмеримо с порядком внешнего мира. Задачи поэта... отбескультурные, его дело — историческое» (там же). Отсюда категорический императив осмысления призвания поэтом — мужество, твердость, высокое творчество, противопоставление обыденным мнениям и настроениям. Как показала история, опасения художников за судьбу русского искусства были небезосновательными. На протяжении всей русской истории наблюдаются конфликты художников и власти. Так, власть над мыслями художников пытались осуществить идеологи социалистической государственности: открыто провозглашалась программа идеологической ангажированности искусства политической властью. Мысль о том, что литература должна стать «колесиком, винтиком» в деле общего идеологического воздействия в процессе построения государства, была

направлена на уничтожение искусства как особого вида познания, противопоставленного научному, но являющегося дополнительным по отношению к нему.

Идея понимания поэта как титанической личности, выполняющей свое историческое предназначение вопреки утилитаристски настроенной толпе, мнениям власти, мотив борения с собой, с погруженностью «в заботы суетного света» проходит через всю историю русской метапоэтики. И Жуковский одним из первых поднимает этот вопрос, хотя в качестве основных особенностей его лирики обычно называют «религиозность и смирение»: «Пассивная, почти бескровная организация Жуковского объясняет и то, что его религиозность и смирение иногда трогают, но не заражает, что его оптимизм, не прошедший через искус великих страданий, неубедителен, — пишет Ю.И. Айхенвальд, — она объясняет и то, что хотя наш незлобивый автор — поэтический дядька «чертей и ведьм», «гробовой прелестник» и романтик, однако гробы и привидения не очень его пугают; в самой фантастике у него — порядок, и больше, чем черти, его привлекают ангелы, которых он немало насчитывал и среди людей. <...> ...и всегда, от Пушкина и до Шевченко, где русский писатель в беде, там около него, помогая и поддерживая, стоит Жуковский. Это его собственную литературу так достойно восполняет, это так хорошо комментирует его мысль о «священном добра наслажденьи», и в его негромкой гармоничности не было более обаятельных черт, чем это соответствие доброго слова и доброго дела» (12, с. 525).

До сих пор за осмыслением творчества Жуковского тянется инерция таких взглядов. Но внимание к метапоэтике Жуковского, которая в целом представляет обширный и многомерный текст, позволяет говорить о том, что Жуковский в метапоэтике заложил основы философского осмысления поэзии, поставил вопросы, которые впоследствии волновали больших русских поэтов — А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Ф.И. Тютчева, поэтов-символистов, современных художников. Речь идет о понятии «невыразимого», взаимоотношения слова, мысли в процессе онтологического постижения мира и метафизического (отвлеченного) его осмысления. Вопрос о «невыразимом», «непостижимом» впоследствии ставили русские философы, поэты-символисты, говоря о синтезе, «схватывании» смысла: «Положительный смысл, положительное существо этого синтеза доступны нам не в какой-либо неподвижной фиксации его самого как такового, а, как указано, только в **свободном витании** (выделено автором. — *КШ, ДП*) над противоречием и противоположностью, то есть над антиномистическим монодуализмом, — в витании, которое открывает нам горизонты трансрационального единства», — писал С.Л. Франк (15, с. 316).

Вот как говорил об этом же В.А. Жуковский:

Невыразимое (Отрывок)

Что наш язык земной пред дивною природой?
С какой небрежною и легкою свободой
Она рассыпала повсюду красоту
И разновидное с единством согласила!
Но где, какая кисть ее изобразила?
Едва-едва одну ее черту
С усилием поймать удастся вдохновенно...
Но лъзя ли в мертвое живое передать?
Кто мог создание в словах пересоздать?
Невыразимое подвластно ль выраженью?..
Святые таинства, лишь сердце знает вас.
Не часто ли в величественный час
Вечернего земли преображенья —

Когда душа смятенная полна
Пророчеством великого виденья
И в беспредельное унесена —
Спирается в груди болезненное чувство,
Хотим прекрасное в полете удержать,
Ненареченному хотим название дать —
И обессиленно безмолвствует искусство?
Что видимо очам — сей пламень облаков,
По небу тихому летящих,
Сие дрожанье вод блестящих,
Сии картины берегов
В пожаре пышного заката —
Сии столь **яркие черты** —
Легко их ловит мысль крылата,
И есть **слова** для их **блестящей** красоты.
Но то, что слито с сей блестящей красотой —
Сие столь смутное, волнующее нас,
Сей внеплемный одной душою
Обворожающего глас,
Сие к далекому стремленье,
Сей миновавшего привет
(Как прилетевшее незапно дуновенье
От луга родины, где был когда-то цвет,
Святая молодость, где жило упованье),
Сие шепнувшее душе воспоминанье
О милом радостном и скорбном старине,
Сия сходящая святыня с вышины,
Сие присутствие создателя в создании —
Какой для них язык?.. Горé душа летит,
Все необъятное в единый вздох теснится,
И лишь молчание понятно говорит.
Август 1819

В.А. Жуковский ставит вопрос о перенесении мыслей о «поэтической истине» в некое иное измерение, о чем впоследствии говорили и поэты, и философы, и логики, подкрепив свои мнения созданием «воображаемой логики» (Н.А. Васильев), вслед за «воображаемой геометрией» Н.И. Лобачевского. Осмысление русской метапоэтической парадигмы заставляет отказаться от мнения о В.А. Жуковском только как о поэте романтического направления с односторонними, вне общественной значимости, суждениями. «Из всего сказанного выше легко определить, что такое дело поэта — как в тесном, так и в обширном его значении. С одной стороны, то есть в тесном смысле художественного произведения, оно состоит в одном исполнении, более или менее совершенном, условный искусства; с другой, то есть в обширном смысле самого художества, оно заключает в себе и действие, производимое духом поэта», — пишет В.А. Жуковский в статье «О поэте и современном его значении. Письмо к Н.В. Гоголю» (10, с. 280).

В эту статью Жуковский включает свои заветные мысли о поэзии, оформившиеся в течение почти тридцати лет творческой деятельности. Исследователи рассматривают ее как эстетический манифест позднего В.А. Жуковского. Статья раскрывает диалогизм метапоэтики В.А. Жуковского с метапоэтиками А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя. Борьба «...художников за «нравственно-образовательное влияние поэзии, следование заветам Пушкина, острота постановки вопроса об идеале в искусстве, требование свободы творчества придают выступлениям Жуковского и Гоголя важный общественный смысл» (17, с. 417).

«**Красота** художественного произведения состоит в **истине выражения**, то есть в ясности идеи и в ее гармоническом согласии с материальным художественным ее образом, который с своей стороны должен

быть согласен с образцом, заимствованным из создания внешнего, — считает В.А. Жуковский. — Искусство в тесном смысле довольствуется только этой относительной истиной; но искусство в обширном, высшем значении имеет предметом **красоту высшую**. Переводя на свое второбытное создание то, что он находит вокруг себя в создании первобытном, художник, повторяя, должен выражать не одну собственную, человеческую идею, **не одну свою душу**, но в ней и **идею Создателя** (выделено нами. — *КШ, ДЛ*), дух Божий, все созданное проникающий» (10, с. 278). Эти мысли В.А. Жуковского, основанные на понятиях красоты и поэзии как возможности «схватывания» истины, воплощения в произведении (иногда даже неведомым поэту образом) высшего, «идеи Создателя», развивают впоследствии поэты-символисты (А.А. Блок, Вяч.И. Иванов, А. Белый и др.), протестуя против «обмирщения» слова, которое имело и имеет место, считая, что через слово поэтическое можно передавать Божественную истину. Отсюда то высокое предназначение, которое должен выполнить поэт.

«Оставив все прочие искусства в стороне, обратимся теперь к тому, которого материал есть слово и которое между всеми должно занимать высшую степень, ибо оно непосредственнее всех из души истекает — к поэзии; материалы других заимствуются извне, материал поэта слово (образ, тело идеи) прямо из души переходит в форму материальную; прибавлю: все другие искусства не иное что, как поэзия в разных видах.

Итак, слово. Основываясь на том, что выше сказано о художнике и искусстве, мы должны согласиться, что выражение Пушкина: слова поэта суть уже его дела, заключает в себе смысл глубокий. Так, слова поэта — дела поэта. Не принадлежат к разряду дел, заключающихся в тесном кругу ежедневного, они могут быть рассматриваемы и в смысле художественного произведения (более тесно) и в смысле самого художника (более обширно). В первом отношении, если художественные произведения удовлетворяют всем требованиям искусства, то художник прав: он совершил свое дело, произведя прекрасное, которое одно есть предмет искусства. В другом, обширнейшем смысле дела художника относятся не к одному его произведению, но к его особенному высшему призванию» (10, с. 278). Это эстетическая интерпретация императива поэта, который был выведен А.С. Пушкиным в стихотворении «Пророк» (1826). Утверждая, что художественное произведение представляет собой нечто, чего нет в реальной действительности и что поднимает нас над ней, то есть, говоря о воображаемом мире, который создает поэт, В.А. Жуковский рассматривает поэтическое творчество и поэта как посредника между миром земным и небесным, чего еще до сих пор никто не опроверг.

С.С. Аверинцев подчеркивает, что «Жуковский «показал», по гоголевскому выражению, свою личность «больше всех наших поэтов», что его авторская индивидуальность имеет исключительно развитой и артикулированный характер. <...> Рефлексия эта всегда может быть эксплицирована — моралистско-философские рассуждения, столь характерные для стихов, статей и писем Жуковского, суть документы рефлексирующего взгляда на жизнь, а критические разборы чужих стихов, например в стихотворных посланиях, свидетельствуют, как обдумывал он собственные стихи; но, с другой стороны, для своей действительности она не нуждается ни в какой экспликации, ибо растворена во всем, совпадая с существом творчества Жуковского» (11, с. 145).

В метапоэтике В.А. Жуковского впервые наблюдается гармонический синтез философских, теоретических, лингвистических аспектов метапоэтики, которые сближают ее с рефлексией философов и эстетиков XX века.

Источники:

1. Жуковский В.А. К князю Вяземскому и В.Л. Пушкину // Жуковский В.А. Сочинения. — М., 1954. — С. 56—57.
2. Жуковский В.А. Невыразимое // Там же. — С. 85.
3. Жуковский В.А. Цвет завета // Там же. С. 83—84.
4. Жуковский В.А. К поэзии // Там же. — С. 10.
5. Жуковский В.А. Явление поэзии в виде Лалла Рук // Там же. — С. 92—93.
6. Жуковский В.А. Я музу юную, бывало... // Там же. — С. 96.
7. Жуковский В.А. К Ив. Ив. Дмитриеву // Там же. — С. 102.
8. Жуковский В.А. О поэзии древних и новых // Жуковский В.А. Эстетика и критика. — М., 1985. — С. 287—298.
9. Жуковский В.А. О поэте и современном его значении. Письмо к Н.В. Гоголю // Там же. — С. 328—339.
10. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология. В 4 т. — Ставрополь, 2002. — Т. 1. — С. 266—281.

Литература:

11. Аверинцев С.С. Размышления над переводами Жуковского // Аверинцев С.С. Поэты. — М., 1996. — С. 137—165.
12. Айхенвальд Ю.И. Жуковский // Айхенвальд Ю.И. Силуэты русских писателей. — М., 1994. — С. 523—525.
13. Афанасьев В.В. Жуковский. — М., 1987.
14. Блок А.А. О назначении поэта // Блок А.А. Собрание сочинений: В 8 т. — М.—Л., 1982. — Т. 6. — С. 160—168.
15. Франк С.Л. Непостижимое // Франк С.Л. Сочинения. — М., 1990. — С. 183—559.
16. Канунова Ф.З., Янушкевич А.С. Своеобразие романтической эстетики и критики В.А. Жуковского // Жуковский В.А. Эстетика и критика. — М., 1985. — С. 7—48.
17. Канунова Ф.З., Лебедева О.Б., Янушкевич А.С. Примечания // Жуковский В.А. Эстетика и критика. — М., 1985.



Востоков Александр Христофорович

[Остенек Александр Вальдемар; 16(27).III.1781, г. Арнсбург Лифляндской губ. — 8(20).II.1864, Санкт-Петербург] — русский поэт, филолог-славист, член Российской академии (с 1820 года), академик (с 1841 года), секретарь Вольного общества любителей

словесности, наук и художеств.

Метапоэтика А.Х. Востокова представлена в работе «Опыт о русском стихосложении» (1817), а также в стихотворных произведениях.

Используя творческий опыт поэта, языковеда, лингвиста, А.Х. Востоков подходит к исследованию поэзии как ученый-стиховед, разработав особый теоретико-методологический подход. Он состоит 1) в рассмотрении истории двусложных и трехсложных размеров на основе опыта предшественников (Тредиаковского, Ломоносова, Сумарокова) и современников (Жуковского, Гнедича и Мерзлякова); 2) стихосложение связывается Востоковым с особенностями национального языка; 3) языковой критерий («свойство языка нашего») становится главным при подходе к силлабо-тоническим размерам. Благодаря этому он смог осуществить сравнительный анализ систем стихосложения, свойствен-

ных разным языкам и прийти к выводу о том, что «стихосложение каждого языка сохраняет свои особенности даже когда подражает чужим размерам» (6, с. 298).

Полемичной заостренностью определяется отношение Востокова к деятельности С. Полоцкого, Ф. Прокоповича, В.К. Третьяковского и особенно М.В. Ломоносова: он считал, что эти поэты насильственно европеизировали русское стихосложение. На основе свойств русского языка Востоков обосновывает возможность использования только определенных размеров (ямба, хорей, дактиля, анапеста и амфибрахия): «Ломоносовъ ввелъ стопосложение въ Русскую поэзію съ тогдашнихъ Нѣмецкихъ образцовъ, — пишет А.Х. Востоков в «Опыте о русском стихосложении» (1817). — Ямбы четверостопные постановилъ онъ преимущественно лирическимъ размѣромъ, а шестистопные или Александрійскіе стихи учинились подъ перомъ его и Суморокова размѣромъ эпическимъ, элегическимъ, и драматическимъ, — не потому, чтобы таковой размѣръ былъ въ Русскомъ языкѣ для всѣхъ сихъ родовъ поэзіи удобнѣйшимъ и равно приличнымъ; а единственно потому, что онъ такъ употреблялся у Французовъ и Нѣмцовъ. Спрашивается, зачѣмъ Ломоносовъ не избралъ для Петриады своей вмѣсто единообразнаго Александрійскаго, свободнѣйшей какой нибудь размѣръ, напр. анапестоямбическій или дактилохорейскій, которые онъ самъ хвалитъ въ письмѣ своемъ о правилахъ Россійскаго стихотворства? Вотъ его слова: «за наилучшіе, велелѣпнѣйшіе и къ сочиненію легчайшіе, во всѣхъ случаяхъ скорость и тихость дѣйствія и состояніе всякаго пристрастія изобразить наиспособнѣйшіе, оныя стихи почитаю, которые изъ Анапестовъ и Хореевъ (?) состоятъ» (Лом. томъ I. стран. 19. изданія 1803 въ С.П.б. при Ак. Наукъ). Далѣе его же слова: «очень также способны и падающіе, или изъ Хореевъ и Дактилевъ составленные стихи къ изображенію крѣпкихъ и слабыхъ аффектовъ, скорыхъ и тихихъ дѣйствій быть видятся». Тутъ онъ приводитъ въ примѣръ «скараго и яраго дѣйствія» два стиха дактилохорейскіе:

Бревна катайте на верхъ, каменя и горы валите
Лѣсъ бросайте, живучей выжавъ духъ, задавите.

Онъ бы вѣрно умѣлъ, властію своего дарованія, ввести между нами сіи размѣры, и не мало бы тѣмъ расширилъ границы поэзіи нашей. Благодарить конечно должно Ломоносова уже и за то что онъ, введеніемъ правильныхъ стопъ, освободилъ Россійскую Музу отъ недостойныхъ цѣпей прежняго, такъ называемаго средняго стихотворства, и подчинилъ лирическое ея пареніе законамъ мелодіи равнѣйшей и пріятнѣйшей; однако жалѣть при всемъ томъ можно, что онъ стѣснилъ для нее свободный ходъ Эпопеи единообразнѣйшимъ изъ всѣхъ стиховъ, Александрійскимъ съ рифмами. Но надобно сказать правду: онъ былъ только лирикъ. Эпопея, равно какъ и Трагедія была не его дѣло. Когда уже Петриада его есть во всемъ подражаніе Генриадѣ, то не удивительно, что онъ и въ стихосложеніи не посмѣлъ удалиться отъ сего образца своего. Между тѣмъ, примѣръ Ломоносова, Хераскова и Петрова освѣтилъ между нами шестистопные ямбы въ качествѣ стиха эпическаго; а дактилохорейскій экзаметръ по несчастію съ самаго начала попался въ руки Третьяковского, который также имѣлъ отвагу зачѣвать новое, только не имѣлъ вовсе дарованія и вкуса къ учиненію новаго привлекательнымъ; и потому своею ославленною Тилемахидою ославилъ и размѣръ какимъ она писана, и надолго от-

вратилъ отъ онаго публику. Опыты дѣланные въ послѣдствіи, чтобъ оный возстановить, были слишкомъ неважны и слабы, а потому и безуспѣшны. Для сего нуженъ Гений, и Гений Эпопеи, который бы написалъ поэму симъ размѣромъ, въ такой же степени занимательную и превосходную, въ какой степени скучна и груба Тилемахида. Трудная задача! довольно однако на первой случай и того, что изъ новѣйшихъ поэтовъ нашихъ Бобровъ осмѣлился въ дидактическихъ поэмахъ по Аглинскимъ образцамъ свергнуть съ себя узы Александрійскаго стиха и рифмы, — и имѣлъ въ томъ удачу; а Державинъ, Дмитріевъ, Карамзинъ и другіе, въ твореніяхъ лирическихъ пріучаютъ насъ опять къ бѣлымъ стихамъ, къ дактилямъ и ко всѣмъ другимъ размѣрамъ какіе только согласны съ нашею тоническою прозодіею» (6, с. 291—292).

Работа о метрической системе стихосложения позволила Востокову выделить три типа стихосложения (метрическое, силлабическое, тоническое). Особое внимание он уделяет тоническому стихосложению, считая его русским народным строем стиха: «**I. Стихосложение метрическое**, въ которомъ стихи по стопамъ слагаются. Оно принадлежитъ собственно Грекамъ; отъ нихъ заимствовано Римлянами, а въ послѣдствіи также нѣкоторыми изъ новѣйшихъ Европейскихъ языковъ, кои нашлись способными къ стопосложенію.

II. Стихосложение силлабическое или **слогочислительное**. Въ ономъ стихи по числу слоговъ сочиняются. Употребляется оно Италіянами, Французами, Поляками и иными, коихъ языки за ограниченностію ихъ прозодіи мало либо вовсе неспособны къ стопосложенію.

III. Наконецъ стихосложение тоническое, сочиняющееся **по удареніямъ** (выделено автором. — *К.Ш., Д.П.*). Къ сему-то разряду принадлежатъ наши русскія пѣсни, и можетъ быть также отчасти народныя пѣсни многихъ другихъ націй (Норманскихъ Скальдовъ, Нѣмецкихъ Миннезингеровъ, и проч...) Стихосложение сего роду до сихъ поръ кажется никѣмъ еще у насъ не было разсмотрѣно съ надлежащимъ вниманіемъ; хотя оно къ намъ ближайшее и (по крайней мѣрѣ для простолюдимовъ) согласнѣйшее со свойствомъ Русскаго языка. Читатель самъ посудитъ о томъ, когда мы приступимъ къ сему разсмотрѣнію: теперь же просимъ его заpastись терпѣніемъ и предварительно обозрѣть съ нами первыя двѣ формы. Сіе нужно, сколько для общаго сравненія, а болѣе для того, что и сіи обѣ формы вводимы были нѣкогда неограниченно въ языкъ Русской; первая же изъ нихъ, т.е. стопослагательная форма, введена бывъ потомъ съ нѣкоторыми ограниченіями, учинилась господствующею въ поэзіи нашей» (6, с. 287—288).

Для этого А.Х. Востокову пришлось разработать оригинальный стиховедческий инструментарий, ввести понятие «прозодическаго периода» и поставить вопрос о градации ударений. Оригинальность метапоэтики Востокова в том, что он разработал методику интонационного анализа стиха, хотя применил ее только к фактам народного стихосложения. До сих пор важное теоретическое и методологическое значение имеют замечания о нерасторжимости стиха и музыкальной мелодии в песенных стихах, исследования музыкально-мелодических ходов в них, вопрос о стиховедческих «вольностях и фигурах».

«Надѣюсь, что сіи опять примѣрами довольно объяснилъ я читателю разность стихосложенія Русскаго, стараго и новаго, — пишет А.Х. Востоков. — Первое есть оригинальное Русское, довольствующееся

одними ударениями, незнающее употребления стопъ и рифмы. Сии новыя прикрасы стали извѣстны простонароднымъ стихотворцамъ нашимъ со времени введенія и разпространенія въ Россіи книжной словесности; когда и въ ихъ устахъ твердиться стали пѣсни Сумарокова, Попова, Нелединскаго, Дмитріева, и пр. съ коихъ они и начали перенимать не только размѣръ, но и слогъ и выраженія свои, кто какъ умѣлъ. Такимъ образомъ составилъ сей новый складъ простонародныхъ пѣсень» (6, с. 316)

Метапоэтика А.Х. Востокова венчает направление первого этапа метапоэтики с преобладанием научно-подхода и научных посылок в корреляции с художественным опытом поэта (Ф. Прокопович, В.К. Тредиаковский, М.В. Ломоносов). «Желательно, чтобы люди съ талантомъ попытались истребить въ насъ сей предразсудокъ, естли только можно, облагородствовавъ и возвысивъ Русской размѣръ стихами своими: или бы доказали, что стихосложеніе Русское по несовершенству своему не заслуживаетъ извлечено быть изъ праха, въ какомъ оно доселѣ пресмыкалось», — пишет А.Х. Востоков, утверждая языковой критерий в создании и осмыслении русского стиха в качестве одного из доминирующих (6, с. 321).

Хотя А.Х. Востоков и анализирует античные европейские образцы, его метапоэтика — это не только метапоэтика усвоения, но и метапоэтика утверждения стиховых форм, соответствующих особенностям русского языка. Как видим, русская метапоэтика складывалась в ходе глубоких научных полемика. Важно, что наиболее авторитетными авторами метапоэтических текстов были поэты, которые подходили к языку с научной точки зрения. Таким образом, в качестве критерия создания и исследования поэтических текстов вводился не только языковой (в опоре на природный русский язык), но и лингвистический критерий (в опоре на современное состояние науки о языке). Как известно, А.Х. Востоков был выдающимся лингвистом своего времени, одним из основоположников сравнительно-исторического языкознания.

Уже в первой четверти XIX века «Опыт о новом стихосложении» А.Х. Востокова стал самой авторитетной работой в области народного стихосложения (см.: «Предисловие» к «Древнимъ российскимъ стихотворениям...» (М., 1818), «Учебную книгу российской словесности» Н. И. Греча (СПб., 1820)).

«В русском стиховедении первой четверти XIX века осваивались и развивались плодотворные достижения русской филологии XVIII века. (выделено нами. — *К.Ш., Д.П.*) <...> Если Тредиаковский и Ломоносов, опираясь на отечественный материал, все же активно оперировали данными западноевропейской науки (хотя и взятыми применительно к особенностям национального стихосложения), то А.Х. Востоков, не ограничиваясь простым усвоением традиций науки предшествующего периода, разрабатывает новый инструментарий стихового анализа, в котором нашла место интонация, более непосредственно, чем ритм, связанная с содержательными особенностями стиха. Таким образом, не ограничиваясь чисто ритмическим изучением стихотворного текста, исследователи проникали в его глубинные сферы, более тесно связанные с семантикой. Этому способствовало и интенсивное обращение ученых к народному стиху...» (7, с. 224).

А.Х. Востоков, обладая поэтическим дарованием и научным складом ума, много сделал для анализа отечественной и европейской традиции в русской поэзии и метапоэтике.

«Поэтическое творчество Востокова — особое явление в русской поэзии начала XIX века, не измеряемое параметрами какого-либо литературного направления. Тяготая к высокой поэзии, имея склад ума преимущественно абстрагирующий и философский и обращаясь непосредственно (минуя в основном традиции классицизма) к античной классике, Востоков впервые в русской литературе целенаправленно пошел по пути, намеченному В.К. Тредиаковским, и предвосхитил опыты В.А. Жуковского и Н.И. Гнедича в гекзаметре..., а также создал русские эквиваленты античным логическим размерам...» (8, с. 492).

Может быть, штудии В. Хлебникова, связанные с поиском родственных для русского языка корней среди славянских языков, были восприняты им из русской поэтической, лингвистической и метапоэтической традиции, которую развивал А.Х. Востоков. Вспомним его работу «Рассуждения о славянском языке», в которой рассматривается проблема родства славянских языков: «Каждый из новославянских языков и диалектов сохранил какие-нибудь особенные, потерянные другими слова, окончания и звуки общего их прародителя, древнего **славянского**, как сие можно видеть, сличая их грамматики и словари с памятниками, от древнего языка оставшимися» (5, с. 50)

Источники:

1. Востоков А.Х. К фантазии // Востоков А.Х. Поэты-радищевцы (А.Х. Востоков, И.П. Пнин, И.М. Борн и др.) — Л., 1979. — С. 58—62.
2. Востоков А.Х. Парнас, или гора изящности // Там же. — С. 70—71.
3. Востоков А.Х. Свидание с музою // Там же. — С. 117—118.
4. Востоков А.Х. Опыт о русском стихосложении. — СПб., 1817.
5. Востоков А.Х. Рассуждение о славянском языке, служащее введением к грамматике сего языка, составляемой по древнейшим онго письменным памятникам // Звегинцев В.А. История языкознания XIX и XX веков в очерках и извлечениях. — М., 1960. — Ч. 1. — С. 48—51.
6. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология. В 4 т. — Ставрополь, 2002. — Т. 1. — С. 282—325.

Литература:

7. Возникновение русской науки о литературе. — М., 1975.
8. Песков А.М. Востоков // Русские писатели. 1800—1917. Биографический словарь. — М., 1989. — Т. 1.
9. Эткинд Е.Г. Русские поэты-переводчики от Тредиаковского до Пушкина. — Л., 1973.



Давыдов Денис Васильевич

[16 (27).VII.1784, Москва — 22.I (4.V).1839, дер. Верхняя Маза, ныне Ульяновской области] — русский поэт, военный писатель, мемуарист.

Метапоэтика представлена стихотворными произведениями, в которых реализуется новый для литературы XIX века жанр гусарской лирики. Патриотический пафос и поэтизация атрибутов мирной жизни народного человека, собственные поэзии и метапоэтике Д.В. Давыдова, способствовали преобразованию традиционной батальной поэзии.

Ответ

Я не поэт, я — партизан, казак.
Я иногда бывал на Пинде, но наскоком,
И беззаботно, кое-как,
Раскидывал перед Кастальским током
Мой независимый бивак.
Нет! не наезднику пристало
Петь, в креслах развальясь, лень, негу и покой...
Пусть грянет Русь военной грозой —
Я в этой песни запевало!

1826

В метапоэтике наблюдается синкретизм романтических и реалистических посылок. Делается установка на пластичность и гармоничность стиха в сочетании с напряженной экспрессивностью и живописностью.

«Давыдов немного писал, еще менее печатал, — пишет о себе Д.В. Давыдов, — он, по обстоятельствам, из числа тех поэтов, которые довольствовались **рукописною** или **карманною** славой. Карманная слава, как карманные часы, может пуститься в обращение, миновав строгость казенных осмотрщиков. Запрещенный товар — как запрещенный плод: цена его удваивается от запрещения. Сколько столовых часов под свинцом таможенных чиновников стоят в лавке; на вопрос: долго ли им стоять? — отвечают они: **вечность!** (выделено автором. — *КШ, ДП*)» (4, с. 329).

Взгляды на собственную поэзию Д.В. Давыдова отличаются «боевым характером»: он ироничен, наступателен, умеет отстоять свою правоту: «Он никогда не принадлежал ни к какому литературному цеху. Правда, он был поэтом, но поэтом не по рифмам и стопам, а по чувству; по мнению некоторых — воображением, рассказами и разговорами; по мнению других — по злети и отважности его военных действий. Что касается до упражнения его в стихотворстве, то он часто говаривал нам, что это упражнение или, лучше сказать, порывы оно его утешали его, как бутылка шампанского, как наслаждение, без коего он мог обойтись, но которым упиваясь, он упивался уже с полным чувством эгоизма и без желания уделить кому-нибудь хотя бы малейшую каплю своего наслаждения.

Заклучим: Давыдов не нюхает с важностью табаку, не смыкает бровей в задумчивости, не сидит в углу в безмолвии. Голос его тонок, речь жива и огненна. Он представляется нам сочетателем противоположностей, редко сочетающихся. Принадлежа стареющему уже поколению и летами и службою, он свежестью чувств, веселостью характера, подвижностью телесною и ратоборством в последних войнах обратствует, как одноленок, и текущему поколению. Его благословил великий Суворов; благословение это ринуло его в боевые случайности на полное тридцатилетие; но, кочуя и сражаясь тридцать лет с людьми, посвятившими себя исключительно военному ремеслу, он в то же время занимает не последнее место в словесности между людьми, посвятившими себя исключительно словесности. Охваченный веком Наполеона, изрыгавшим все сокрушительными событиями, как Везувий лавою, он пел в пылу их, как на костре тамплиер Моле, объятый пламенем. Мир и спокойствие — и о Давыдове нет слуха, его как бы нет на свете; но повеет войною — и он уже тут, торчит среди битв, как казачья пики. Снова мир — и Давыдов опять в степях своих, опять гражданин, семьянин, пахарь, ловчий, стихотворец, поклонник красоты во всех ее отраслях — в юной деве ли, в произведениях

художеств, в подвигах ли, военном или гражданском, в словесности ли, — везде слуга ее, везде раб ее, поэт ее. Вот Давыдов!» (4, с. 330).

Как в стихах, так и в метапоэтических произведениях Д.В. Давыдов — лихой гусар, прямой и искренний, беззаветно преданный своей родине человек. По словам В.Г. Белинского, «для него жизнь была поэзией, а поэзия жизнью» (5, с. 353).

Источники:

1. Давыдов Д.В. Ответ на вызов написать стихи // Давыдов Д.В. Стихотворения. — Л., 1984. — С. 82.
2. Давыдов Д.В. Ответ // Там же. — С. 100.
3. Давыдов Д.В. Некоторые черты из жизни Дениса Васильевича Давыдова // Давыдов Д.В. Сочинения. — М., 1985. — С. 6—14.
4. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология. В 4 т. — Ставрополь, 2002. — Т. 1. — С. 326—330.

Литература:

5. Белинский В.Г. Сочинения в стихах и прозе Дениса Давыдова // Белинский В.Г. Полн. собр. соч. — М., 1954. — Т. 4.
6. Серебряков Г.В. Денис Давыдов. — М., 1985.



Батюшков Константин Николаевич

[18 (29).V.1787, г. Вологда — 7(19).VII.1855, там же] — поэт, прозаик.

Метапоэтика К.Н. Батюшкова представлена в работах «Речь о влиянии легкой поэзии на язык» (1816), «Нечто о поэте и поэзии» (1815), записных книжках «Разные замечания» (1810—1811) и «Чужое — мое сокровище» (1817), а также в стихотворных произведениях. На метапоэтику К.Н. Батюшкова повлияло творчество М.Н. Муравьева, В.В. Капниста, Г.Р. Державина, П.А. Катенина, античных поэтов, Ф. Петrarки, Вольтера, И.В. Гете, Ф. Шиллера и др.

Метапоэтические воззрения К.Н. Батюшкова находятся на стыке «смежных» литературных направлений и характеризуются сочетанием тенденций неоклассицизма, предромантизма, романтизма, психологического реализма. В последнее время говорят о реализации репрезентативного канона большого культурного стиля ампира в творчестве К.Н. Батюшкова (см.: 13, 14).

Унаследовав от классицизма любовь к античности, мифологии, идеальную четкость художественных форм, он тем не менее настаивал на законности и необходимости изображения внутреннего, интимно-психологического мира человека. «В первой половине своей творческой жизни, до войны 1812 года, Батюшков выработал собственную «маленькую», по его выражению, философию, — пишет И.М. Семенко. — Поклонник Монтеня и Вольтера... Батюшков своеобразно соединил скептицизм с чувствительностью и гедонизмом. Парадоксальным образом именно жестокий исторический опыт породил жизненную и политическую философию Батюшкова — гуманное эпикурейство его юности, обожествление личного счастья. Гедонизм его имел, однако, эстетически возвышенный характер, был в целом лишен «либертенского» вольнодумства;

наоборот, сочетаясь с «прекраснодушием», сближался с Карамзинским сентиментализмом. <...> В результате событий 1812—1814 годов его мировоззрение и творчество изменились. <...> Жуковский пишет «Певца во стане русских воинов», с его светлым одушевлением, Батюшков — трагическое послание «К Дашкову» — реквием на гибель Москвы. Он разочаровывается в «разумности» и «гармоничности» человека. Историческая роль революционного просветительства рисуется ему уже гибельной: «Ужасные происшествия нашего времени, происшествия, случившиеся как нарочно перед моими глазами, зло, разлившееся по лицу земли во всех видах, на всех людей, так меня поразило, что я на силу могу собраться с мыслями и часто спрашиваю себя: где я? что я? <...> Ужасные поступки вандалов, или французов в Москве и в ее окрестностях, поступки беспримерные и в самой истории, вовсе расстроили мою маленькую философию и поссорили меня с человечеством» (12, с. 434—436).

Всего дороже для Батюшкова — культура и искусство; их состояние было для него мерилем всего.

Важным свойством метапоэтики К.Н. Батюшкова является разработка так называемой «легкой поэзии», художественные особенности которой определялись в системе противопоставления высоких жанров классицизма (эпопеи, трагедии и др.). Предпочтительными оказывались лирические темы любви и дружбы. Достоинства «стихотворного слога» определялись К.Н. Батюшковым через понятия «движения», «силы», «ясности». Он говорит о необходимости особой науки — не только о поэзии, но и о поэте: «Сей дар выражать и чувства, и мысли свои давно подчинен строгой науке. Он подлежит постоянным правилам, проистекшим от опытности и наблюдения. Но самое изучение правил, беспрестанное и упорное наблюдение изящных образцов — недостаточны. Надобно, чтобы вся жизнь, все тайные помышления, все пристрастия клонились к одному предмету, и сей предмет должен быть — Искусство. Поэзия, осмелюсь сказать, требует всего человека. Я желаю — пускай назовут странным мое желание! — желаю, чтобы поэту предписали особенный образ жизни, пиитическую диетику; одним словом, **чтобы сделали науку из жизни стихотворца** (выделено нами. — *К.Ш., Д.П.*). Эта наука была бы для многих едва ли не полезнее всех Аристотелевых правил, по которым научаемся избегать ошибок; но как творить изящное — никогда не научимся!

Первое правило сей науки должно быть: живи, как пишешь, и пиши, как живешь. *Talis hominibus fuit oratio, quails vita*. Иначе все отголоски лиры твоей будут фальшивы. К чему произвела тебя природа? Что вложила в сердце твое? Чем пленяется воображение, часто против воли твоей? При чтении какого писателя трепетал твой гений с неизъяснимою радостью, и глас, громкий глас твоей пиитической совести восклицал: проснись, и ты поэт!» (10, с. 336—337).

Предвосхищая эстетические идеи романтиков, К.Н. Батюшков в качестве исходных посылок поэтического творчества рассматривает «сердце», а не только разум, утверждает культ мечты, отвергает строгое соблюдение системы художественных правил, по существу, заменяя их понятием «вкуса». Но при этом свобода в творчестве связана у К.Н. Батюшкова с идеей порядка. Понимание порядка приводит к идее единства всех элементов художественного произведения, то есть к гармонии — единству в многообра-

зии: «Но прежде отыскания **порядка**, в котором представим мысли свои, мы должны изобрести **оний в обширнейшем виде**. Он предполагает первые обозрения, **первые идеи**. **Назначь их место на первом плане, и предмет твой будет окружен, и ты познаешь его меру и пространство**. Не выпускай из виду сии первые границы, и познаешь верные расстояния, разделяющие побочные и средние идеи, долженствующие оные наполнить. Сила гения предоставит тебе все общие и частные идеи с истинной точки зрения, тонкость рассуждения заставит тебя отличить мысли бесплодные от мыслей обильных; чрез рассудительность — которая приобретается от большого упражнения в искусстве писать — ты признаешь плоды ума твоего. Если предмет и обширен, и многосложен, то редко можно обнять его одним взглядом или проникнуть в первых усилиях ума, даже и по частом рассуждении редко, очень редко можно угадать все отношения. Итак, им должно заниматься ежечасно! Вот единственный способ усилить, распространить, возвысить мысли свои. Чем более им дают силы и тела размышлением, тем более оживают впоследствии выражения.

План сей не есть ещё слог, но есть его основа. Он поддерживает, направляет его действия; он дает ему законы — без сего лучший писатель блуждает. Перо его идет без путеводителя и исчерпывает беспорядочные, несогласные между собою фигуры. Пусть краски его будут живы, части исполнены красот, но целое не явственно, а потому похоже на неоконченное здание. Мы будем удивляться силе разума сочинителя, а усомнимся в даровании. Потому-то те, которые пишут, как говорят, хотя б и говорили хорошо, пишут дурно. По сей же причине те, которые отдаются на произвол первому огню воображения, принимают тон, который впоследствии трудно выдержать. Те, которые боятся потерять частные мимоходящие мысли и которые в различные времена пишут отрывками, не могут их впоследствии тесно соединить между собою по причине великих промежутков, одним словом, по сей причине так много творений составных и так мало отлитых в один раз.

Всякий предмет имеет единство и, несмотря на обширность свою, может быть **заклучен в единой речи**. Препинания, отдыхи, отсечения должны употребляться в предметах, различных между собою, или когда мы говорим о предметах важных, затруднительных, несообразных (*disparates*); тогда ход гения преткновен обилием предметов и прерван обстоятельностью: иначе великое число разделений не только не сплотит здания, но разрушит его единство. Книга делается яснее, но намерение творца покрывается темнотою. **Творец не может действовать иначе на разум читателя, как последовательным развитием нити, согласным отношением мыслей; развитием постепенным, восхождением мерным, которое всякое преткновение разрушает или ослабляет.**

Зачем творения природы столь совершенны? — Потому что всякое творение составляет нечто целое, ибо она трудится по плану вечному, от которого никогда не уклоняется. Она в безмолвии приготовляет семена своих произведений, она предначертывает единожды первобытный образ всякого живого творения, она составляет продумать, усовершенствует беспрестанным действием в течение предписанного времени. Ее творения удивляют нас, но что причиняет это чув-

ство? — **Печать божественной творческой руки!** Разум человеческий ничего создать не может; его плодотворность зависит от опыта и глубокого размышления. **Его познания суть имена его произведений. Но если он будет подражать природе в ее ходе, в ее трудах, если он созерцанием оной возвысится к истинам небесным, если он их соединит, образует нечто целое, приведет их в систему силою размышления — тогда только основать может на подобных седалищах вечные памятники** (выделено нами. — *КШ, ДП*)» (10, с. 335).

К.Н. Батюшков опирается на триединство человека, природы и божественного разума в создании истинно высоких образцов поэзии. Это особенно важно подчеркнуть сейчас, когда прагматический подход (человек, его польза на первом месте) внедряется в искусство.

К.Н. Батюшков так определяет поэзию: «Поэзия — сей пламень небесный, который менее или более входит в состав души человеческой, — сие сочетание воображения, чувствительности, мечтательности — поэзия нередко составляет и муку, и услаждение людей, единственно для нее созданных. **«Вдохновением гения тревожится поэт»** (выделено автором. — *КШ, ДП*), — сказал известный стихотворец» (10, с. 336).

А.Ю. Сергеева-Клятич в работе «Русский ампиризм и поэзия Константина Батюшкова» (2001) утверждает, что в поэзии, письмах и статьях К.Н. Батюшкова выражен идеал нового времени — идеал эпохи ампира: «Соединение бытового и возвышенного, прекрасного и повседневно — черта, отличающая ампиризм, — новый стиль в искусстве, новое мировоззрение в обществе. Это соединение не было механическим: спускаясь на землю, греческие боги и римские герои продолжали жить в девятом на десятый веке, среди «рассеянной Москвы» и блестящего Петербурга. Сами они при этом не менялись, но властно преобразовывали окружающий мир, который неминусом должен был стать прекрасным.

Сознательная **эстетизация** (выделено автором. — *КШ, ДП*) жизни (черта, заимствованная ампиризм от романтизма), попытка — не только через внешние атрибуты, но и внутренне — уподобить ее высокому образцу, давали возможность по-новому взглянуть на российскую действительность, увидеть в ней не отдаленное сходство с идеалом, но сам воплощенный идеал. Как легко догадаться, идеалом, в первую очередь служила античная древность, богатая примерами гражданских и человеческих добродетелей. Впрочем, ее по разным причинам могли замещать и другие исторические и мифологические эпохи» (13, с. 17).

Центральное место в системе ампиризма представляли занимала идея позитивного преобразования повседневности. «Утопическая идеология ампиризма основывалась на убеждении, что внешние атрибуты одежды, поведения, убранства интерьеров, застройки городов воздействуют на духовную сферу жизнедеятельности человека. Таким образом, нравственность, благородство, утонченность чувств и гражданские добродетели народа ставились в прямую зависимость от его способности воспринимать и ценить прекрасное. Нам представляется, что формула «эстетизированная функциональность» емко и полно выражает сущность русского ампиризма» (14, с. 77).

А.Ю. Сергеева-Клятич считает, что наиболее последовательным выразителем стиля ампиризма в творчестве, а также в рефлексии над ним был К.Н. Батюшков: «На наш взгляд, — пишет она, — творчество этого самобытного поэта — наиболее выразительный пример,

позволяющий проникнуть в сущность ампиризма как литературного явления. Дело в том, что для Батюшкова ампиризм установка на преобразование мира по законам гармонии (в частности средствами поэзии) имела не только общий эстетический, но и биографический подтекст. Для Батюшкова, всю свою сознательную жизнь ощущающего себя на грани наследственной душевной болезни, ампиризм казался панацеей, спасающей от надвигающегося недуга» (14, с. 78)

В метапоэтике К.Н. Батюшкова находит выражение идея национального своеобразия искусства, геопоэтики (климат, природа той страны, где родился поэт), социокультурный и социофизический контексты.

«Климат, вид неба, воды и земли — все действует на душу поэта, отверстием для впечатлений, — пишет К.Н. Батюшков в статье «Нечто о поэте и поэзии». — Мы видим в песнях северных скальдов и эрских бардов нечто суровое, мрачное, дикое и всегда мечтательное, напоминающее и пасмурное небо севера, и туманы морские, и всю природу, скудную дарами жизни, но всегда величественную, прелестную и в ужасах. Мы видим неизгладимый отпечаток климата в стихотворцах полуденных: некоторую негу, роскошь воображения, свежесть чувств и ясность мыслей, напоминающих и небо, и всю благотворную природу стран южных, где человек наслаждается двойною жизнью, в сравнении с нами, где все питает и нежит его чувства, где все говорит его воображению. <...> У нас Ломоносов, рожденный на берегу шумного моря, воспитанный в трудах промысла, сопряженного с опасностью, сей удивительный человек в первых годах юношества был сильно поражен явлениями природы: солнцем, которое в должайшие дни лета, дошед до края горизонта, снова восстает и снова течет по тверди небесной; северным сиянием, которое в полночном краю заменяет солнце и проливает холодный и дрожащий свет на природу, спящую под глубокими снегами, — Ломоносов с каким-то особенным удовольствием описывает сии явления природы, величественные и прекрасные, и повторяет их в великолепных стихах своих:

Закрылись крайние с пучиною леса,
Лишь с морем видны вкруг слиянны небеса»
(10, с. 338).

Вхождение К.Н. Батюшкова в литературную когорту карамзинистов способствовало оттаиванию новых жанров и литературного языка, близкого к разговорной речи образованного дворянского общества. Вот фрагмент стихотворения «Послание к Н.И. Гнедичу» (1805):

Так, сердцем рождена, Поэзия любезна,
Как нектар сладостный, приятна и полезна.
Язык ее — язык богов;
Им дивный говорил Омир, отец стихов.
Язык сей у творца берет Протея виды.
Иной поет любовь: любимец Афродиты,
С свирелью тихою, с увенчанной главой,
Вкушает лишь покой,
Лишь радости одни встречает
И розами стезю сей жизни устилает.
Другой,
Как славный Тасс, волшебною рукой
Являет дивный храм природы
И всех чудес ее тьмочисленные роды:
Я зрю то мрачный ад,
То счастья чертог, Армидин дивный сад;

Когда же он дела героев прославляет
И битвы воспевает,
Я слышу треск и гром, я слышу стон и крик...
Таков Поэзии язык!

Основой метапоэтики К.Н. Батюшкова явилась посылка о сознательном отношении к творческому процессу, который заключался в использовании силы русского языка, традиций народного творчества и в упорной работе над стихом, в облечении чувств и мыслей в кристаллические художественные формы. Музыкальный и ясный стихотворный язык способствует усовершенствованию русского литературного языка, в формировании которого он видел высокую национальную задачу отечественных писателей.

Метапоэтика К.Н. Батюшкова тяготеет к жанру художественной критики. Его очерк «Прогулка в Академию художеств» (1814) был одним из первых образцом художественной критики в России.

Проверенные на собственном творческом опыте поэта метапоэтические высказывания К.Н. Батюшкова и сейчас привлекают глубиной ясной, отточенной, подчас афористичной формой.

Одной из главных тем Батюшкова в поэзии и прозе стала тема поэта, сущности его дара, трагизма его судьбы в обществе и поэзии как самозабвенного служения. А.С. Пушкин отмечал, что «Батюшков, счастливый сподвижник Ломоносова, сделал для русского языка то же самое, что Петрарка для итальянского» (цит. по: 12, с. 492). Батюшков, подобно Жуковскому, закрепил победу лирики нового типа. Заявляя о себе как о приверженце «легкой поэзии», он имел в виду не только поэзию малых лирических форм, но и отражение поэтической стороны повседневной жизни. Элегия Батюшкова и его антологический стих имели огромное значение для Пушкина. В дальнейшем приемы батюшковского «антологического» стиля были восприняты «антологической» поэзией 40—60-х годов (А.Н. Майков, Н.Ф. Щербина). Велико значение батюшковского гармонического стиха для поэзии Фета.

Источники:

1. Батюшков К.Н. Послание к стихам моим // Батюшков К.Н. Нечто о поэте и поэзии. — М., 1985. — С. 72—73.
2. Батюшков К.Н. Послание к Н.И. Гнедичу // Там же. — С. 43—45.
3. Батюшков К.Н. Ответ Тургеневу // Там же. — С. 61—62.
4. Батюшков К.Н. Беседка муз // Там же. — С. 41—42.
5. Батюшков К.Н. Князю Шаликову // Там же. — С. 69—70.
6. Батюшков К.Н. Подражание Горацию // Там же. — С. 71.
7. Батюшков К.Н. Об искусстве писать // Там же. — С. 91—93.
8. Батюшков К.Н. Нечто о поэте и поэзии // Там же. — С. 129—134.
9. Батюшков К.Н. Опыты в стихах и прозе. — М., 1977.
10. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология. В 4 т. — Ставрополь, 2002. — Т. 1. — С. 331—339.

Литература:

11. Кошелев В. Константин Батюшков. Странствия и страсти. — М., 1987.
12. Семенко И.М. Батюшков и его «Опыты» // К.Н. Батюшков. Опыты в стихах и прозе. — М., 1977.
13. Сергеева-Клятис А.Ю. Русский ампиризм и поэзия Константина Батюшкова: В 2-х ч. — М., 2001. — Ч. 1.
14. Сергеева-Клятис А.Ю. Русский ампиризм и поэзия Константина Батюшкова: В 2-х ч. — М., 2001. — Ч. 2.



Гнедич Николай Иванович

[2(13).II.1784, Полтава — 3(15).II.1833, Санкт-Петербург] — поэт, переводчик, театральный критик.

Метапоэтика Н.И. Гнедича представлена в статьях «Рассуждение о вкусе и его влиянии на словесность и нравы» (1816), «Замечания на опыт о русском стихосложении Востокова и нечто о просодии древних» (1818) и в стихотворных произведениях.

В метапоэтике Н.И. Гнедича предстает сторонником классических правил вкуса и стиля. Он считал, что истинный вкус не изменяет своих правил, везде сохраняет свою чистоту и приличие. Поэт, сохраняя принципиальную верность классическому идеалу (а отчасти и канонам французского классицизма), особым путем шел к романтизму. В «оссиановской» поэзии он ценил жанровые черты, близкие народному творчеству. Н.И. Гнедич требовал от поэта большой гражданской темы, порицал увлечение элегической лирикой. Он призывал к изучению исконных свойств русской речи, приближению современного литературного слова к языку древней письменности и живой, народной речи. Порицая склонности К.Н. Батюшкова к элегиям и другим лирическим «безделкам», склоняя его к монументальным формам поэзии, Н.И. Гнедич доказывал слабость так называемой «мечтательной поэзии».

К моим стихам

Пока еще сердце во мне оживляется солнцем;
Пока еще в персях, не вовсе от лет охладевших,
Любовь не угаснула к вам, о стихи мои, дети
Души молодой, но в которых и сам нахожу я
Дары небогатые строго-скупой моей музы,
Которые, может быть, вовсе отвергла б от сердца
Брюзгливая старость, и кажется, что по заслугам
(Но кто на земле не принес самолюбию дани), —
Спешу, о стихи, вас от грозного спасть приговора;
Спешу вас отдать под покров снисходительной дружбы.
И если она не найдет в вас ни прелестей слова,
Какими нас музы из уст их любимцев пленяют;
Ни пламенных чувствий, ни дум тех могучих, какие
Кипят на устах вдохновенных и души народов волнуют,
То, нежная в чувствах, найдет хоть меня в моих песнях,
Души моей слабость, быть может, ее добродетель;
Узнает из них, что в груди моей бьется, быть может,
Не общее сердце; что с юности нежной оно трепетало
При чувстве прекрасном, при помысле важном иль
смелом,

Дрожало при имени славы и гордой свободы;
Что, с юности нежной любовью к музам пылая,
Оно сохраняло, во всех коловратностях жизни,
Сей жар, хоть не пламенный, но постоянный и чистый;
Что не было видов, что не было мзды, для которых
Душой торговал я; что, бывши не раз искушаем
Могуществом гордым, из опытов вышел я чистым;
Что, жертв не курив, возжигаемых идолам мира,
Ни словом одним я бессмертной души не унижил.
Но ежели дружба найдет в моих песнях нестройных
Хоть слово для сердца, хоть стих, согреваемый чувством;
Но ежели в сих безыскусственных звуках досуга
Услышит тот голос, сердечный язык тот всемирный,
Каким говорит к нам бессмертная мать-природа,
Быть может, стихи мои, вас я спасу не к забвенью.
1832 (?)

Поэт декларировал, что поэзия у всех народов имеет одну основу — простое изображение, «здоровый вкус». Он критикует романтическую поэзию, в которой «воображение не управляемо ни вкусом, ни рассудком», поэзию, «изыскивающую одно необыкновенное, черное и страшное», вместо того чтобы создавать «образы, возвышающие душу или услаждающие чувства». Эволюция Н.И. Гнедича протекала главным образом как освобождение от влияния французского классицизма и возвращение к «классицизму» древних. Ему принадлежит видная роль в овладении русской литературой принципами историзма и народности. Деятельность переводчика нашла отражение в высказываниях его о принципах перевода, в том числе в комментарии к «Илиаде» (1826).

В.Г. Белинский оценил общекультурное значение подвига переводчика: «Этот перевод, рано или поздно, сделается книгою классическою и настольною и станет краеугольным камнем эстетического воспитания» (5, с. 254—255).

«Литературный путь Гнедич начал с бурного «штюрмерства». Эволюция его протекала главным

образом как освобождение от влияния французского классицизма и возвращение к «истинному классицизму» древних. Гнедич явился, таким образом, представителем того явления в русском предромантизме, которое рассматривается как «неоклассицизм». Ему принадлежит видная роль в овладении русской литературой принципами историзма и народности» (6, с. 587).

Источники:

1. Гнедич Н.И. Подражание Горацию // Гнедич Н.И. Стихотворения. — М.—Л., 1963. — С. 110.
2. Гнедич Н.И. К П.А. Плетневу. Ответ на его послание // Там же. — С. 150.
3. Гнедич Н.И. К моим стихам // Там же. — С. 167.
4. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология. В 4 т. — Ставрополь, 2002. — Т. 1. — С. 340—342.

Литература:

5. Белинский В.Г. Полн. собр. соч. — М., 1953. — Т. 7.
6. Кибальник С.А. Гнедич // Русские писатели. 1800—1917. Биографический словарь. — М., 1989. — Т. 1.

2. Метапоэтика преобразования (преображения) и установления

В разделе «Метапоэтика: «размытая» парадигма» мы пришли к выводу о том, что метапоэтика — это поэтика по данным метатекста, или код автора, имплицитированный или эксплицитированный в текстах о художественных текстах; объект ее исследования — словесное творчество, конкретная цель — работа над материалом, языком, выявление приемов, тайн мастерства, характеризуется объективностью, достоверностью, представляет собой сложную, исторически развивающуюся систему, являющуюся открытой, нелинейной, динамичной, постоянно взаимодействующей с разными областями знания. Одна из ее главных черт — энциклопедичность. В этой части мы рассмотрим метапоэтики, в ходе становления которых совершилось **преобразование** русского языка и поэтического текста (А.С. Пушкин), а также русской метапоэтики. Далее идет становление русской поэзии и метапоэтики (М.Ю. Лермонтов, П.А. Катенин, К.Ф. Рылеев, В.К. Кюхельбекер и др.).

В данной части теоретические основы метапоэтики преобразования и установления, которые связаны с деятельностью А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, даются в единстве с частными метапоэтиками.

В предыдущей части мы анализировали метапоэтику рецепции, то есть принятия и усвоения западных стандартов и образцов поэзии. Этот процесс, как мы уже убедились, осуществлялся не просто, но можно сделать один очень важный вывод о том, что в нем участвовали лучшие умы конца XVII — XVIII веков, как правило, это были поэты энциклопедического склада, совмещавшие творчество с преподаванием (С. Полоцкий, Ф. Прокопович, А.Х. Востоков), с государственной службой (А. Кантемир, Г.Р. Державин, В.А. Жуковский). Это были выдающиеся ученые своего времени (М.В. Ломоносов, А.Х. Востоков, Н.М. Карамзин), религиозные деятели (С. Полоцкий, Ф. Прокопович), идеологи (А.Н. Радищев), прославленные военные (Д.В. Давыдов). Создание и осмысление русской поэзии становилось частью общего дела формирования российской государственности; складывалась наука, зарождалась философская рефлексия и поэтому метапоэтические тексты о поэзии, хотя и строго направлены на объект исследования и становления, то есть литературу, содержат сведения практически обо всех сторонах формирования культуры России.

В ходе исследования обнаружилось, что рецептивный характер русской литературы не был искусственной прививкой к ней европейских форм и манер в творчестве — шла титаническая работа мыслителей, заинтересованных в совершенствовании русской культуры, русского языка, русской литературы. Следует особенно отметить возможность воспринимать, творчески осваивать западные образцы, не копируя их, а глубоко перерабатывая. Думается, что каждый элемент творчества, который был элементом рецепции, прорабатывался на почве формирующегося русского языка, возрождался на новой — русской — почве, являясь в особом, неповторимом виде, окрашенном глубокой духовностью. Л.В. Пумпянский называет этот процесс «способностью универсальной рецепции» (13, с. 39). Важно, что этот процесс имеет многомерный диалогический характер. Полемика поэтов, представленная нами в частных метапоэтиках, свидетельствует об этом. Рецепция была, скорее, высоким познанием, осмыслением и осуществлением русской литературы и поэзии в частности.

Процесс усвоения в России проходил в условиях формирования классицизма. Как отмечает Л.В. Пумпянский, «...в классической культуре положение поэзии наиболее нормально; она вполне концентрична, а так как в центре всякой культуры лежит особый, ей свойственный метод познания, то нет противоположности между поэтическим и иными путями знания. Все построено на классическом способе познавать» (там же, с. 157). По-видимому, имеется в виду универсализм, энциклопедичность, всеохватность художника в познании и просвещении. А поэзия как наиболее универсальный вид искусства (Г.Г. Шпет, В. фон Гумбольдт, А.А. Потебня, М. Хайдеггер) способствует этому. «Таким образом, — пишет Л.В. Пумпянский, — классический поэт связан с совершенно определенным типом мышления. Так же связан он был с совершенно определенной картиной мира — монументальной. Вопрос о клавиатуре символов, отличие шекспировой от расиновой, вопрос об объеме словаря. Поэтика; генерализирующий эпитет; возможность легкого вырождения; но в случае успеха — торжество поэзии» (там же).

В случае с русской рецепцией европейской поэзии оказалось именно так. Высокое познание обернулось преобразованием, представляющим пик формирования русской литературы, русского языка, русской культуры в целом. Это было именно торжеством поэзии, так как поэзия, как уже отмечалось, концентрирует дух творчества.

Метапоэтика А.С. Пушкина

Пушкин Александр Сергеевич [26.V(6.VI).1799, Москва — 29.I(10.II).1837, Санкт-Петербург] — поэт, писатель, драматург, родоначальник новой русской литературы, переводчик.

В сферу метапоэтики А.С. Пушкина входят его критика, журнальные статьи, заметки, письма, посвященные творчеству, стихи о творчестве, замечания о языке и литературе и других типах текста.

Энциклопедичность метапоэтики связана с тем, что подлинный художник, как верно отмечал Вяч.И. Иванов, — демиург, он создает плотный, сущностный воображаемый мир, который до него не существовал. Это относительно закрытое и в то же время открытое для взаимодействия с другими возможными мирами ментальное пространство, объективно существующее и развивающееся во времени. Автор, создающий художественное пространство, а также осуществляющий рефлекссию над ним (метапоэтические посылки), обладает энциклопедическим складом ума, его тексты, и художественные и метапоэтические, каждой строкой свидетельствуют об этом, иначе бы не состоялось динамического построения — мира художника. И, конечно же, абсолютный образец энциклопедичности — творчество А.С. Пушкина (хорошо известно определение В.Г. Белинским романа «Евгений Онегин» как энциклопедии русской жизни). Запомнилось высказывание Т.Г. Цявловской, изучившей рисунки А.С. Пушкина: «Гениальность Пушкина была феноменальна. <...> Богатства этой удивительной личности невероятны» (19, с. 5). Но в особенности энциклопедичность художника выявляется в его метапоэтике, которая (даже если она имеет фрагментарный, маргинальный характер) является творчеством о творчестве, то есть содержит его квинтэссенцию. У В.Я. Брюсова есть статья, посвященная разносторонности Пушкина. «Что поражает в Пушкине и на что, кажется, все еще недостаточно обращали внимание, это — изумительная разносторонность его интересов, энциклопедичность тех вопросов, которые занимали его» (7, с. 110). Брюсов обращает внимание на то, что «всеобъемлемость» пушкинского гения свойственна критике, журнальным статьям, заметкам, письмам. Можно утверждать, — пишет В.Я. Брюсов, — что по заметкам и письмам Пушкина, по суждениям, оброненным им в стихах и в прозе, легко восстановить всю историю литературы от ее истоков до начала XIX века, от Гомера до В. Гюго и А. де Мюссе. Мало найдется значительных писателей, о которых Пушкин, там и здесь, не высказал своего мнения. Тем более это верно для русской литературы современной Пушкину» (7, с. 113). В.Я. Брюсов отметил важную черту, характерную для метапоэтики вообще и метапоэтики Пушкина в частности — то, что это знание дало множество открытий, связанных с открытиями в области художественного творчества, то есть выработаны идеи, которые развиваются и будут развиваться далее, так как русская литература пушкиноцентрична уже потому, что именно он

стал основоположником русского литературного языка, который и является материалом литературы: «Пушкин словно сознавал, что ему суждена жизнь недолгая, словно торопился исследовать все пути, по которым могла пойти литература после него. У него не было времени пройти эти пути до конца; он оставлял наброски, заметки, краткие указания; он включал сложнейшие вопросы, для разработки которых потом требовались многотомные романы, в рамку краткой поэмы или даже — в сухой план произведения, написать которое не имел досуга. И до сих пор наша литература еще не изжила Пушкина; до сих пор по всем направлениям, куда она порывается, встречаются вежи, поставленные Пушкиным, в знак того, что он знал и видел эту тропу» (7, с. 115).

В сферу метапоэтики А.С. Пушкина входят его критика, журнальные статьи, заметки, письма, посвященные творчеству, а также его стихи о творчестве, и в первую очередь о поэте и поэзии, замечания о языке и литературе в других типах текстов. Метапоэтические работы помещены в отдельные тома собраний сочинений, есть издания метапоэтических текстов А.С. Пушкина, и в первую очередь, здесь нужно отметить работы «Пушкин — критик» (1978), «А.С. Пушкин: Мысли о литературе» (1988), «А.С. Пушкин об искусстве» в двух томах (1990). Составители хрестоматии «Пушкин — критик» справедливо отмечают, что тема «Пушкин — критик» необъятна, она не поддается ограничению, ибо мысль Пушкина была направлена на все процессы литературной и социально-исторической действительности» (14, с. 9). В то же самое время отмечается, что хотя дар, которым наделила судьба Пушкина, был многогранным, «все было подчинено главному делу жизни — поэтическому творчеству — шире — литературной деятельности в том объеме и составе понятия, которые на многие годы определил именно он, Пушкин» (15, с. 6).

Именной указатель собраний сочинений, и в частности, именной указатель к работе «А.С. Пушкин: Мысли о литературе», насчитывает огромное количество имен. И в основном это имена писателей. Некоторые из них упоминаются особенно частотно. По частотности их можно судить не только о том, какие предпочтения отдавал Пушкин, но и о том, в какую парадигму включена его метапоэтика. Если обратиться к сравнительно небольшой работе «А.С. Пушкин: Мысли о литературе», то частотный анализ именной указатель показывает: из русских писателей наиболее часто упоминаются имена Е.А. Боратынского (более 50 раз), А.А. Бестужева (27 раз), П.А. Вяземского (более 90 раз), Н.И. Гнедича (37 раз), А.А. Дельвига (более 50 раз), Г.Р. Державина (более 40 раз), В.А. Жуковского (более 80 раз), Н.М. Карамзина (более 70 раз). Среди прочих писателей М.В. Ломоносов, В.К. Кюхельбекер, П.А. Плетнев, К.Ф. Рылеев, Д.И. Фонвизин, Н.М. Языков.

Важно, конечно, и социокультурный контекст. Так, более 20 раз упоминаются А.Х. Бенкендорф, В.Ф. Булгарин (более 60 раз), Н.И. Греч, Н.А. Полевой и др.

Среди зарубежных писателей — Д.Н.Г. Байрон (свыше 50 раз), Ф.-М. Вольтер (более 40 раз), Ж.-Б. Мольер, Д. Свифт, В. Шекспир (более 30 раз), Эсхил, Ювенал и др.

Метапоэтический текст (в широком смысле) А.С. Пушкина носит дискретный характер, так как больших работ по поэтике, объемных критических статей о литературе он не оставил. Но фрагментарность, может быть, как раз позволила художнику свободно выражать мысли, не заботясь о том, чтобы давать им пространное развитие, отсюда плотность и креативный характер текста. Часто на маргинальный, замечательный характер этого типа текста указывают названия: «Мои **замечания** об русском театре», «**Примечания** к «Цыганам», «**Отрывки** из писем, мысли, замечания», «**Наброски** статьи о русской литературе», «**Заметки** при чтении» и др. Название зачастую строится так, что оно конкретизирует узкий объект рефлексии: «**О причинах**, замедливших ход нашей словесности», «**О стихотворении** «Демон», «**О трагедии**», «**О журнальной критике**».

Некоторые работы имеют метаметапоэтический характер — это критические этюды, в которых анализируется критика, которая выполняла во времена Пушкина функцию науки о литературе: «Об альманахе «Северная лира», «Заметки на полях статьи П.А. Вяземского «О жизни и сочинениях В.А. Озерова», «Редакционные заметки, связанные с изданием «Современника», «Предисловие к запискам Н.А. Дуровой».

Таким образом, метапоэтика Пушкина, не являющаяся единым завершенным цельным трудом, может охарактеризоваться как поэтика, конструируемая автором по отношению к собственному творчеству и творчеству других художников слова, и для получения выводов об этой системе следует отказаться от «высоких стандартов строгости», с которыми мы подходим к научным исследованиям и в то же время это уникальные по достоверности данные, так как они

представляют собой выводы из собственного опыта — художественного творчества и анализа творчества других художников; здесь важны данные воображения, интуиции, даже наития, так как это не что иное, как следствие опыта. Дело в том, что включенность в модель исследования наблюдателя (фактически создателя и пользователя модели) позволяет решить вопрос о том, что может быть известно наблюдателю, в данном случае автору, и чего он знать не может.

В метапоэтике критерий научности обеспечивается именно той важнейшей ролью, которую играют в формировании ее содержания теоретико-конструктивная и практически-экспериментальная деятельность художника как субъекта познания. Ведь, как верно отметил И. Кант, «познание, способное иметь лишь эмпирическую достоверность, есть знание лишь в несобственном смысле. Систематическое целое познания может уже по одному тому, что оно есть систематическое, называться наукой, а если объединение познаний в этой системе есть связь оснований и следствий, — даже рациональной наукой» (10, с. 56—57).

В основе модели пушкинской метапоэтики лежит уже не рецепция (хотя и она имеет место), а система **преобразований**, связанных как с эмпирической достоверностью, так и с априорными суждениями, продиктованными логической, рациональной необходимостью. Все частные его метапоэтики (прозы, поэзии, критики, публицистики и др.) характеризуются одной важнейшей закономерностью: **отталкиваясь от совокупности (множества) предшествующих текстов на основе некоторых операторов (приемы, выработанные практикой наиболее значительных художников, собственный опыт) совершать преобразования, то есть производить некое множество текстов на основе отображения предшествующих текстов и изменения многих их параметров**. В результате наработанные (позитивные) данные сохраняются, негативные (ошибки) устраняются, вырабатываются новые посылки к построению текста, к росту знания и росту поэтического мастерства.

Когда мы говорим о множестве текстов, мы имеем в виду совокупность, неопределенное их количество, имеющее некоторые (или некоторое) общие свойства. У Пушкина множество текстов, которыми он оперирует, всегда имеет упорядоченный характер, хотя их круг очерчен всегда условно, поэтому будем говорить в данном случае о «нечетком», или «размытом» множестве текстов. Объяснительной силой здесь обладает теория размытых (нечетких) множеств Л. Заде: «Элементами мышления человека являются не числа, а элементы некоторых нечетких множеств или классов объектов, для которых переход от «принадлежности к классу» к «непринадлежности» не скачкообразен, непрерывен» (9, с. 7). Для описания такого сложного явления, как метапоэтика А.С. Пушкина, следует опираться, как думается, на такие комплексные категории, как «размытые» множества, которые позволяют в сконцентрированной форме описывать многомерные и динамичные процессы, какими являются процессы преобразования русского языка, русской литературы, осуществленные А.С. Пушкиным.

Пушкин в метапоэтике выступает как ученый-аналитик и преобразователь в системе всех типов текстов — прозаических, поэтических, драматургических и др. Следует изучать частные системные метапоэтики Пушкина, анализировать систему терминов, лежащих в их основе, рассматривать соотношение с другими областями знания, вхождение в эпистему (связную структуру идей) его времени. Но в то же время важно выделить главную черту метапоэтического дискурса — **преобразовательный характер как его сущность**. **Преобразовать** — это значит «внести коренные изменения во что-то, сделать чем-то другим» (МАС). В интерпретации данного явления важно опираться на внутреннюю форму термина; лексема «преобразование» этимологически связана с лексемой «образ», восходит к «резать» (ломаю, разрываю), «результат», «принять очертание», вид образа, это уже «образец», «образчик»; эти слова связаны с диалектным «образчик», то есть «привести в надлежащий вид». «Безобразие» — «хаос, отсутствие образа» (М. Фасмер. Этимологический словарь). Метапоэтика А.С. Пушкина связана с преобразованием — внесением в творческие процессы изменений, которые ведут к новому качеству, новой оформленности, новому творчеству, при этом генерирование идеи (идей) и система преобразований совершаются у нас на глазах (имеется в виду открытый характер таких преобразований, так как налицо ряд описаний, экспериментов, которые комментируются А.С. Пушкиным). Преобразования осуществляются непрерывно, охватывая другие типы текстов А.С. Пушкина — поэтические, прозаические, в них также содержится имплицитированный метапоэтический текст.

Обратимся к отдельным метапоэтикам в системе метапоэтики А.С. Пушкина, чтобы подкрепить и подтвердить установленную особенность метапоэтического текста (в широком

смысле) А.С. Пушкина. Это метапоэтики прозы, поэзии, драматургии, критики и др. В систему метапоэтических текстов о прозе, в которых наиболее ясно выражаются преобразовательные функции, входят такие работы Пушкина, как «О прозе» (1822), «О романах Вальтера Скотта» (1830), «Наброски статьи о русской литературе» (1830), множество замечаний в статьях, письмах и др.

Остановимся на фрагменте «О прозе». Приведем его полностью:

«Д'Аламбер сказал однажды Лагарпу: «Не выхваляйте мне Бюффона. Этот человек пишет: **Благороднейшее** из всех приобретений человека **было сие животное гордое, пылкое** и проч. **Зачем просто не сказать лошадь**». Лагарп удивляется сухому рассуждению философа. Но д'Аламбер очень умный человек — и, признаюсь, **я почти согласен с его мнением**.

Замечу мимоходом, что дело шло о Бюффоне — великом живописце природы, коего слог цветущий, полный всегда будет образцом описательной прозы, некоторые картины отделаны кистию мастерской. **Но что сказать об наших писателях, которые, почитая за низость изъяснить просто вещи самые обыкновенные, думают оживить детскую прозу дополнениями и вялыми метафорами? Эти люди никогда не скажут дружба**, не прибавя: **сие священное чувство, коего благородный пламень** и пр. Должно бы сказать: **рано поутру** — а они пишут: **Едва первые лучи восходящего солнца** озарили восточные края лазурного неба — ах как это все ново и свежо, разве оно лучше потому только, что **длиннее**.

Читаю отчет какого-нибудь любителя театра: **сия юная питомница Талии** и Мельпомены, щедро одаренная Апол... боже мой, **да поставь: эта молодая хорошая актриса** — и продолжай — будь уверен, что никто не заметит твоих выражений, никто спасибо не скажет.

Презренный зоил, коего неусыпная зависть изливает усыпительный свой яд на лавры русского Парнаса, коего утомительная тупость может только сравниться с неутомимой злостью... **боже мой, зачем просто не сказать лошадь; не короче ли** — г-н издатель такого-то журнала.

Вольтер может почестся лучшим образцом благоразумного слога. Он осмел в своем «Микромегасе» и изысканность тонких выражений Фонтенеля, который никогда не мог ему того простить.*

Точность и краткость — вот первые достоинства прозы. Она требует мыслей и мыслей — без них блестящие выражения ни к чему не служат. **Стихи дело другое** (впрочем, в них не мешало бы нашим поэтам иметь **сумму идей гораздо позначительнее** (выделено нами. — *КШ, ДП*), чем у них обыкновенно водится. С воспоминаниями о протекшей юности литература наша далеко вперед не продвинется).

Вопрос, чья проза лучше в нашей литературе. Ответ — *Карамзина*. Это еще похвала не большая — скажем несколько слов об сем почтенном...

* Кстати о слоге, должно ли в сем случае сказать — не мог ему того простить — или не мог ему то простить? Кажется, что слова сии зависят не от глагола *мог*, управляемого частицею *не*, но от неопределенного наклонения *простить*, требующего *винительного* (курсив автора. — *КШ, ДП*) падежа. Впрочем Н.М. Карамзин пишет иначе» (14, с. 38—39).

Этот текст можно представить как систему нечетких множеств (М), имеющих исходную (А) и выводные (В) посылки. Нечеткое множество исходных текстов представлено текстами Бюффона, фрагмент которых анализируется первично д'Аламбером, с которым солидаризируется Пушкин: «Благороднейшее из всех прочих обретений человека было сие животное гордое, пылкое и проч. **Зачем просто не сказать лошадь**».

Таким образом, формула преобразований Пушкиным была найдена в европейской рефлексии, и описательно ее можно определить так: **если нечто охарактеризовано витиевато, многословно (А), то ищи имеющуюся в языке обычную, краткую (В) номинацию**, в данном случае это **лошадь**.

Если М (А), то → М (В). Это отображение множеств, так как при этом не умаляются достоинства Бюффона — «великого живописца природы, коего слог, цветущий, полный, всегда будет образцом описательной прозы, некоторые картины отделаны кистию мастерской» (там же, с. 38). Таким образом, преобразованию придается нечеткий, размытый характер, который связан с тем, что возможны допущения описательности, наряду со строгостью и краткостью, то есть элементы множества В сохраняют некоторые элементы множества А.

Далее границы текстов расширяются, и Пушкин говорит о неопределенном множестве текстов «наших писателей». Формула этой рефлексии такова: «...почитая за низость изъяснить просто вещи самые обыкновенные (писатели. — *К.Ш., Д.П.*) думают оживить детскую прозу дополнениями и вялыми метафорами» (там же). Используется тот же прием: витиеватый текст преобразуется в одно краткое, но емкое слово или словосочетание: «сие священное чувство... коего благородный пламень и пр.» → **дружба**; «Едва первые лучи восходящего солнца озарили восточные края лазурного неба...» → **рано поутру**.

Множество прозаических художественных произведений дополняется примером из «отчета любителя театра» (область критики): «...сия юная питомица Талии и Мельпомены, щедро одаренная Апол...» → **молодая хорошая актриса**. Все эти преобразования сопровождаются эмоциональными оценочными ироническими замечаниями, которые говорят о включенности субъекта в процесс исследования, живом переживании этой предметности: «боже мой, да поставь», «ах как это все ново и свежо, разве оно лучше только, поэтому это длиннее», «будь уверен, что никто не заметит твоих выражений, спасибо не скажет». Все это относится к другому множеству — системе так называемых «неявных знаний», то есть интуитивных ощущений, обыденному опыту: «Презренный Зоил, коего неусыпная зависть изливает усыпительный свой яд на лавры русского Парнаса» → зачем **просто** не сказать **лошадь**, не **короче ли**.

Каждое анализируемое выражение сопровождается нормативным указанием: «изъяснить **просто**», «**должно бы** сказать», «зачем **просто** не сказать». Затем эти данные подтверждаются выводами одного из наиболее авторитетных для Пушкина мастеров слога Вольтера, который «может почестся лучшим образом благоразумного слога»: «Он осмел в своем «Микромегасе» изысканность тонких выражений Фонтенеля, который никогда не мог ему этого простить» (14, с. 39).

Далее идет общее выводное суждение о прозе: «**Точность и краткость** — вот первые достоинства прозы. Она требует **мыслей и мыслей**... — противопоставленное суждению о стихах, — «**стихи дело другое**», дается пожелание поэтам «**иметь сумму идей гораздо позначительнее**». Делается вывод о лучшей прозе — прозе Карамзина, хотя это рассматривается как «**похвала не большая**».

Таким образом, это научная, исследовательская работа, которая направлена на создание прозы иного качества. Обращаем внимание на примечание. Эта маргиналия о слоге; анализируется выражение «**не мог того простить**» в сопоставлении с «**не мог ему то простить**». Используются лингвистические посылки, связанные с валентностью глагола **мог** + частица **не** и дистрибуцией неопределенной формы («неопределенного» наклонения) **простить**. Эта маргиналия — свидетельство того, что система текстовых и грамматических преобразований строилась не только на интуиции и опыте, но на основе строгих языковых данных.

Таким образом, систему взаимодействующих множеств и их преобразований можно условно представить так:

1. Нечеткое множество текстов западноевропейской литературы → опыт, данный в преобразованиях классиков (д'Аламбер, Вольтер).

Выводное решение: «**пиши просто**», «**благоразумный слог**»;

2. Нечеткое множество текстов «нашей (русской. — *К.Ш., Д.П.*) литературы» (множество художественных текстов, критика, публицистика) → теоретико-конструктивная деятельность Пушкина.

Выводное решение: проза должна быть точной и краткой, она «**требует мыслей и мыслей**».

М (А — витиеватость) → М (В — краткость; мысли).

Следует отметить, что Пушкин вводит критерий **неопределенности**, показывая, что понятия «точность» и «краткость» не абсолютны, а относительны. При точности и краткости возможна описательность, поэт делает свое построение нежестким, динамичным при определении инвариантных позиций. Это и есть посылка к самооценке, поискам объективной истины, которая представляет фундаментальную ценность развитой науки. Такие посылки способствуют прорыву к новым предметным структурам, к возможности «заготавливать» знания, практически приложимые лишь на будущих этапах развития цивилизации (17, с. 7), как это и произошло с пушкинскими идеями, которые разрабатываются и по сию пору.

В основе научных знаний лежат определенные исходные положения, закономерности, позволяющие объединить соответствующие знания в единую систему. Знания превраща-

ются в научные, когда целенаправленное собирание фактов и их описание доводится до уровня их включения в систему понятий, в состав теории. Каждая наука имеет свои этапы формирования, но критерии формирования любой науки общие: определение предмета исследования, выработка понятий, соответствующих этому предмету, установление фундаментального закона, присущего этому предмету, открытие принципа или создание теорий, позволяющих объяснить множество фактов.

Для каждого научного знания важны критерии демаркации — то есть разграничение научного и ненаучного познания. Характерная черта науки — в обоснованности и достоверности, а ненауки — в недостоверности и ненадежности. В этом плане метапоэтика А.С. Пушкина обладает и обоснованностью, и надежностью, так как именно исходя из наблюдений над творчеством других художников, поэт развивает традицию. И не только научные изыскания положены исследователями-художниками в основу теории творчества, но и опыт самих поэтов.

Пушкинская метапоэтика соответствует научным критериям, хотя содержит элементы неявного (нарративного) знания (20), иногда она является искусством (вспомним большое вступление по поэтике стиха к поэме «Домик в Коломне»), стихотворения о творчестве, поэте, поэзии.

Если говорить о множестве текстов, представляющих метапоэтику поэзии, то можно остановиться на следующих: «О стихотворении «Демон» (1824), «О поэзии классической и романтической» (1825), «Возражение на статьи Кюхельбекера в «Мнемозине» (1825). «О поэтическом слог» (1828) и многих других.

Обратимся к статье, написанной также в жанре фрагмента «О поэтическом слог»: «В зрелой словесности приходит время, когда умы, наскуча однообразными произведениями искусства, ограниченным кругом языка условленного, избранного, обращаются к свежим вымыслам народным и к странному просторечию, сначала презренному. Так некогда во Франции blasés, светские люди, восхищались музою Ваде, так ныне Wordsworth, Gole-ridge увлекли за собою мнение многих. Но Ваде не имел ни воображения, ни поэтического чувства, его остроумные произведения дышат одною веселостию, выраженной площадным языком торговков и носильщиков. Произведения английских поэтов, напротив, исполнены глубоких чувств и поэтических мыслей, выраженных языком честного простолюдина. — У нас это время слава Богу еще не приспело, так называемый язык богов [так] еще для нас нов, что мы называем поэтом всякого, кто может написать десяток ямбических стихов с рифмами. Мы не только еще не подумали приблизить поэтический слог к **благородной простоте**, но и прозе **стараясь придать напыщенность, поэзию же, освожденную от условных украшений стихотворства**, мы еще не понимаем. Попытки Жуковский и Катенин были неудачны, не сами по себе, но по действию, ими произведенному. Мало, весьма мало людей поняли достоинство переводов из Гебеля, и еще менее силу и оригинальность «Убийцы», баллады, которая может стать наряду с лучшими произведениями Бюргера и Саувея. Обращение убийцы к месяцу, единственному свидетелю его злодеяния

Гляди, гляди, плешивый —

стих, исполненный истинно трагической силы, показался только смешон людям легкомысленным, не рассуждающим, что иногда ужас выражается смехом. Сцена тени в «Гамлете» вся писана шутивным слогом, даже низким, но волос становится дыбом от Гамлетовых шуток. (1828)» (18, с. 364).

В систему текста «О поэтическом слог» включено множество, представленное (условно) произведениями западноевропейских художников, которые дают пример, как иронично замечает А.С. Пушкин, «зрелой словесности» — «однообразных произведений искусства, ограниченных кругом языка условного, избранного».

Пушкин называет имя Ваде и тех, кто пренебрегал «народными вымыслами «у нас», то есть русских поэтов. Общим свойством этого условного множества текстов является пренебрежение по отношению к народному языку и литературе. В центре рефлексии А.С. Пушкина — язык. В качестве множества текстов, преобразованных на основе простонародного языка, указываются английские поэты. Формула поэтического текста: «**глубокие чувства, выраженные языком честного простолюдина**».

Называются наши поэты — опыты Жуковского, Катенина, их неудача, связанная с неподготовленностью читателя, которому по душе **«напыщенность»** поэзии.

Итоговая формула поэта — **«глубокие чувства», «язык простолюдина», «благородная простота», «поэзия, освобожденная от условных украшений»**, в качестве примера приводится **«шутливый, даже низкий слог Гамлета»** В. Шекспира. Здесь имеет место установка на неопределенность, которая связана с соединением взаимоисключающего (трагического и смешного). Благородная простота — высшая цель поэта.

В понимании метапоэтики Пушкина, а также в системе преобразований, которые он совершал, важен социокультурный контекст. Как утверждает С.М. Бонди, внутренним содержанием поэмы «Домик в Коломне» является литературная борьба, которую приходилось Пушкину вести в то время (написана поэма в 1830 году, напечатана в 1833 году) (3, с. 462). С.М. Бонди приводит начало поэмы в первой редакции:

«Пока меня без милости бранят
За цель моих стихов — иль за бесцелье, —
И важные особы мне твердят,
Что ремесло поэта не безделье...
Пока сердито требуют журналы,
Чтоб я воспел победы россиян...

— вместо всего этого он пишет поэму на «пустяковый сюжет». Отказавшись от этого начала, Пушкин перенес свое вышучивание критиков-моралистов в конец поэмы:

Как, разве все тут? шутите! « — «Ей-богу».
<...>
— **Да нет ли хоть у вас нравушенья?**
Нет... или есть: минуточку терпенья...

И дальше, перечислив ряд издевательских «выводов» из своей поэмы, заключает:

...Больше ничего

Не выжмешь из рассказа моего» (4, с. 462).

Таким образом, и в этом случае в основе преобразований А.С. Пушкина лежит некое нечеткое множество «неправильных текстов», по отношению к которым строится выводной тип текста — «правильный». Множеству текстов, ориентированных на героический, морализаторский характер, Пушкин противопоставляет тексты, темой которых может быть самый незначительный эпизод, сочетающий в себе серьезные драматические и комические элементы. Операторами преобразования здесь оказывается многозначный глагол **шутите** по отношению к множеству текстов:

Фигурно иль буквально: всей семьей,
От ямщика до первого поэта.
Мы все поем уныло. Грустный вой
Песнь русская. Известная примета!
Начав за здравие, за упокой
Сведем как раз. Печалию согрета
Гармония и наших муз и дев.
Но нравится их жалобный напев.

Таким образом, здесь идет преобразование двух типов текстов: русская литература (с подмножествами — светская и фольклор), а также критика — тексты недоброжелателей Пушкина по поводу его творчества. В системе отображения «грустный» остается в качестве константы («нравится»), но соединяется со «смешным» по принципу дополнительности, объединяя взаимоисключающие противоположности.

Здесь следует отвлечься от поэмы и проанализировать один из незавершенных фрагментов, где высказываются мысли Пушкина о творчестве. Здесь мы тоже — заметим

«нарушение» поэтом закона исключенного третьего. «Что такое сила поэзии? — пишет он. — Сила в изобретенье, в расположении плана, в слоге ли? Свобода? в слоге, в расположении...? Вдохновение? есть расположение души к живейшему принятию впечатлений, следственно, к быстрому соображению понятий, что и способствует объяснению оных.

Вдохновение нужно в поэзии, как и в геометрии. Критик смешивает вдохновение с восторгом.

Нет., восторг исключает спокойствие, необходимое условие прекрасного. Восторг не предполагает силы ума, располагающей частей в их отношении к целому.

...Ода... стоит на низших степенях поэм, трагедия, комедия, сатира все более ее требуют творчества (*fantaisie*) воображения — гениального знания природы.

Но плана нет в оде и не может быть; единый план «Ада» есть уже плод высокого гения.

Ода (курсив автора. — *К.Ш., Д.П.*) исключает постоянный труд, без коего нет истинно великого» (15, с. 67).

Процесс формирования принципов творчества, представленных в этом отрывке, идет в системе понятий, противоположных, дополнительных: «свобода... — в расположении», «вдохновение... — в геометрии», «единый план «Ада»... — плод высокого гения», «воображение — гениальное знание природы» и т.д. Система связанных противоположностей помогает определить основные постулаты, которые можно свести к следующим: 1) в поэзии воображение коррелирует с рациональными процессами, включающими «план», его «расположение»; 2) их координация ведет к расположению частей в отношении к целому, что является составляющими компонентами гармонии; 3) воображение художника основывается на гениальном знании природы; 4) вдохновение связано с рациональной переработкой впечатлений через понятия; 5) вдохновение — точка пересечения науки и искусства, и то и другое — труд.

Яркая особенность пушкинского художественного мышления заключается в расширении его границ за счет подхода к одному и тому же явлению с взаимоисключающих сторон, антиномичному по сути. Анализируя программное стихотворение А.С. Пушкина «Пророк», В.Я. Брюсов, исходя из гумбольдтианско-потемнинских посылок, доказал наличие в нем антиномии, которую он назвал «существом всякого истинно художественного произведения». «Где есть такая антиномия, не разрешимая аналитическими методами науки, — писал он, — вступает в свои права искусство, в частности, поэзия, достигающая синтеза своими приемами образности и наглядности» (6, с. 181). Практически всегда, когда Пушкин формулирует особенности творчества, он прибегает к принципу взаимоисключающих характеристик. Так, например, Моцарт, пытаясь перевести на словесный язык только что сочиненное произведение, определяет его задающие полюса:

Я весел... Вдруг: виденье гробовое,
Незапный **мрак** иль что-нибудь такое...

Это явление не прошло незамеченным в исследованиях творчества Пушкина. С.М. Бонди очень удачно привлек внимание к названиям «Маленьких трагедий», которые состоят из контрастных понятий и, как бы мы сказали, содержат минимальную программу текста:

«Пир — во время чумы», «Влюбленный — бес», «Скупой (не мещанин, купец) — рыцарь». Благодаря этому принципу, считает С.М. Бонди, Пушкин смог «показать такие глубины человеческой психологии, которые до сих пор еще не были отражены в литературе и в театре...» (3, с. 246). Антиномии пронизывают творчество поэта.

Таким образом, в метапоэтических текстах и творчестве А.С. Пушкин следует принципу, который впоследствии был (уже в XX в.) охарактеризован как принцип дополненности, позволяющий брать явление в пределе его, оставляя возможность и для неопределенного «витания» и развития смыслов» (22, с. 56, 57).

Замечание «Я воды Леты пью» в поэме «Домик в Коломне» многозначительно. Оно вносит драматический и даже трагический элемент в шуточное повествование поэмы. Привлечены здесь и другие множества текстов: много раз перепеваемая античная литература:

И табор свой с классических вершинок
Перенесли мы на толкучий рынок.

Все это говорит о настоящем создании новой литературы, по мысли Пушкина, и в частности, поэзии нового типа. В поэме «Домик в Коломне» показан творческий процесс создания пушкинского текста на основе декларируемых им принципов. Элементы преобразования мы видим в каждой октаве.

Домик в Коломне (отрывок)

I.

Четырехстопный ямб мне надоел:
Им пишет всякий. Мальчикам в забаву
Пора б его оставить. Я хотел
Давным-давно приняться за октаву.
А в самом деле: я бы совладел
С тройным созвучием. Пущусь на славу!
Ведь рифмы запросто со мной живут;
Две придут сами, третью приведут.

II.

А чтоб им путь открыть широкой, вольный,
10 Глаголы тотчас им я разрешу...
Вы знаете, что рифмой наглагольной
Гнушаемся мы. Почему? спрошу.
Так писывал Шихматов богомольный;
По большей части так и я пишу.
К чему? скажите; уж и так мы голы.
Отныне в рифмы буду брать глаголы.

III.

Не стану их надменно браковать,
Как рекрутов, добившихся увечья,
Иль как коней, за их плохую статью, —
20 А подбирать союзы да наречья;
Из мелкой сволочи вербую рать.
Мне рифмы нужны; все готов сберечь я,
Хоть весь словарь; что слог, то и солдат —
Все годны в строй: у нас ведь не парад.

IV.

Ну, женские и мужеские слогИ!
Благословясь, попробуем: слушай!
Ровняйтесь, вытягивайте ноги
И по три в ряд в октаву заезжай!
Не бойтесь, мы не будем слишком строги;
30 Держись вольней и только не плошай,
А там уже привыкнем, слава Богу,
И выедем на ровную дорогу.

V.

Как весело стихи свои вести
Под цифрами, в порядке, строй за строем,
Не позволять им в сторону брести,
Как войску, в пух рассыпанному боем!
Тут каждый слог замечен и в чести,
Тут каждый стих глядит себе героем,
А стихотворец... с кем же равен он?
40 Он Тамерлан иль сам Наполеон.

VI.

Немного отдохнем на этой точке.
 Что? перестать или пустить на пе?...
 Признаться вам, я в пятистопной строчке
 Люблю цезуру на второй стопе.
 Иначе стих то в яме, то на кочке,
 И хоть лежу теперь на канапе,
 Все кажется мне, будто в тряском беге
 По мерзлой пашне мчусь я на телеге.

VII.

Что за беда? не всё ж гулять пешком
 50 По невскому граниту иль на бале
 Лощить паркет или скакать верхом
 В степи киргизской. Поплетусь-ка дале,
 Со станции на станцию шажком,
 Как говорят о том оригинале,
 Который, не кормя, на рысаке
 Приехал из Москвы к Неве-реке.

VIII.

Скажу, рысак! Парнасской иноходец
 Его не обогнал бы. Но Пегас
 Стар, зуб уж нет. Им вырытый колодец
 60 Иссох. Порос крапивою Парнас;
 В отставке Феб живет, а хороводец
 Старушек муз уж не прельщает нас.
 И табор свой с классических вершинок
 Перенесли мы на толкучий рынок.

IX.

Усядья, муза: ручки в рукава,
 Под лавку ножки! не вертись, резвушка!
 Теперь начнем. <...>
 1830

Опираясь на метапоэтические элементы, можно представить ряд преобразований, проводимых А.С. Пушкиным.

Множество текстов, написанное четырёхстопным ямбом («им пишет всякий») → оператор **октава** как твердая форма стиха, связанная с тройной рифмой и увеличением количества стоп (регулятор строфы).

Множество текстов с неглагольной рифмой (в том числе Шихматов, сам автор) → **глагольная рифма** как оператор преобразования (регулятор грамматического строя рифмы и текста), и далее **весь словарь** становится базой для создания рифм. Здесь имеется в виду, что в поэзии все идет в ход, все слои языка (регулятор лексического строя рифм).

Множество текстов → оператор — **порядок** и одновременно **вольность** в женской и мужской рифме (регулятор рифмы).

Множество текстов — оператор — **цифровой порядок** в строе стиха, слога → их **вольность**, «веселье» (регулятор метра).

Множество текстов → оператор **цезура** на второй стопе (регулятор ритма).

Таким образом, метапоэтические данные дают такую систему преобразований, которая демонстрирует: 1) антиномичное соединение несоединимого в одном типе текста (грустное и смешное, например); 2) внимание к простым темам и незамысловатым сюжетам; 3) внимание к формальным преобразованиям и построениям нового типа поэтического текста с установкой на **разнообразие**: а) строф; б) рифм (глагольная), чередование и соединение мужских и женских рифм; в) строгого порядка и отступлений от него; г) организации ритма и др.

В текстах Пушкина осуществляется одновременно языковая (имеется в виду формирование русского литературного языка) и эстетическая упорядоченность элементов. Поэтическое пространство языка основано у Пушкина, в первую очередь, на соотношении грамматических единиц как основы языкового порядка; в этом отношении его поэтическое мышление, как надо полагать, основано на классическом знании, в своей наиболее общей форме оно зиждется на основах универсальной науки меры и порядка. Но этот порядок в поэзии Пушкина имеет не количественный, а качественный — знаковый характер, знак одновременно выступает как носитель эстетического порядка, или гармонии. Пушкинский антиномический текст действительно формируется за счет реляционных связей и отношений (об этом свидетельствует, например, роль служебных слов), но слово тем не менее сохраняет свой статус единицы гармонической организации. Таким образом, пушкинский язык — это язык классического типа и одновременно он внутренне содержит потенции к развитию языка неклассического типа: его логика противоречит закону исключенного третьего, а сейчас уже текст А.С. Пушкина может трактоваться с помощью нечеткой логики. Симметрия середины, то есть симметрия классического типа главенствует в метапоэтических штудиях А.С. Пушкина. Но в них имеется потенция и поворот к новому — неклассическому антиномичному мышлению.

В процессе формирования литературного языка и его стилистических принципов А.С. Пушкин выступает как ученый, соединяющий в своем сознании также принципы классического и неклассического способов мышления. С одной стороны, здесь заложена идея порядка и аристотелевской середины. «А.С. Пушкин, — пишет Е.Г. Ковалевская, — выработал определенную точку зрения на соотношение элементов литературного языка и элементов живой речи в текстах художественной литературы. Он стремился к устранению разрыва между литературным языком и живой речью, который был характерен для литературы предшествующей поры, к устранению из текстов художественной литературы архаических элементов...» (12, с. 289). С другой стороны, эта «середина» была достигнута из опыта предшественников и идей современности о «соединении в пределах одного произведения языковых единиц живой разговорной речи и книжного литературного языка» (там же, с. 288), воспринимавшихся ранее как взаимоисключающие друг друга, поляризованные системы (теория трех стилей Ломоносова). В результате в произведениях Пушкина произошло «гармоническое слияние всех жизнеспособных элементов русского литературного языка с элементами живой народной речи» (там же, с. 289) В.В. Виноградов в «Очерках по истории русского литературного языка XVII — XIX веков» пишет: «Стремясь к концентрации живых сил русской национальной культуры речи, Пушкин прежде всего произвел новый, оригинальный синтез тех разных социально-языковых стихий, из которых исторически складывается система русской литературной речи и которые вступали в противоречивые отношения в разнообразных диалектологических и стилистических столкновениях и смешениях до начала XIX в.» (8, с. 250).

Однако литературный язык и язык поэзии — явления относительные. Дело в том, что поэтическое произведение — это «создание», «изобретение», к нему не всегда применимы нормы литературного языка. Тенденция к буквальному прочтению поэтических текстов явно тяготила Пушкина. В «Опровержении на критику» Пушкин пишет: «Самые обыкновенные риторические фигуры и тропы останавливали критика: можно ли сказать стакан шипит, вместо вино шипит в стакане? камин дышит, вместо пар **идет из камина?** Не слишком ли смело **ревнивое подозрение? неверный лед?** Как думаете, что бы такое значило:

мальчишки

Коньками звучно режут лед?

Критик догадывался, однако, что это значит: мальчишки бегают по льду на коньках.

Вместо: На **красных лапках гусь тяжелый**
 (Задумав плыть по лону вод)
 Ступает бережно на лед

критик читал: На **красных лапках гусь тяжелый**
 Задумал плыть —

и справедливо замечал, что недалеко уплывешь на красных лапках» (15, с. 138).

Последнее замечание свидетельствует о том, что Пушкин ратует за точное словоупотребление, непротиворечивое отношение к литературному языку, и в то же время он требует от критика установки на то, что мы называем языковой относительностью, перемещения в иную — поэтическую — реальность. Чем объясняются «придирки» критика? Во-первых, метафоры **стакан кипит** и **камин дышит** основаны на соединении взаимоисключающего, которое имеет тем не менее в основе редуцированное сравнение, в их пресуппозиции содержится то, что подразумевается критиком в качестве верного варианта. Таким образом, дополнительность метафоры связана с соединением несоединимого и некоей «разверстостью» смыслового пространства между ними, позволяющей вместить то, что мы определили в качестве редуцированного компонента.

Кроме того, если описательный вариант содержит констатацию факта действительности, то метафорический дополняется еще одним феноменом, направленным не только на изображение предметов реальной действительности, но и на определенное художественное ее преломление — наличием «поэтической картины», как обозначил его сам Пушкин. Поэтическая картина по сравнению с картиной реальной действительности имеет относительный характер, ее достоинство и недостатки оцениваются в той мере, в какой она будит воображение, является стимулом к сотворчеству поэта и читателя. Не случайно Пушкин выделял необычные с точки зрения практического языка поэтические сочетания слов: «Державин писал: «Орел на высоте паря», когда счастье «тебе хребет свой с грозным смехом повернуло, ты видишь, видишь, как мечты сиянье вокруг тебя заснуло».

Описание водопада: Алмазна сыплется гора с высот и проч.

Жуковский говорит о Боге: Он в дым Москвы **себя облек**.

Крылов говорит о храбром муравье, что Он **даже хаживал один на паука**.

Кальдерон называет молнии огненными языками небес, глаголющих земле. Мильтон говорит, что адское пламя давало токмо различить вечную тьму преисподней. Мы находим эти выражения смелыми, ибо они сильно и **необыкновенно** передают нам ясную мысль и поэтические **картины** (выделено нами. — *К.Ш., Д.П.*). <...> Есть высшая смелость: изобретения, создания, где план обширный объемлется творческою мыслию, — такова смелость Шекспира, Dante, Milton'a, Гете в «Фаусте», Молиера в «Тартюфе» (15, с. 142). Заметим, что для Пушкина **необыкновенно и ясно выраженная мысль** — взаимодополняющие сущности, которые в одно целое объединяются вопреки логике, но восполняет разрыв между ними понятие поэтической картины. Что же касается высшей смелости художника, то она обусловлена соединением обширного **плана**, который объемлется **творческой мыслью**. Здесь опять взаимоисключающие понятия, характерные для Пушкина: рационально построенный обширный план и творческая мысль, то есть воображение и рациональность, соединяясь, являют синтез — **изобретение, создание**.

Итак, высшая смелость связана с изобретением, созданием произведения, некоего предмета, прежде неизвестного, нового — то есть творения, вызванного к жизни художником. По сути — это некая новая сущность, особая, никому неведомая реальность, имеющая относительный, по сравнению с предметами реальной действительности, характер. И во всех случаях, когда А.С. Пушкин выводит новую закономерность, присутствует глубочайший анализ текстов, которые он критикует (неправильные тексты), и текстов европейских и русских художников, на живые приемы которых он опирается. Таким образом, **анализ и преобразование**, анализ и отбор продуктивных для творчества элементов постоянно присутствуют у Пушкина.

Если взять метапоэтический текст драматургии, здесь мы столкнемся с той же закономерностью — системой **преобразований**, мыслями об организации нового типа драматургического текста. К этим типам текста относятся: «Мои замечания об русском театре» (1820), «О трагедии» (1825), «О драмах Байрона» (1827), «Наброски предисловия к «Борису Годунову» (1830), «О народной драме и драме «Марфа Посадница» (1830) и др. Приведем фрагмент «О трагедии»:

«Из всех родов сочинений самые неправдоподобные (*invraisemblables*) сочинения драматические, а из сочинений драматических — трагедии, ибо зритель должен забыть, по большей части, время, место, язык; должен усилием воображения согласиться в известном наречии — к стихам, к вымыслам. Французские писатели это чувствовали и сделали свои своенравные правила: действие, место, время. Занимательность, будучи первым законом драматического искусства, единство действия должно быть соблюдаемо. Но место и время слишком своенравны: от сего происходят какие неудобства, стеснение места действия. Заговоры, изъяснения любовные, государственные совещания, празднества — все проис-

ходит в одной комнате! — Непомерная быстрота и стесненность происшествий, наперсники... а parte столь же несообразны с рассудком, принуждены были в двух местах и проч. И все это ничего не значит. Не короче ли следовать школе романтической, которая есть отсутствие всяких правил, но не всякого искусства?

Интерес — единство.

Смешение родов комического и трагического, напряжение, изысканность необходимых иногда простонародных выражений» (14, с. 106).

В фрагменте «О трагедии» содержится квинтэссенция того, что Пушкин говорит о драматургии как роде литературного произведения. В данном случае исходным множеством текстов служат драматургические произведения, в том числе французских писателей, которые установили **«свои своенравные правила: действие, место, время»**. В качестве оператора преобразования выступает **школа романтическая**, которая **«есть отсутствие всяких правил, но не всякого искусства»**. **«Интерес — единство»** (критерий совершенства). Итоговая формула преобразования: **«смешение родов комического и трагического, напряжение, изысканность необходимых иногда простонародных выражений»**. Модель построена на основе отмеченного принципа дополнительности. Ключевым в процессе преобразования является язык, основанный на соединении изысканности слога и простонародных выражений (которые изысканными же и являются).

Что касается метапоэтических текстов, связанных с критикой, то они отвечают той же закономерности. Это статьи и фрагменты: «Об альманахе «Северная лира» (1827), «Литература у нас существует, а критики нет» (1830), «О журнальной критике» (1830), «О критике» (1830) и многие другие.

В статье «О журнальной критике» исходным множеством текстов являются те, которые Пушкин характеризует следующим образом: «Критика в наших журналах или ограничивается сухими библиографическими известиями, сатирическими замечаниями, более или менее остроумными, общими дружескими похвалами, или просто превращается в домашнюю переписку издателя с сотрудниками, с корректорами и проч.» (15, с. 102). В качестве образцовых критиков у Пушкина выступают писатели. «Если бы все писатели, заслуживающие уважение и доверенность публики, взяли на себя труд управлять общим мнением...» (там же, с. 103).

В фрагменте «О критике» можно выделить еще один оператор преобразования **«чистая любовь к искусству»**, **«любовь к художнику»**, поиски **«красот в его созданиях»**. Итоговая формула критики такова: «Критика — наука. Критика — наука открывать красоты и недостатки в произведениях искусств и литературы. Она основана на совершенном знании правил, коими руководствуется художник или писатель в своих произведениях, на глубоком изучении образцов и на **деятельном наблюдении** современных замечательных явлений» (там же, с. 134).

Ценным замечанием А.С. Пушкина является то, что в критике (то есть в исследовании литературы) он видит науку, считает, что самыми авторитетными в этой науке являются сами писатели. Таким образом, метапоэтика (то есть исследования писателей о творчестве) в системе воззрений Пушкина на литературу становится в центр науки о литературе. Кроме того, следует выделить словосочетание **«деятельное наблюдение»**, которым он характеризует работу настоящего критика. Понятие **«деятельное»** является значимым для западноевропейской и впоследствии русской философии. Оно опирается на понятие деятельностной концепции языка и художника, который использует язык в качестве материала своих произведений. В основе деятельностного подхода лежит также система динамических преобразований, которые осуществляются художником над языком и произведением в процессе его создания, а также понимание самого языка как деятельностной сущности.

Таким образом, в основе метапоэтики А.С. Пушкина лежит деятельностная концепция, основанная на огромном энциклопедическом знании (не только литературы), оперируя которым он определяет систему конкретных действий, шагов, связанных с преобразованием русской литературы. Понятно, что такая деятельность была подготовлена эпохой рецепции в русской литературе и метапоэтике, преобразовательной мощью предшественников А.С. Пушкина. Он во многом завершил этот процесс и показал новые возможности совершенствования самого художника и его текстов.

Мы обратились только к части общей метапоэтики Пушкина и ее частных метапоэтик: прозы, поэзии, драматургии, критики. Но можно с уверенностью сказать, что любая область гуманитарного знания, и в частности наука о художественном и других типах тек-

ста (наука о литературе), любые частные ее вопросы — тропы, фигуры, построение текста, стили, жанры, роды литературы, технические вопросы стиха (метр, ритм, рифма, лексический строй языка) — все это имеется в арсенале метапоэтики Пушкина. **Метапоэтика Пушкина — образец деятельностного и преобразовательного типа текста, порождающего идеи для формирования других текстов.** В своей метапоэтике Пушкин предстает не только как художник, но и ученый аналитического склада, проработавший огромный (если не в своей основе весь) массив европейской и русской литературы. Эта работа задавала точки отсчета, показывала конкретные пути и даже приемы в развитии и преобразовании русской культуры и русской литературы в частности. Это гигантский труд, который под силу поистине титанической личности. Пушкинские идеи намного опередили свое время, но в то же время они органически вписывались в связанную структуру идей, или эпистему первой половины XIX века.

В заметках А.С. Пушкина дважды встречается понятие вдохновения в геометрии и в поэзии: «Вдохновение нужно в поэзии, как и в геометрии» («Возражение на статьи Кюхельбекера в «Мнемозине») (15, с. 67). «Вдохновение нужно в геометрии, как и в поэзии» (Отрывки из писем, мысли, заметки) (там же, с. 52). «Все, что превышает геометрию, превышает нас», — сказал Паскаль. И вследствие того написал свои философические мысли» (там же, с. 54). С одной стороны, вдохновение и геометрия — это творчество в его гармоническом (симметричном) проявлении, с другой — это то, что «превышает» геометрию, а значит, и творчество, некое высшее новаторство в науке и искусстве.

«Отрывки из писем, мысли и замечания» напечатаны в альманахе «Северные цветы» в 1827 году, «Возражение на статьи Кюхельбекера в «Мнемозине» датируется 1825—1826 годами, а в 1826 году Н.И. Лобачевский опубликовал свою знаменитую работу «О началах геометрии» с изложением теории «воображаемой геометрии». В этой работе он показал возможность геометрии, отличной от евклидовой, что ознаменовало новую, «неклассическую» эпоху в развитии геометрии и математики вообще.

Геометрию, независимую от аксиомы (или постулата) Евклида о параллельных прямых, Лобачевский построил таким образом: допущение постулата, противоположного постулату Евклида, позволяет построить геометрию, столь же содержательную, как и евклидова, и притом свободную от противоречий.

С точки зрения Лобачевского, постулат Евклида о параллельных (непересекающихся) и его, Лобачевского, — противоположный — о пересекающихся параллельных прямых — оба истинны, что противоречит классической логике. Через несколько десятилетий такая логика появится под влиянием «воображаемой» геометрии Лобачевского (имеется в виду «воображаемая» логика Н.А. Васильева), но до этого она оказалась присуща поэтическому творчеству и заключалась в том, что поэтический текст антиномичен, явления в нем характеризуются с взаимоисключающих сторон. Эту мысль о науке и творчестве находим у Пушкина в знаменитом фрагменте:

О сколько нам открытий чудных
Готовит просвещенья дух,
И опыт, [сын] ошибок трудных,
И Гений, [парадоксов] друг,
[И Случай, бог изобретатель]...

М.П. Алексеев в статье «Пушкин и наука его времени» замечает: «В тот момент, когда Пушкин печатно признавал роль вдохновения при создании выдающихся произведений «точных» наук и настаивал на том, что «вдохновение нужно в геометрии, как и в поэзии», в Казани уже была произнесена речь Н.И. Лобачевского о воображаемой геометрии, первый очерк одного из гениальных творений русской математической мысли. Хронологические совпадения редко бывают случайными. Причинная между ними связь может быть установлена даже тогда, когда они кажутся особенно неожиданными. Необходимо лишь найти промежуточные звенья в той общей исторической цепи, которая их связывает, чтобы случайность стала закономерностью. Не было, конечно, никакой случайности в том, что величайшие создания пушкинского гения возникли в то самое время, когда русская научная мысль дала ряд блестящих результатов, обладавших той же степенью универсального, мирового значения. Пушкин и Лобачевский были порождены одной и той же эпохой нашего культурного развития. Они не только были современниками, но, несомненно, знали

друг о друге» (2, с. 44). Есть свидетельства о том, что ученый и художник встречались друг с другом (11, с. 207). Исследователями отмечается, что атмосфера, «в которой пересеклись параллельные пути Пушкина и Лобачевского», характеризовалась яростными нападками на поэта со стороны критики, как и на ученого со стороны ученого мира (там же, с. 204).

Таким образом, мы видим, что «пересечение» тем науки и искусства проходило в одной атмосфере и вызывало сходную реакцию в настроенном на утилитарный лад обществе.

Особенностью метапоэтики, и в частности метапоэтики Пушкина, является, как указывалось выше, ее энциклопедичность. Пушкинская метапоэтика представляет собой некий универсальный механизм, находящийся в постоянном действии, в нем заложено **динамическое деятельностное преобразовательное начало**.

Метапоэтика Пушкина — это система непрерывных видоизменений, преобразований одних типов текстов в другие. Основа динамики метапоэтики Пушкина и деятельностной ее сущности — антиномичность, универсальный принцип соединения несоединимого, порождающего нечто третье, связанное с неопределенностью, «витанием» смыслов, хаосом, из которого рождается новый гармонический порядок, воплощенный Пушкиным уже в художественных текстах.

Модель пушкинского преобразовательного процесса представлена в его произведениях о творчестве. Они дают метапоэтическую формулу всему тому, что делает Пушкин в системе заметок и статей о тексте. Особенно ярко преобразовательное начало выражено в стихотворениях «Поэт» (1827), «Пророк» (1826), хотя оно, как некий механизм творчества, заложено во всех типах метапоэтических произведений А.С. Пушкина.

Поле его преобразовательной деятельности были не только предшествующие и современные ему литературные тексты, но и жизнь как текст (см.: 23). По отношению к «преобразованию» поэта в пророка В.Я. Брюсов применил термин «преображение» (б), подчеркивая этим исполинский дух поэта, который вел его к исполнению высочайшего предназначения. По-видимому, понятия «преобразование» и «преображение» в данном случае можно рассматривать как контекстуальные синонимы, но при этом иметь в виду согласованность исполинской деятельности А.С. Пушкина с теми высшими началами, о которых он говорит в стихотворении «Пророк».

Как труп в пустыне я лежал,
И Бога глас ко мне воззвал:
«Восстань, пророк, и виждь, и внемли,
Исполнись волею моей,
И, обходя моря и земли,
Глаголом жги сердца людей».

Литература:

1. А.С. Пушкин об искусстве: В 2 т. — М., 1980.
2. Алексеев М.П. Пушкин: Сравнительно-историческое исследование. — Л., 1984.
3. Бонди С.М. Пушкин. — М., 1983.
4. Бонди С.М. Поэмы Пушкина // Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. — М., 1975. — Т. 3.
6. Брюсов В.Я. Пророк // Собр. соч.: В 7 т. — М., 1975. — Т. 7. — С. 178—198.
7. Брюсов В.Я. Разносторонность Пушкина // Собр. соч.: В 7 т. — М., 1975. — Т. 7.
8. Виноградов В.В. Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX веков. — М., 1982.
9. Заде Л. Основы нового подхода к анализу сложных систем и процессов принятия решений // Математика сегодня. — М., 1974.
10. Кант И. Критика чистого разума // Собр. соч.: В 6 т. — М., 1964. — Т. 3.
11. Кедров К. Поэтический космос. — М., 1989.
12. Ковалевская Е.Г. История русского литературного языка. — М., 1996.
13. Пумпянский Л.В. Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы. — М., 2000.
14. Пушкин — критик / Сост. Лебедев Е.Н., Лысенко В.С. — М., 1978.
15. Пушкин А.С. Мысли о литературе. — М., 1988.
16. Пушкин А.С. Собрание сочинений: В 10 т. — М., 1974—1978.
17. Степин В.С. Научное познание и ценности техногенной цивилизации // Вопросы философии. — 1989. — № 10.
18. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2002. — Т. 1.
19. Цявловская Т.Г. Рисунки Пушкина. — М., 1983.
20. Штайн К.Э. Метапоэтика: «Размытая» парадигма // Текст: Узоры ковры. — СПб. — Ставрополь, 1999. — Вып. 4. — Ч. 1. — С. 5—14.
21. Штайн К.Э. Гармоническая организация поэтического текста: АДД. — СПб., 1994.
22. Штайн К.Э. Поэтический текст в научном контексте. — СПб. — Ставрополь, 1996.
23. Штайн К.Э. Язык. Поэзия. Гармония. — Ставрополь, 1989.

«Испытание сердец гармонией». «Пророк»

В уже упоминавшемся исследовании «Пушкин и наука его времени» (1984) академик М.П. Алексеев доказал, что наука «предстояла перед ним (А.С. Пушкиным. — *К.Ш., Д.П.*) как единое могучее орудие, оказывающее существенную помощь творческому восприятию действительности» (1, с. 172). «Во времена Пушкина, — отмечает М.П. Алексеев, — наблюдалась тенденция устранить ощутимый разрыв между «точным знанием» и законами искусства, шли поиски возможностей сблизить их в некоей общей умственной сфере познания, которая могла бы предъявить науке и искусству общие требования, давать им одновременные указания» (там же, с. 60). Эту же тенденцию отмечает Г.Г. Шпет в «Очерке развития русской философии» (1922), анализируя деятельность философов В.Н. Карпова (1798—1867), И.Я. Кроненберга (1788—1838) и др. Во взглядах русских философов сказалось влияние пантеизма Шеллинга и Гегеля (так, Карпов понимает философию как науку, «рассматривающую все бытие как одно гармоническое целое в сверхчувственном или мыслимом, сколько оно может быть развито из сознания» (42, с. 168)). Гармоническое единство интуиции, вдохновения, «гениального знания природы» привело Пушкина к нахождению такого принципиально поэтического начала в изображении действительности, что в его искусстве было осуществлено то, что еще не было под силу науке: оно расширило границы мышления, освободило его от догм классицизма для подлинного творчества. «...Односторонность есть пагуба мысли», — писал Пушкин в письме Катенину (28, с. 129). Яркая особенность пушкинского художественного мышления заключается в расширении его границ за счет подхода к одному и тому же явлению с взаимоисключающих сторон, антиномичных по сути. Анализируя программное стихотворение А.С. Пушкина «Пророк», В.Я. Брюсов доказал наличие в нем антиномии, которую он назвал «существом всякого истинного художественного произведения».

Антиномии пронизывают все творчество Пушкина, да и не только творчество, но и осмысление личной судьбы. Очень тонко обратил на это внимание Вл.С. Соловьев: «Резкий разлад между творческими и житейскими мотивами казался ему чем-то окончательным и бесповоротным... В Пушкине, по его собственному свидетельству, были два различные и несвязанные между собой существа: вдохновенный жрец Аполлона и ничтожнейший из ничтожных детей мира» (35, с. 42—43). Эта особенность была трансформирована поэтом в характеры многих его героев, в Чарского и импровизатора из «Египетских ночей»: «Неприятно было Чарскому с высоты поэзии вдруг упасть под лавку конторщика; но он очень хорошо понимал житейскую необходимость и пустился с итальянцем в меркантильные расчеты. Итальянец при сем случае обнаружил такую дикую жадность, такую простодушную любовь к прибыли, что он опротивел Чарскому...».

Этот подход был необычным, он противоречил здравому смыслу, так как освобождал художнику руки от привязанности к копиистике, служил рождению качественно новой гармонии.

Гармония Пушкина — вечная загадка. Ее освобождение от догм классицизма, подлинно творческое ее начало было революционным в эпоху Пушкина. Это не общее место. С Пушкиным литература достигла высокой степени творческого самосознания, понимания того, что художник — носитель творческого духа нации. За гармонию и с ее помощью пришлось ожесточенно бороться. Раскрепощение гармонии шло в борьбе с утилитаристской тенденцией, которая царила во времена Пушкина как в науке, так и искусстве. «Общая формула утилитарности, — отмечает Г.Г. Шпет, — стала лозунгом дня, — утилитарность в искусстве, литературе, науке, философии — «ненасытная утилитарность» (42, с. 31).

Дело в том, что европеизация России осуществлялась с помощью правительства и немецких чиновников, поэтому «многое в культурной истории России объясняется замещением аристократии бюрократией и оппозицией к последней со стороны капитализма» (там же, с. 30). «Здесь, — как справедливо заметил А.А. Блок, — происходит знаменитое столкновение поэта с чернью» (5, с. 162). Это столкновение вылилось у Пушкина в горькие строки, варьирующиеся во многих произведениях. «Вот вам тема... — говорит импровизатору Чарский, — поэт сам избирает предметы для своих песен; толпа не имеет права управлять его вдохновением». Поэт-итальянец у Пушкина хорошо понимает

своего русского собрата (а именно так импровизатор называет Чарского). И вот из уст другого художника рождается вариация на тему, волнующую их обоих:

Поэт идет: открыты вежды,
Но он не видит никого;
А между тем за край одежды
Прохожий дергает его...
«Скажи: зачем без цели бродишь?..»

Кто же этот прохожий? Кого именовал Пушкин чернью? И почему возникает это столкновение? Какое отношение оно имеет к пушкинской гармонии? Как художник Пушкин всегда являлся носителем народного эстетического сознания. Поэт «собирал народные песни, писал простонародным складом, близким существом для него была деревенская няня. Поэтому нужно быть тупым или злым человеком, чтобы думать, что под чернью Пушкин мог разуть простой народ», — пишет А.А. Блок (там же). Столкновение с чернью он также объясняет быстрым упорядочением положения бюрократии, «...о них можно сказать только одно: они люди... люди — дельцы и пошляки, духовная глубина которых безнадежно заслонена «заботами суетного света» (там же). «Чернь требует от поэта служения тому же, чему служит она... она никогда не сумеет воспользоваться плодами того несколько большего, чем сметание сора с улиц, дела, которого требует от поэта. Она инстинктивно чувствует, что это дело так или иначе... ведет к ее ущербу. Испытание сердец гармонией не есть занятие спокойное и обеспечивающее ровное и желательное для черни течение событий внешнего мира», — считает А.А. Блок (там же, с. 164—165). И хотя «дело поэта историческое» (А.А. Блок), одна из его основных миссий связана с «силой гармонии», как говорит у Пушкина Моцарт, способной взломать житейское сознание («заботы суетного света»), преодолеть суетный язык, довлеющий в таком сознании, могучими средствами языка искусства. Для этого нужно, чтобы художник был свободен в своем творчестве.

По отношению к пушкинской гармонии бытует два достаточно распространенных мнения. Одно из них с исчерпывающей полнотой и пониманием подлинного художника, продолжающего дело поэта, высказывает А.А. Блок, считая, что гармония Пушкина могущественна, она действительна, «испытания гармонией сердец» чернь не выдерживает. Творческая воля художника, приводящая хаос в гармонию, — это величайшая сила: «...те, которые не желают понять, хотя им должно многое понять... клеймятся позорной кличкой: **чернь** (выделено автором. — *К.Ш., Д.П.*); от этой клички не спасает и смерть; кличка остается и после смерти, как осталась она за графом Бенкендорфом, за Тимковским, за Булгариным — за всеми, кто мешал поэту выполнять его миссию» (там же, с. 162).

Другую точку зрения достаточно четко выразил М.О. Гершензон, который, опираясь на понятие гармонии, выводил «основной догмат Пушкина». В творчестве Пушкина «бытие является в двух видах: как полнота и как неполнота, ущербность ...полнота как внутренне насыщенная, пребывает в невозмутимом покое, тогда как ущербное непрестанно ищет, рыщет. Всюду, где он изображал совершенство, он показывал его бесстрастным, пассивным, неподвижным...» (13, с. 14).

Видимо, приближение к истине заключается в объединении этих взглядов, если не доводить их до крайностей. В стихотворении «Разговор книгопродавца с поэтом» Пушкин дает такое определение гармонии:

И тяжким, пламенным недугом
Была полна моя глава;
В ней грезы чудные рождались;
В размеры стройные стекались
Мои послушные слова
И звонкой рифмой замыкались.
В гармонии соперник мой
Был шум лесов, иль вихорь буйный,
Иль иволги напев живой,
Иль ночью моря гул глухой,
Иль шепот речки тихоструйной.
1824

Итак, гармония — это прежде всего стройность, организованность и завершенность целого. Мысль должна быть воплощена в адекватную форму, ее же атрибуты — **рифмы стройные, послушные слова**, замыкающиеся **звонкой рифмой**. Интересно, что поиски гармонии у Пушкина сопровождаются «**соперничеством**» с естественной и первоизданной гармонией природы.

Внешняя легкость и простота (**стройные, послушные, звонкие**) снимается единственным намеком на муки творчества — **соперник**, но воплощенная тем не менее в слове гармония природы — действительное торжество «преодоленной сложности». Гармония у Пушкина — это не только стройность, цельность и завершенность, это некоторая сущность, связанная с отражением в поэзии противоположных начал («**шум лесов иль вихорь буйный...**», «**иль шепот речки тихоструйной**»), их объединением.

В своем творчестве Пушкин постоянно развивает и обогащает понятие гармонии. Гармония у него — один из высочайших источников эстетического наслаждения:

Порой опять гармонией упьюсь,
Над вымыслом слезами обольюсь.
Элегия («Безумных лет угасшее веселье»). 1830

Гармония — это соразмерность как проявление красоты, величавости прекрасного:

Все в ней гармония, все диво,
Все выше мира и страстей;
Она покоится стыдливо
В красе торжественной своей...
Красавица. 1832

Гармония у Пушкина связана с понятием точности и строгости в творчестве: «Слог его не напоминает ни величавой плавности Ломоносова, ни яркой неровной живописи Державина, ни гармонической точности, отличительной черты школы, основанной Жуковским и Батюшковым» («Карелия, или заточение Марфы Иоанновны Романовой»).

Самое интересное, что у Пушкина назван и метод познания гармонии. Правда, им пользуется Сальери, который создает свои произведения, рабски следуя точнейшим ее канонам:

Звуки умертвив,
Музыку я разъял, как труп. Поверил
Я алгеброй гармонию.
Моцарт и Сальери

Пушкинской мысли всегда присуща живая диалектика. Гармония поверяется алгеброй, но не все, что сделано математически строго, — творение подлинного художника. И все-таки стройность, соразмерность, строгость подлинных творений поражает не только героев произведений Пушкина, но отражает и его точку зрения, связанную с ощущением «странности в соразмерности», то есть гармонии. Импровизатор из «Египетских ночей» вопрошает: «Почему мысль из головы поэта выходит уже вооруженная четырьмя рифмами, размеренная стройными однообразными стопами?». И тем не менее «стройно излетели из уст его», но не правильно однообразные, а «пылкие строфы». Взаимоисключающие характеристики присущи здесь одному «неизъяснимому» явлению — творчеству.

Какая глубина!
Какая **смелость** и какая **стройность**!
Ты, Моцарт, бог, и сам того не знаешь;
Я знаю, я, —

потрясенно говорит Сальери, акцентируя взаимоисключающие противоположности, характеризующие целое: **смелость — стройность**.

Эпитет **стройный**, который так любил употреблять Пушкин, подчеркивая гармоническую слаженность своих произведений (**стройный** включает в себя семы 'пропорцио-

нально и красиво сложенный' × 'правильно сложенный' × 'логично построенный' × 'упорядоченный' × 'согласованный'), он часто применяет по отношению к творениям зодчих и особенно к природе: «Люблю тебя, Петра **творенье**, // Люблю твой **строгий, стройный** вид...» («Медный всадник»); «На **стройный** мир ты смотришь **смутно**...» («Египетские ночи»).

Высокое искусство характеризуется у Пушкина эпитетами, где в синонимические отношения вступают лексемы **вдохновение, красота и Бог, святыня**. «Но мрамор ведь сей бог» («Поэт и толпа»); «Ты, Моцарт, бог»... («Моцарт и Сальери»), «...признак бога, вдохновенье» («Разговор книгопродавца с поэтом»), «Но уже импровизатор чувствовал приближение бога...» («Египетские ночи»), «Благоговея богомольно перед святыней красоты» («Красавица») и т.д.

В.В. Вересаев верно отметил, что «для Пушкина вдохновение не есть только внезапно пробудившаяся способность высказать то, что есть в душе, вдохновение это — какое-то своеобразное перерождение самой души, способность совершенно по-новому воспринять и перечувствовать впечатления, однажды уже полученные и почувствованные в жизни» (9, с. 107). Этому «богу», по мысли Вересаева, «Пушкин никогда не изменял... всегда относился с подлинным религиозным трепетом. Этот бог — вдохновение, творчество». **Святыня красоты, божество, Бог** присущи высокому совершенству, создавать которое способен истинный творец, становление которого идет в постоянном преодолении в себе того, что зовется у Пушкина «дитя ничтожное мира». Эти взаимоисключающие характеристики поэта повторяются у Пушкина на протяжении всего творчества. Но **святыня, Бог, вдохновенье** присущи только подлинному творцу (от безымянного итальянца в «Египетских ночах» до Моцарта в трагедии «Моцарт и Сальери»). Вдохновение, творчество даны вне взаимоисключающих характеристик, как некоторый абсолют.

Таким образом, понятие гармонии, связанное внешне с вопросами мастерства художника, неизменно выводит нас в круг проблем, касающихся роли поэта в обществе. Как видим, сама диалектика осмысления поэзии и творчества у Пушкина имеет предельно драматический накал, и в то же время произведения, посвященные этой теме, образуют единое гармоническое целое. При всей «открытости» цикла, посвященного «теме поэта и поэзии» (стихи, проза, драматургические произведения, критические статьи, письма), «...эти произведения, — как верно заметил еще Вл.С. Соловьев, — неодинакового характера и неравного художественного достоинства — внутренне связаны между собою и представляют в сущности лишь вариации одной главной темы» (34, с. 307).

Основными произведениями, входящими в цикл, являются стихотворения: «Пророк» (1826), «Поэт» (1827), «Поэт и толпа» (1828), «Поэту» (1830), «Я памятник себе воздвиг...» (1836), а также «Муза» (1821), «Эхо» (1832), «Разговор книгопродавца с поэтом» (1824), «Близ мест, где царствует Венеция златая» (1827). Здесь мы попытаемся наметить общие контуры гармонической организации цикла. Стихотворение «Пророк» как «ключевое» будет проанализировано подробно. Привлекаются произведения и иных жанров в целях уточнения общей картины.

Гармоническая организация цикла во многом определяется системой номинаций, обозначающих субъект поэтического мира Пушкина — поэта, творческую личность, художника. «Группа текстов, имеющих инвариантную тематико-выразительную структуру, составляет основу поэтического мира автора», — пишут А.К. Жолковский и Ю.К. Щеглов (16, с. 11).

Система держится на семантической поляризации номинаций, вступающих друг с другом в отношения дополнительности. Это позволяет вывести понятие о творческой личности объемно, за счет расширения характеристик — вплоть до объединения в них взаимоисключающих смыслов. Остающееся незамещенным в такой широкой системе семантическое пространство носит вероятностный характер, что и позволяет нам бесконечно приближаться к пониманию цикла.

Система номинаций, связанных с обозначением поэта, имеет относительный характер. Часть наименований представляет авторскую точку зрения (некоторые вынесены в названия), другая — точку зрения героев, последняя группа наименований также строится по принципу дополнительности — одни номинации-характеристики принадлежат героям — творческим личностям, другие — «черни», «толпе». В результате возникает система дополнительных отношений, как бы система внутренней проверки объективности описания. Среди тех номинаций, которые нами определены, имеются реальные и потенциальные, выводимые в системе дополнительных отношений структурных элементов текста. Они вводятся для обозначения некоторых вероятностных точек семантического поля. Степень

точности их определения может быть подтверждена наименованием этих же потенциальных значений в сходных ситуациях наиболее авторитетными литературоведами (поэтами преимущественно). Косвенные номинации даются в скобках.

1. Точке зрения автора принадлежит ряд имен, иногда конкретизированных через признаки: **поэт** (пиит), **певец**, **взыскательный художник**, **царь**, **пророк**, **жрец** (Аполлона), **(ничтожное дитя мира)**, **эхо**. Последние лексемы даны на основе их признаковых характеристик в тексте, косвенно. Такое употребление встречаем у Вл.С. Соловьева (34, с. 319, 334, 337; 35, с. 43).

2. Точка зрения героев Пушкина — художников: **безумец**, **гуляка праздный**, **бог** (номинации-характеристики дает Сальери), **сын гармонии**, **гений**, **избранный**, **счастливый**, **праздник** (Моцарт) — «Моцарт и Сальери»; **поэт**, **художник**, **гений** [как **Аквилон...**], [**...орлу подобно**] — (импровизатор) — «Египетские ночи»; *стихотворец*, *поэт* — (Чарский) — «Египетские ночи».

3. Точка зрения «черни», «толпы»: **безумец** («Разговор книгопродавца с поэтом»); **небес избранный**, **божественный посланник** [как **своенравный чародей**]... («Поэт и толпа»); **стихотворец**, **сочинитель** («Египетские ночи»). Каждая из представленных поэтических синонимических парадигм изоморфна по отношению к другой, построение их в целом симметрично, крайние взаимоисключающие характеристики входят в общее семантическое поле — характеристику поэта — как дополнительные.

И все же между ними существует значительная разница, которая позволяет учитывать субъективные элементы в процессе познания разными лицами одного и того же явления, что также у Пушкина служит расширению и углублению общей картины.

Семантическое напряжение первого ряда номинаций создается дополнительным отношением взаимоисключающих характеристик субъекта лирики Пушкина: **ничтожное дитя мира — пророк**. Первое сочетание слов вводит в понятийный круг, связанный с 'суетным, бранным миром' — 'земной жизнью в противопоставлении неземной', с 'человеческим обществом' (Словарь В. Даля).

Семантическая структура слова «Пророк» содержит противоположные компоненты: 'озаренный богом' × 'имеющий прямой дар бессознательного и верного прорицания' × 'кому дано откровение будущего' (БАС).

Так, апостол Петр пишет: «Никогда пророчество не было произносимо по воле человеческой, но изрекали Его святые Божие человеки, будучи движимы Духом Святым» (II Петр. I, 22). «Власть пророческого слова имела высшее происхождение, и именно поэтому пророки дерзали возвещать волю Божию от Его лица, начиная речи формулой: так говорит Господь... Это обуславливало бесконечное превосходство пророков над средним уровнем их аудитории и предопределило трагическую судьбу многих из них. Как правило, они оставались плохо понятыми своими современниками, были одиноки, подвергались гонениям. Признание приходило к ним лишь посмертно, и тогда их книги собирались, бережно хранились и впоследствии были внесены в канон Священного Писания. Призвание быть носителями и провозвестниками Слова Божьего сочеталось у пророков с многогранной человеческой одаренностью. Они были гениальными поэтами, народными трибунами, каждый из них обладал яркой индивидуальностью. Они не только предсказали мессианское Богоявление, но и предвосхитили многие аспекты евангельской этики. Поэтому их учение имеет непреходящее, а не только историческое значение», — пишет А. Мень (24, с. 502).

В поэтическом мире Пушкина номинации поэта не существуют изолированно, так как взаимоисключающие противоположности всегда дополнительные, антиномичны и равнозначительны для характеристики одного субъекта. И если в самом стихотворении «Пророк» человеческое, бранный внешне преодолевается, «двойственность предстает пережитой, пересиленной», так как в идеальном образе поэта «нет никакого раздвоения» (34, с. 336), то в общей системе поэтического мира житейское сознание и понимание высокого предназначения, «жжения сердец» равноправно сосуществуют в одном субъекте, находясь в сложных динамических соотношениях. Согласно Библии, понятию «пророк» удовлетворяют два критерия: «первый — исполнение пророчества в будущем..., второй и главный — согласованность пророческого деяния с ягвистской доктриной» (3, с. 1952). Динамический характер смысловых отношений, связанный с потенциальным значением возмужания, нового духовного, нравственного, этического качества, возникает в соотношении: **дитя**, **детский**, то есть 'не вполне зрелый', и **пророк**, то есть 'предвидящий, знающий' и т.д.

Отсюда постоянный мотив внутреннего борения, титанизм личности поэта у Пушкина, огромный деятельный ее характер. Напрашивается возражение той точке зрения, которую выражали на пушкинского поэта В.Я. Брюсов и Вл.С. Соловьев. Последний считал ведущей его чертой безвольность, пассивность: «Настоящая чистая поэзия требует от своего жреца лишь неограниченной восприимчивости душевного чувства, чуть послушного высшему вдохновению. Ум как начало самодеятельности тут ни при чем», — писал он в исследовании «Значение поэзии в стихотворениях Пушкина» (34, с. 300). В этой статье Вл.С. Соловьев сделал ряд точных наблюдений, которые не имеют аналогии в пушкиноведении, в том числе и данное, так как во внешнем проявлении в процессе преобразования поэт, действительно, проявляет внешнее спокойствие.

Поэт, певец, взыскательный художник, жрец Аполлона — этот ряд тоже находится в противопоставлении крайней точке — **ничтожное дитя мира**. Все составляющие синонимического ряда объединяются тем, что дают «**поэтическое**», а не прозаическое («**литератор**»), как заметил Вл.С. Соловьев (там же, с. 319), изображение поэта. Наибольшее накала общее значение «художник» достигает в номинации **жрец [Аполлона]**.

Эта лексема уже не внешне, а как семантический пик ряда объединяет противоположности в единое целое: **жрец Аполлона** — номинация, внешне не несущая религиозного потенциала уже в силу первичной принадлежности ее к языческой религии (жрец — 'духовное лицо нехристианского исповедания, приносящее божееству жертву' — словарь В. Даля), которая в принципе не может составлять с христианской одно целое, если обратить внимание на религиозный смысл лексемы **пророк**. В.Я. Брюсов отмечает, что «в конце жизни Пушкина занимала мысль сопоставить в большом художественном создании идеи язычества и христианства» (7, с. 178).

М.О. Гершензон делал, на первый взгляд, рискованное заявление: «Пушкин — язычник и фаталист. Его известное признание, что он склоняется к атеизму, надо понимать не в том смысле, будто в такой-то момент своей жизни он сознательно отрекся от веры в Бога. Нет, он таким родился; он просто древнее единобожия и всякой положительной религии, он как бы сверстник охотникам Месопотамии или пастухам Ирана. В его духе еще только накоплен материал, из которого народы позднее, в долгом развитии, выкуют свои верования и культы. Этот материал, накопленный в нем, представляет собою несколько безотчетных и неоспоримых уверенностей, которые логически связаны между собою словно паутиными нитями и образуют своего рода систему» (12, с. 13).

Наличие терминов **пророк** и **жрец Аполлона** в одном ряду как раз говорит о том, что это еще и символы-архетипы, находящиеся в отношениях дополнительности, так как «жрец» — это «служитель алтаря», и вне этого служения, как было точно замечено еще Вл.С. Соловьевым, «отойдя от святыни, становится простым смертным» (34, с. 334), первично он и является таковым. Таким образом, лексема **жрец** служит семантическим конденсатором, объединяя житейское и высокое, поэтическое в едином образе. Определение **жрец Аполлона**, выведенное, или потенциальное, переводит этот смысл в символ-метафору по отношению к таким номинациям, как **поэт, художник**.

Дополнительные характеристики вносятся номинацией **царь**, ее значение содержит компоненты: 'верховный правитель' × 'тот, кто подчиняет окружающих своему влиянию' × 'находящийся вне подчинения' (БАС), — являющиеся основой мотивов, важных в понимании отношений поэта и «черни», которая диктует поэту свою волю.

Следует заметить, что в представленной парадигме ни одно из составляющих его слов не дублирует другое, каждое несет весьма определенный, предельно точный и только ему присущий смысл. Так, косвенно выраженная через поэтическую аналогию лексема **эхо** содержит природное и в особенности пространственное начало и тем самым вступает в дополнительные отношения с номинацией **царь**, имеющей компонент значения 'верховный правитель государства', что позволяет определить поэта у Пушкина как явление национальное и всемирное одновременно. (Собственно, тому же способствует номинация **собратья**, объединяющая русского поэта Чарского и итальянца импровизатора в «Египетских ночах»).

В номинациях-характеристиках, данных Моцарту, Сальери практически в минимальном виде воплощает свою внутреннюю программу, диктующую отношение и поступок: «**Бог**» по отношению к «**поэт**» — метафора — 'великий творец, непревзойденный гений' и **бездельник, гуляка, безумец** — в отличие от него самого, трудолюбивого фанатика, но не гения.

Субъективный момент в характеристиках творчества, даваемых Моцартом, связан с целомудренным откровением гения по поводу счастья, которое дает творчество. «**Счастливец праздный**» — «**сын гармонии**» — метафоры-определения — внешне сближены, внутренне имеют взаимоисключающие значения. Внешняя сторона их семантики, связана с общностью значений: **счастливец — удачливый** — 'испытывающий чувство глубокого довольства и радости' и 'имеющий принадлежность к красоте, совершенству в искусстве'. Но гармония — это и дело художника, его труд. Вот тут-то и обнаруживаются взаимоисключающие смыслы: «праздный» — 'ничем не занимающийся, живущий без дела, без работы' и «гармония» — 'стройность, слаженность, взаимное соответствие' — то есть наоборот, тот род творческой высокой деятельности, к которой принадлежит Моцарт. (Сравним это же сочетание в интерпретации А.А. Блока: «Поэт — сын гармонии; и ему дана какая-то роль в мировой культуре. **Три дела** (выделено нами. — *КШ, ДЛ*) возложены на него...» (5, с. 162)). Не случаен и эпитет, которым Пушкин характеризует подлинного художника — «взыскательный» («Поэт и толпа»). В этих характеристиках основы единовременного контраста, который создает сложную структуру психологического состояния большого художника. Внутреннее напряжение, связанное с понятием «**дело**», «**труд**», упрятано вглубь, внешне же на протяжении всей пьесы одновременно идет снижение характеристик:

Сальери.
Что ты мне принес?
Моцарт.
Нет — так; безделицу.

Озлобленный собственной завистью, Сальери не различает здесь иронии. Отсюда его определение: «**Гуляка праздный**».

С.М. Бонди весьма точно растолковал сущность внешней иронии художника: «Моцарт, как всякий художник, горячо любит свою музыку, но из особого, осторожно-целомудренного отношения к искусству и, в частности, к своим произведениям не будет говорить об этом, демонстрировать свое чувство, подобно шекспировской Корделии, не хотевшей (а может быть, и не умевшей) публично говорить о своей искренней, глубокой любви к отцу, королю Лиру» (6, с. 269).

Желание уберечь свое звание поэта от пошлости свойственно Чарскому. Здесь внешняя степень снижения еще более ощутима: «Чарский употреблял всевозможные старания, чтобы сгладить несносное прозвище... Разговор его был самый пошлый и никогда не касался литературы» («Египетские ночи»). В номинациях, которыми пользуется импровизатор из «Египетских ночей», субъективный компонент выражен косвенно, через сравнения «**как Аквилон**», «**орлу подобно**». Они находятся в дополнительных отношениях с номинацией «поэт», которая используется всеми, кто характеризует его. Аквилон — северный ветер (лат. aquilo) — в древнеримской мифологии — бог северного ветра. В творчестве Пушкина есть стихотворение с одноименным названием. Эпитеты, сопровождающие этот образ, — **грозный, гневно**, он носитель хаоса в противовес гармонии, царящей в природе:

Но ты поднялся, ты взыграл,
Ты прошумел грозой и славой —
И бурны тучи разогнал,
И дуб низвергнул величавый.
Аквилон. 1824

В контексте стихотворения, которое читает импровизатор в «Египетских ночах», значения **грозный, гневный** упрятаны внутрь под внешне спокойное, но весьма загадочное высказывание — «Что хочет, то и носит он...». Смысл стремится к разгадке через пресуппозицию (**северный ветер, грозный**), то есть контекст — творчество. Так, косвенно, через субъективное восприятие личности поэта импровизатором возникает образ грозной и весьма опасной силы для тех, к кому она обращена, силы, которую таит в себе творчество художника. А ведь поэты — «собратья»... Не случайно в диалоге с «черным» Поэт подчеркивает противоположное:

Подите прочь — какое дело
Поэту мирному до вас!

И мирный и грозный, как Аквилон, — составляющие его внешнего и внутреннего облика. Это же значение поддерживается сравнением «как орел», содержащим в себе значение мужественной красоты, и **сильный, хищный** — последнее выступает как синонимичное **грозный**.

Чарский, как уже говорилось выше, именуется себя сниженно — **литератор, стихотворец**. Важно заметить его интерес к наименованиям поэта: «В журналах его звали поэтом, а в лакейских сочинителем».

Такое противопоставление подчеркивает обывательскую точку зрения на труд поэта. «Сочинитель» — 'тот, кто выдумывает то, чего не было, выдумщик, лгун' (БАС).

Эта характеристика очень близка той косвенной номинации, которая дается поэту «черню»:

Зачем сердца волнует, мучит,
Как своенравный чародей?
Поэт и толпа. 1828

«Чародей» — 'волшебник, колдун, пленяющий своим волшебством'. Именно в характеристиках-номинациях, данных черню, содержится компонент 'сверхъестественный' и вероятно 'посланный Богом'. Ища пользы, и не видя в деятельности поэта ничего другого для себя, чернь в стихотворении «Поэт и толпа» подкрепляет это Божественным происхождением поэта — если от этого была бы реальная польза:

Ты можешь, ближнего любя,
Давать нам смелые уроки,
А мы слушаем тебя.

Пушкин придает характеристикам «черни» пародийный характер. Пародируется здесь прошлое, утилитаристское отношение не только к поэзии, но и к религии, а значит, ко всему, с чем чернь имеет дело.

Лексема «безумец» характеризует мнение «толпы», ею пользуется и Сальери, она содержит утилитаристскую оценку творчества художника: 'крайне безрассудный человек', то есть не умеющий жить с выгодой для себя, рассудочно, даже если во имя **любви горячей**, как Сальери. Следует сказать, что «черни» у Пушкина в конечном счете противопоставляется «большой народ» (Вл.С. Соловьев), называющий поэта высоко — «пиит», это слово в «Памятнике» отражает общность точек зрения поэта, а также настоящего и будущего «большого народа» — того народа, у которого Пушкин учился говорить «простонародным языком» и с «черню» никогда не путал.

Итак, анализ приведенных номинаций помогает увидеть то единство в многообразии, которое представляет собой гармоническая организация цикла о поэте и поэзии. Внутренняя цельность цикла поддерживается системой повторяющихся образов, в центре которых оказывается поэт, или лирический герой произведений. Здесь мы рассмотрели лишь систему номинаций, связанных с вариациями инвариантной, в наибольшей мере повторяющейся в системе выражаемых точек зрения номинации **поэт**, которая является наиболее емкой по смыслу и стилистически нейтральной. Вариации имеют лексико-семантический характер — морфологические варианты в принципе однородны — преобразования осуществляются в рамках одной части речи — существительных.

Вариационная повторяемость в системе цикла осуществляется многомерно, на основе переплетения разных голосов, точек зрения, мнений. Эти мнения в языковом плане имеют относительный характер, лексемы-варианты не только отражают субъективный компонент во взглядах на поэта, но с удивительной пронизательностью Пушкиным показан разрыв между двумя типами сознания — творческим и нетворческим, житейским. Каждое из этих сознаний имеет свой «понятийный аппарат», закрепленный в системе терминов, которые не только позволяют выразить мысль, но и, наоборот, налагают некоторую особенность на восприятие одного и того же объекта. Номинации **«небес избранный»**, **«божественный посланник»** вызывают у «черни» определенную систему требований в духе религиозно-житейского сознания: «Во благо нам употребляй», «сердца собратьев исправляй...», «ты можешь... давать нам смелые уроки» и т.д. Моцарт, например, на похвалу Сальери: «Ты, Моцарт, бог, и сам того не знаешь», — отвечает в духе снижения пафоса, иронично:

Ба! право? может быть...
Но божество мое проголодалось...

Сложная относительная реализация точек зрения ведет за собой качественно особую вариацию инварианта; она разворачивается в дополнительных семантических отношениях объединения в одном субъекте взаимоисключающих знаний, значений, мнений, характеристик, которые часто стремятся принять форму единовременного контраста.

Назовем основные взаимоисключающие характеристики, присущие поэту (художнику вообще) в поэтическом мире Пушкина:

«дитя ничтожное мира» — «пророк», «божественный посланник», «бог», «жрец Аполлона»;

«счастливец праздный» — «сын гармонии», «взыскательный художник»;

«поэт мирный» — «грозный Аквилон», «орел»;

поэт, разграничивающий по отношению к творчеству «чернь» — «народ» («большой народ» — Вл.С. Соловьев), — всегда характеризующий абсолютно красоту, вдохновение, творчество;

поэт, независимый, свободный и несвободный одновременно.

Каждое произведение, входящее в цикл, имеет свою гармоническую организацию с присущим только этому произведению типом симметрии и системой отношений между элементами. И хотя в структуре текста элементы произведения вступают в дополнительные отношения, основной единицей гармонической организации у Пушкина является не предложение, которое в наибольшей мере отражает парадоксальное строение речи. Еще Н.В. Гоголю принадлежит заслуга определить ту особую роль, которую выполняет у Пушкина слово: «Слов немного, но они так точны, что обозначают все. В каждом слове бездна пространства; каждое слово необъятно, как поэт» (14, с. 55). Он же заметил поразительную особенность Пушкина — умение «немногими чертами означить весь предмет» (там же, с. 52).

Слово — основная единица гармонической организации в поэтических произведениях Пушкина. Как единица гармонической организации слово выступает в единстве лексического и грамматического значений и характеризуется возможностью вступать в дополнительные связи не только в контактном расположении (в структуре словосочетаний, объединяющих тропы и фигуры поэтической речи и не образующих таковых), но и в дистантных положениях в тексте — понятно, что в самих предложениях, образующих текст, они также выполняют определенные синтаксические функции. В произведениях Пушкина поражает внутренняя стройность элементов в пространственно-временной структуре текста, которую можно выявить и в словаре каждого произведения, разграничив слова по частям речи, и воспроизведя их временную последовательность в тексте (см. далее; имеется в виду характер временного протекания самого произведения). Четкие «узоры симметрии», основанные на вариационной повторяемости элементов текста, часто характеризуются системой дополнительных отношений. Это касается сплошь всех единиц текста, включая и служебные слова, которые, являясь наиболее «пустыми» в лексическом отношении, постоянно наполняются новыми обертонами смысла, передавая общие отношения и одновременно строго очерчивая общую гармоническую организацию.

Стихотворение «Эхо», например, поражает гармоничностью строения. Две строфы, строение которых подчеркнуто разной длиной стихов, расположенных тем не менее симметрично, организованы и построены по типу вариационного синтаксического и ритмико-интонационного периода.

Эхо

Ревет ли зверь в лесу глухом,
Трубит ли рог, гремит ли гром,
Поет ли дева за холмом —
На всякой звук
Свой отклик в воздухе пустом
Родишь ты вдруг.

Ты внимлешь грохоту громов
И гласу бури и валов,
И крику сельских пастухов —
И шлешь ответ;
Тебе ж нет отзыва... Таков
И ты, поэт!

1831

Устройство первой строфы таково, что через предложения однородного состава дается космическая картина, передающая суть такого трудноуловимого явления, как эхо: «зверь» — «рог» — «гром» — «дева»...

Звуки, издаваемые ими, дают «отклик» — то, что роднит художника и эхо. Следует отметить, что симметрия в расположении этих синкретичных предложений в первой строфе поддерживается и организуется союзом-частицей **ли**. Ею же упрочивается и синкретизм предложений первой части периода: это сочинение и подчинение одновременно. На сочинение указывает однородность конструкций и близость **ли** к союзу **и**, в отношениях же с главной частью они дают условно-временную перспективу. Союз-частица **ли**, скрепляя все части в единое целое, подчеркивает симметрию построения периода. Это дает гармоничную и стройную картину космичности, всеобъемлемости. Союз-частица вносит в строфу значение субъективной модальности, которая выражает отношение автора к высказываемому. Повторяемость **ли** в составе однородных конструкций и их смысловое разнообразие («**гремит**» — «**поет**» и т.д.) дает тем не менее представление о неизменном постоянстве и вселенском проявлении отклика, которое дает эхо.

Вторая строфа начинается развитием того итога, к которому художник приходит в первой части, но это уже апофеоз величия явления. Он строится на соединении однородных дополнений-объектов со значением конкретной и одновременно космической их реализации: «**грохот громов**», «**глас бури и валов**» и «**крики сельских пастухов**». Это повтор первой части, но на новом витке: там был отклик, здесь ответ.

Однородность конструкций, их смысловая перспектива подчеркивается союзом **и**, который способствует утверждению всеобщего, космического характера того явления, на основе которого строится аналогия «**эхо**» — «**поэт**». В последнем случае присоединения («**и плешь ответ**») развитие чувства художника достигает предела — это подлинный гимн величию природы. Последнее же двестишье — общая формула стихотворения. Но она рождается не только на аналогии, но и на противопоставлении смыслов всего предшествующего и данного двестишья. Поэт вводит в свой апофеоз трагическую ноту: «**Тебе ж нет отзыва...**» Аллегория раскрыта, ведь «**отзыв**» может волновать только человека.

Последняя фраза стихотворения особенно энергична: «**Таков и ты, поэт!**» Союз **и** позволяет здесь осуществить рекуррентцию (отношения возврата), соединяя, отождествляя поэта и эхо с той разницей, что в тождественном есть и «иное» — человеческое начало. Прочитав эту формулу, мы снова мысленно возвращаемся к предыдущему, осмысливая его уже с иных позиций.

Структура служебных слов в стихотворении:

ли
ли... ли
ли
— — — — —
— — — — —
— — — — —
—————
— — — — —
и... и
и
и
—————
и

Поражает внутренняя симметрия и гармония таких, на первый взгляд, частных элементов художественного текста, как служебные слова: четыре союза-частицы в первой строфе; четыре союза-частицы — во второй, **и** формулы, заключительное **и**, отождествляющее эхо и поэта в аллегорическом строе произведения. В.В. Виноградов считал, что «...принцип симметричности расположения, отражения и варьирования образов и тем в строе литературного произведения является своеобразным «законом пушкинской художественной системы» (10, с. 479).

Р.О. Якобсон, анализируя поэтические произведения, в том числе и стихи Пушкина, заметил, что на уровне грамматических значений текста обнаруживается довольно строгая симметрия элементов. «В этом отношении, — пишет Р. Якобсон, — грамматика напоминает геометрию, которая дает свои законы, абстрагируясь от конкретных предметов...» (43, с. 472). В статье подчеркивается единство симметрии и асимметрии в тексте: «Принудительный характер грамматических значений заставляет поэта считаться с ними, он либо стремится к симметрии и придерживается этих простых, повторных, четких систем, построенных на бинарном принципе, либо отталкивается от них в поисках органического хаоса» (там же, с. 472—473).

Но почему именно слово как лексико-грамматическая единица является единицей гармонической организации в произведениях Пушкина? Дело в том, что именно грамматика, «рассуждающая о сочленении и порядке», определяет для каждого языка порядок, который распределяет пространственность во времени. «Вот почему, — пишет М. Фуко, — грамматика предполагает риторическую природу... языков» (40, с. 138). В произведениях Пушкина осуществляется одновременная языковая и эстетическая упорядоченность элементов. Поэтическое пространство языка создано у Пушкина в первую очередь на соотношении грамматических единиц как основы языкового порядка; в этом отношении его поэтическое мышление, как надо полагать, основано на классическом знании — в своей наиболее общей форме оно зиждется на основе универсальной науки меры и порядка. Но этот порядок в поэзии Пушкина имеет не количественный, а качественный, знаковый характер, знак одновременно выступает как носитель эстетического порядка, или гармонии.

Следует отметить, что порядок, или симметрия, имеет относительный характер; обнаруживаясь в некотором роде абсолютно на одном уровне языковой организации, он выступает подчас в противоположном качестве на другом. Но тем не менее единые закономерности пронизывают поэтическое произведение у Пушкина, очаровывающие не только общим гармоническим великолепием, но и изумительной внутренней архитектурной. «Пушкинскую простоту, — пишет Б.И. Бурсов, — обычно сводят к преодолению сложности, между тем, она скорее представляет собою упорядоченную сложность, иначе сказать, гармонию. Под гармонией же, видимо, следует подразумевать максимальное проникновение в дисгармонию, что и означает как бы динамическое отклонение от нее. Проще сказать, в гармонии содержится преодоленная, но не отмененная дисгармония, что и означает вечный вызов ей, вечное столкновение и преодоление. Здесь источник предельной напряженности пушкинского искусства, значит и пушкинской простоты» (8, с. 123).

Рассмотрим одно из самых совершенных в гармоническом отношении пушкинских стихотворений — «Пророк».

Пророк

Духовной жаждою томим,
В пустыне мрачной я влачился, —
И шестикрылый серафим
На перепутье мне явился.
Перстами легкими как сон
Моих зениц коснулся он.
Отверзлись вещие зеницы,
Как у испуганной орлицы.
Моих ушей коснулся он, —
И их наполнил шум и звон:
И внял я неба содроганье,
И горний ангелов полет,
И гад морских подводный ход,
И дольней лозы прозябанье.
И он к устам моим приник,
И вырвал грешный мой язык,
И празднословный и лукавый,
И жало мудрыя змеи
В уста замершие мои
Вложил десницею кровавой.
И он мне грудь рассек мечом,
И сердце трепетное вынул,
И угль, пылающий огнем,
Во грудь отверстую водвинул.
Как труп в пустыне я лежал,
И бога глас ко мне воззвал:
«Восстань, пророк, и виждь, и внемли,
Исполнись волею моей,
И, обходя моря и земли,
Глаголом жги сердца людей».

1826

Стихотворение «Пророк» в творчестве Пушкина является, несомненно, программным. В данной работе делается попытка истолкования этого произведения в соответствии с его гармонической организацией. Стихотворение породило огромную литературу, которая выявляет различные точки зрения на это произведение (см.: 4, 8, 9, 10, 11, 15, 34, 36, 38, 39, 41).

Мы уже упоминали, что «Пророк» активно изучался теоретиками символизма, которых интересовал взгляд Пушкина на природу поэтического творчества. В этом плане особый интерес представляют статьи Вл.С. Соловьева и В.Я. Брюсова.

Понятно, что в «Пророке» каждый из них искал свое. Одна из важнейших посылок Вл.С. Соловьева: «Пушкин остается поэтом по преимуществу более беспримесным, — чем все прочие, — выразителем чистой поэзии». Это утверждение вытекает из Божественной природы поэтического творчества. Пророк говорит «не от своей немощи, а именем и силой посылающего его Божества» (34, с. 667, 697).

К сходному выводу о характере «Божьего гласа» в стихотворении приходит В.Я. Брюсов. «На язык понятий и логики, — пишет он, — стихотворение можно перевести так: поэт — человек обыкновенный, но свое вдохновение он получает свыше, с неба, и поэтому в его произведениях есть нечто сверхземное... С точки зрения Пушкина, поэтическое творчество объясняется некоторым наитием, некоей силой, неизвестной в ряду естественных сил» (7, с. 183).

Впрочем, Брюсов допускает, что объяснение могло быть у Пушкина и иным, и поэт прибегал к Божественному, «мистическому» потому, что «состояние науки, в частности психологии, было таково, что невозможность подобного доказательства не была очевидной» (там же).

Уже много позже точка зрения на Божественную природу «Пророка» также высказывалась. Так, В.В. Виноградов в исследовании «Язык Пушкина» отмечает, что «...лирическое «я» в «Пророке» только трижды является субъектом действия... Это, по-видимому, указывает на то, что действующей личностью, активной силой пророк становится лишь после того, как его коснулся Божественный глагол, после того, как к нему «воззвал Бога глас» (11, с. 134).

В.В. Вересаев считал, что истинный Бог Пушкина — вдохновение, творчество. И все же итог его раздумий неоднозначен: «Итак, «глаголом жги сердца людей» — да, это значит: волнуй, мучай людские сердца, как своенравный чародей, обжигай душу чад праха бескрылым желанием улететь с крепко держащей земли» (9, с. 110; см. также: 26, 30, 37, 41).

В работах Г.А. Гуковского, Б.П. Томашевского, Д.Д. Благого, Н.П. Степанова, Б. Городецкого показаны связи А.С. Пушкина с идеями и творчеством декабристов, широко использовавших библейские мотивы в целях иносказания. Д.Д. Благой видел истоки этой традиции в переложении псалмов М.В. Ломоносовым и Г.Р. Державиным. Вот как Н.П. Степанов определяет отношение «Пророка» к библейскому источнику: «Конечно, обращение Пушкина к книге пророка Исаии никак не означало религиозных ассоциаций. Для Пушкина важно само представление о пророке, понимание его миссии, как она раскрывается в Библии... Пользуясь библейскими образами и мотивами, Пушкин изображает творческое прозрение поэта» (36, с. 320—321).

Интересно отметить, что в определении основной мысли стихотворения «исполненная огненного пафоса формула высокой общественной роли, гражданского призвания поэта и пророка» (4, с. 533) у исследователей гораздо больше единства, чем в истолковании «Божьего гласа». Даже в работах последних десятилетий он рассматривается то в связи с «творческим процессом в области искусства» (36, с. 321), то с «творческим прозрением», то опять-таки с вересаевским «вдохновением». Остается повторить мысль Д.Д. Благого, высказанную в работе 1950 года: «Несмотря на то, что «Пророк»... породил большую критическую и исследовательскую литературу, это изумительное произведение Пушкина и по сию пору не может считаться окончательно разъясненным» (4, с. 533).

В свое время В.Я. Брюсов дал многоплановый анализ стихотворения «Пророк», в том числе и с точки зрения его «внешнего строения». В ходе этого анализа В.Я. Брюсов пришел к выводу о том, что «стихотворение внутренне завершено; никакие добавления к нему невозможны». Это положение проиллюстрировано схемой с симметричным расположением частей.

I. Вступление

1. Я, пустыня. 2 ст.

2. Серафим, перепутье. 2 ст.

II. Преображение

- | | |
|--------------------------|--------------------------|
| 1. <i>Зрение</i> . 4 ст. | 2. <i>Слух</i> . 6 ст. |
| а — подробно. | а — подробно. |
| А, | А, |
| б — кратко. | б — кратко. |
| а — сжато. | а — сжато. |
| Б, | Б, |
| б — кратко. | б — подробно. |
| 3. <i>Язык</i> . 6 ст. | 4. <i>Сердце</i> . 4 ст. |
| а — подробно. | а — подробно. |
| А, | А, |
| б — подробно. | б — подробно. |
| а — подробно. | а — подробно. |
| Б, | Б, |
| б — отсутствует. | б — отсутствует. |

III. Заключение

1. Я — труп. 1 ст.

Бога глас. 1 ст.

2. Рецепция. 4 ст. (см.: 7)

В противоположность В.Я. Брюсову В.В. Виноградов настаивал на двухчастном строении стихотворения, считая, что в своей сюжетной композиции оно представляет динамический контрастный параллелизм двух частей — «первая до стиха «Как труп в пустыне я лежал»; вторая отсюда и до конца, из которых одна повествует о явлении серафима и о преображении пророческих чувств (зрения, слуха, языка, сердца), а другая изображает воскрешение пророка божьим гласом» (11, с. 129).

Самым внешним признаком, который выводится, в свою очередь, из «внешней композиции» Брюсова, является завершенность текста в плане его синтаксического строя.

Практически каждая из частей, выделенных В.Я. Брюсовым, равна предложению, причем наблюдается некоторая однородность конструкций. Это или простое неосложненное предложение, или осложненное однородными членами, или это конструкция сложносочиненная (состав конструкций мы будем характеризовать в терминах членов предложения, так как в процессе анализа текста, то есть на высоком уровне абстракции, логично оперировать именно такими многоаспектными единицами, как члены предложения). Общий синтаксический строй стихотворения таков, что это объединение представляет собой синтаксически оформленную структуру, состоящую из двух частей со вступлением к каждой части. Вступление, а также «преображение зрения», задают некоторые синтаксические инварианты, которые, преобразуясь, дают в каждой части вариации темы «преображения», а также вариации синтаксического строя произведения.

Вступление к первой части — сложная конструкция, с прямым порядком слов и сказуемыми **влячился** и **явился**, входящими в состав рифмы; симметричность простых конструкций, входящих в предложение, подчеркивает состав второстепенных членов — обстоятельственных детерминантов **в пустыне** и **на перепутье**, находящихся также в симметричном расположении (синтаксическая анафора), а также определений **мрачный** и **шестикрылый**. Строжайшую симметрию вступления к первой части внутренне нарушает первый стих с формой причастного оборота, но и он в конечном итоге, как мы увидим далее, окажется уравновешенным.

Преображение зрения синтаксически построено по принципу внутреннего зеркального отражения конструкций. 7 — 8 стихи зеркально отражают 5 — 6. Важнейшие показатели симметрии — инверсионное расположение главных членов и обрамление их сравнительными оборотами **как сон** и **как у испуганной орлицы**. Эта симметрия поддерживается определениями **легкими** — **вещие**.

Преображение слуха — это дальнейшее развитие синтаксических конструкций в тексте, их жизнь, наряду с тем, что особых отступлений от заданных в инициальной части

конструкций нет. Это сложносочиненное предложение с несколькими однородными рядами: подлежащих **шум** и **звон**, дополнений **содроганье**, **полет**, **ход**, **прозябанье**. Стих строится так, что каждое однородное дополнение распространено препозитивным косвенным дополнением, последние распространяются в свою очередь определениями. Подлежащие и дополнения выдвинуты в рифмы.

Преображение языка — новая вариация простого предложения с разветвленным составом однородных членов — сказуемых **приник**, **вырвал**, **вложил**. Для этой части характерно наращение экспрессивности конструкции, которая создается с помощью эпитетов-определений. Они располагаются в каждом стихе и даже вступают в отношения однородности: «**и празднословный и лукавый**».

Преображение сердца — простая конструкция с триадой однородных сказуемых **рассек**, **вынул**, **водвинул**. Здесь наращение экспрессивности идет за счет определений. Интересно, что одно из них — причастный оборот «**пылающий огнем**» в некоторой степени асимметричен по отношению к характеру выражения других определений. Но эта асимметрия в составе части оказывается симметрией в составе целого: в далеких, но тем не менее все же во взаимосвязях оказываются «**духовной жаждою томим**» и «**пылающий огнем**». Они характеризуют состояние лирического героя до преобразования и конечную точку преобразования.

Вторая часть в целом концентрированно повторяет предыдущую. Авторские слова — сочинительная конструкция с прямым порядком главных членов, прямая речь имеет сложный состав однородных членов в односоставном предложении с преобладанием сказуемых: **восстань**, **виждь**, **внемли**, **исполнись**, **жги**; дополнений — **моря** и **земли**. Отсутствуют определения.

Весь синтаксический строй стихотворения выдержан в духе высокого монолога библейских пророков. Этому способствует как однородный, ровный, повторяющийся строй конструкций, так и нагнетание союза **и** (строй союзов будет рассмотрен далее).

Анализ синтаксического строя стихотворения дает нам право говорить о нежестко симметричном его строении, вариационном характере частей по отношению к заданным синтаксическим инвариантам. Действие симметрии как способа выражения гармонии является в данном случае формообразующим. Здесь можно провести аналогию с музыкальной гармонией. Л.А. Мазель и В.А. Цуккерман определяют «действие гармонии как «установление функций частей в форме. Всякое музыкальное произведение состоит из частей, функции которых неодинаковы. Именно различие функций, присущих отдельным звеньям, наличие «поворотов» в развитии, новизна роли, какую выполняет каждая следующая часть, — все это создает многогранные выразительные, более того — драматургические возможности формы» (22, с. 258).

В каждой рассмотренной части наблюдается тенденция к гармонической концентрации каких-либо членов предложения, а также способов их выражения. Это, в свою очередь, приводит к актуализации семантики.

В целом в стихотворении преобладает номинативный строй. Во вступлении сконцентрированы существительные, но структурно выдвинуты и зафиксированы рифмой глаголы. Преображение зрения дает в целом равновесие всех сил; преобразование слуха — явная концентрация существительных, выдвинутых в рифму, преобразование языка концентрирует прилагательные, также зафиксированные рифмой. Преобразование сердца снова дает относительное равновесие всех средств.

Таким образом, анализ синтаксического строя стихотворения в свою очередь предсказывает (как бы «выбрасывает») следующие параметры анализа гармонической организации текста — группировки частей речи. Они с наибольшей четкостью раскрывают внутритекстовые гармонические отношения слов между самими группами частей речи, а также связи и отношения в каждой из них.

Р.О. Якобсон отмечал, что в поэзии «симметричная повторность и контраст грамматических значений становятся... художественными приемами». Он же заметил завораживающие узоры симметрии в соотношении грамматических форм текста, которые «уже сами по себе способны возбудить восхищение соразмерными построениями, искусными скоплениями эквивалентных форм и броскими контрастами» (43, с. 467—468).

Но можно утверждать априори, что группировки частей речи могут только более четко обрисовать внешнюю картину гармонической организации, выявить ее рисунок; чтобы

двинуться дальше в проникновении в содержание текста, надо рассматривать их в единстве со значениями. В анализе значений мы в целом будем придерживаться иерархии значений текста, обоснованной Е.Г. Ковалевской: «Слово как обычный знак в тексте» — «слово как осложненный знак» — «слово как особый знак в художественной речи» (17, с. 167).

Итак, произведение внутренне как бы само стремится быть раскрытым. Порядок анализа словаря стихотворения задан, во-первых, группировкой их по частям речи, а во-вторых, гармонической концентрацией их в тексте: глаголы — существительные — прилагательные и т.д. Обратимся к анализу словаря стихотворения. Глагольные связи первой и второй частей способствуют выявлению особого типа симметрии. Вступление задает общее инвариантное соотношение **влачился** — **явился** (состояние и результат). Преобразование слуха дает инвариантное соотношение для преобразования всех органов: действие серафима — результат действия. Преобразования зрения и слуха — симметричная пара в реализации этого инвариантного соотношения, преобразование языка и сердца также симметричны между собой и являются вариациями заданного инварианта.

Только **во вступлении** к первой части состояние передается через глагол несовершенного вида **влачился**, обозначающий мучительную протяженность этого состояния во времени. Все остальные глаголы — глаголы совершенного вида — изображают действия конкретные, достигающие своей критической точки и на этом исчерпывающиеся: **коснулся**, **наполнил**, **внял** и др.

В общей системе прошедшего совершенного возникают относительные временные точки со значением реальных мгновенных впечатлений у субъекта от преобразования каждого из органов. Это как бы строго очерченные внутренние временные кадры, обрамленные общим течением прошедшего.

Глагол **явился** во вступлении как бы задает эту цепочку мгновенных актов в общей системе прошедшего времени. Глагол **влачился** выступает во вступлении в семантически осложненном виде. В значении «**влачился**» актуализируется практически вся его семантическая структура: 'тащить бремя' × 'забота' × 'нужда, гнет' × 'однообразие, скука' × 'тянуться' (БАС).

Глагол **явился**, наоборот, используется в конкретном значении 'показываться, представляться кому-либо' (Словарь церковно-славянского и русского языка, СПб., 1847), за которым закрепились сочетаемость, характерная для передачи библейских «явлений».

Преобразование зрения в сфере глаголов чрезвычайно строго передает мгновенность действия серафима и результат этого действия — **отверзлись**. Последнее слово характеризуется стилистической осложненностью, что знаменует авторское возвышенное отношение к свершившемуся акту. Результат дан только схематично, абсолютной «пророческой» завершенности в преобразении органа глаголы не дают.

Преобразование слуха идет по общей заданности: действие — результат, но результат разработан более подробно. Глагол **коснулся** осуществляет связь с предыдущей частью и способствует возникновению контрастных отношений с преобразованием языка и сердца, где действия серафима становятся более сложными (**приник**, **рассек**). Результат действия дан в плане космичности слухового восприятия, его пространственной грандиозности. Следует обратить внимание на глагол **внял**, который употреблен в тексте как прямопереходный, подчеркивающий активное действие субъекта. В.В. Виноградов пишет о нем: «Необходимо помнить, что глагол **внимать** — **внять** в литературно-книжном языке XVIII века означал не только «приметно слышать», но и «разбирать», «рассматривать умом», «устремлять мысли к познанию чего-нибудь» (11, с. 133). Таким образом, **внял** представляет результат деятельности субъекта как завершенный: возникает семантический пик, опорная семантическая точка, которая является как бы «предвестником» общего результата преобразования — **пророк**. Такие семантические точки создают «активную направленность к важному моменту произведения, устремленность движения» (22, с. 274). Возникают отношения и между «предвестниками», что создает подтекст произведения, выливающийся непременно в текст. Так реализуется принцип единовременного контраста.

В поэзии принцип дополнительности имеет художественную, образную интерпретацию и является одной из существенных основ гармонической организации произведения. В художественном тексте может быть использована языковая первичная дополнительность в ее эстетической функции. Такое явление, например, как синкретизм языковых единиц, — одно из ведущих средств в организации художественных текстов. На основе дополнитель-

ности строятся наиболее существенные тропы и стилистические фигуры — символ, метафора, метонимия, синекдоха, хиазм, антитеза, оксюморон и др. Логический парадокс, который характеризует дополнительные высказывания, часто является развернутой реализацией указанных художественных приемов. **Фундаментальный способ гармонической организации произведений — принцип единовременного контраста** — также строится на основе дополненности. «Единовременный контраст» — термин музыковедения, введенный Т.Н. Ливановой (см: 19, 20, 21, 25). По своей эстетической сути он выходит за рамки музыковедения, так как соответствует широкому пониманию гармонии: напряженность, свойственная произведениям, построенным по принципу единовременного контраста, создает драматизм, присущий поэзии, а также другим литературным жанрам, поэтому его относят к явлениям лирической поэтики (25, с. 268). Единовременный контраст — это контраст гармонической организации, объединяющий в себе начала симметрии и дополненности. Он возникает между внутренней интенсивностью выраженного в поэтическом произведении чувства и сдержанностью его внешних проявлений, предполагая «синхронное разворачивание противостоящих начал в едином времени» (там же, с. 270). Чувства идут из глубины, и, наоборот, волевые усилия сдерживания обычно оцениваются как направляемые извне. Но каждое из этих начал проявляется как дополняющее друг друга. Обычно сдерживанию в поэзии соответствует симметрия внешняя, которая находится с внутренней в определенной координации, но характеризуется эта координация взаимоисключающими смыслами.

В музыке этот контраст в наиболее адекватной форме находит воплощение в пассажах Баха, так как «образ распятия, то есть страдания, совершенно лишённого внешних проявлений и в то же время глубочайшего по своей внутренней силе стал для Баха центральным трагическим образом» (20, с. 5). Контрастное внутреннее и сдерживающее внешнее начала создают невиданную глубину образов, что позволяет говорить о единовременном контрасте как поэтическом феномене (25, с. 268). Исследователи отмечают, что слабые и вялые психологические состояния, не требующие сдерживания, и, наоборот, дикие эмоции, не обуздываемые волевыми усилиями, не относятся к единовременному контрасту. Единовременный контраст чаще всего поддерживается в поэзии состояниями, выраженными оксюморонами «тихий смех», «суровая печаль», «еле сдерживаемый гнев», «немой восторг», «замаскированная ирония» — все подобного рода состояния характерны для эмоциональной сферы деятельности человека как существа социального. Это принцип культуры, так как «культура кристаллизуется в категориях и чувствах чести и долга, совести, стыда..., которые оказываются внутренними посланцами социального бытия человека...» (там же, с. 289). Единовременному контрасту соответствует кристаллизация языковых средств через синтагматические (внешние) и парадигматические (собственно гармонические, внутренние) отношения, или то и другое одновременно при динамической их асимметрии. Внешняя симметрия часто выражена через строфику, особенно в твердых формах — стансах, например, через синтаксический строй, связанный с метрикой и ритмикой произведения. Внутренняя симметрия чаще всего формируется за счет морфологических и лексико-семантических отношений, находящихся в противопоставлении с внешними.

Итак, внутренний эмоциональный напор, страдания и внешняя «неподвижность» пушкинского пророка прямо соответствует структуре единовременного контраста. Внутренний динамизм и внешняя сдержанность выражаются характерным для Пушкина комплексом языковых средств, и в частности смысловым наполнением элементов гармонической вертикали текста.

Преображение языка и сердца — новые вариации заданного вначале инварианта, здесь также по три глагола, но соотношение между ними иное. Тонкие замечания по поводу преобразования языка и сердца находим у Вл.С. Соловьева: «Чтобы раскрыть зрение и слух для более тонких и глубоких восприятий, не нужно было истреблять их органов... Тут нечего было истреблять, так как ни слабость зрения, ни тупость слуха не представляет ничего активно дурного. Заметим, однако, что и это не происходит совсем безболезненно: зеницы отверзаются, как у испуганной орлицы — такой испуг не может быть приятен; а также неприятно, когда уши вдруг наполняются шумом и звоном. ...органы активного зла... требуют, очевидно, не возвышения, а полного перерождения через подавление и истребление в них злого начала, что предполагает страдание, состояние прямо мучительное» (34, с. 693).

Словник стихотворения

	Глаголы	Существительные	Прилагательные	Местоимения	Союзы
Вступление к I части	1 (томим) 2 влачился 3 — 4 явился	1 жаждою 2 в пустыне 3 серафим 4 на перепутье	1 духовной 2 мрачной 3 шестикрылый 4 —	1 — 2 я 3 — 4 мне	1 — 2 — 3 и 4 —
Преображение зрения	5 — 6 коснулся 7 отверзлись 8 —	5 перстами как сон 6 зениц 7 зеницы 8 как у орлицы	5 легкими 6 — 7 вещи 8 испуганной	5 — 6 моих он 7 — 8 —	5 — 6 — 7 — 8 —
Преображение слуха	9 коснулся 10 наполнил 11 внял 12 — 13 — 14 —	9 ушей 10 шум и звон 11 неба содроганье 12 ангелов полет 13 гад ход 14 лозы прозябанье	9 — 10 — 11 — 12 горний 13 морских 14 дольней	9 моих он 10 их 11 я 12 — 13 — 14 —	9 — 10 и 11 и 12 и 13 и 14 и
Преображение языка	15 приник 16 вырвал 17 — 18 — 19 — 20 вложил	15 кустам 16 язык 17 — 18 жало змеи 19 в уста 20 (десницею)	15 — 16 грешный 17 празднословный и лукавый 18 мудрья 19 замершие 20 кровавой	15 он к моим 16 мой 17 — 18 — 19 мои 20 —	15 и 16 и 17 и и 18 и 19 — 20 —
Преображение сердца	21 рассек 22 вынул 23 — 24 водвинул	21 грудь (мечом) 22 сердце 23 угль (огнем) 24 грудь	21 — 22 трепетное 23 (пылающий) 24 отверстую	21 он мне 22 — 23 — 24 —	21 и 22 и 23 и 24 —
Вступление ко II части	25 лежал 26 воззвал	25 как труп в пустыне 26 Бога глас	25 — 26 —	25 я 26 ко мне	25 — 26 и
Рецепция	27 восстань виждь внемли 28 исполнись 29 обходя 30 жги	27 пророк 28 волею 29 моря земли 30 глаголом сердца людей	27 — 28 — 29 — 30 —	27 — 28 моей 29 — 30 —	27 и и 28 — 29 и и 30 —

Мучительное состояние как состояние внутреннее здесь достигает предела. Внешнее течение речи остается неизменно торжественным, величаво-спокойным, что углубляет «страсти», которые приходится пережить герою.

Преображение языка и сердца построены симметрично. Господствуют здесь прозаизмы.

Внешне все действия принадлежат серафиму, и они достигают высшей степени экспрессии, но глаголы **рассек**, **вынул**, как и **вырвал**, **вложил**, несмотря на несколько архаичный строй, более бы подошли к «описанию хирургической операции» (Вл.С. Соловьев), чем библейского акта преобразования. Здесь интересно соотношение «точек зрения».

Механичность действия серафима подчеркнута строгой их симметрией. Он исполнитель. Наше внимание приковано к лицу, переживающему эту операцию как бы по живому. Внешне указания на мучительность переживаемого нет. Но семантика глаголов **вырвал**, **рассек** такова, что в отношении к живому она несет значение болезненности и страдания, преодолеваемых в высшей степени мучительно. Глаголы, характеризующие преобразование зрения и слуха, представляют процесс в его завершенном виде: **отверзлись** (относительно) и **внял** — полностью.

Глаголы, характеризующие преобразование языка и сердца, не доводят состояние органа до «пророческого» конца, оставляют действие открытым, что заставляет искать новые понятия в сфере других частей речи, и прежде всего, в сфере существительных, которые в стихотворении конкретизируются через действия серафима: **вложил** (что?), **водвинул** (что?). Итак, семантическую недостаточность глаголов восполняют существительные. Как видим, анализ предшествующего «предсказывает» последующие поиски.

Глаголы второй части — это симметричные повторы на новом витке. Вступление ко второй части дает симметричное соотношение со вступлением первой части. Здесь также возникает актуализация момента на фоне прошедшего несовершенного: **лежал** — **воззвал**. То же отношение между ними: состояние — результат.

Далее — императивные формы глаголов, переданные через «Бога глас». Здесь наблюдается интересное соотношение с глаголами преобразования первой части:

	I часть	II часть
Зрение	коснулся отверзлись	— виждь
Слух	коснулся наполнил внял	— внемли
Язык	приник вырвал вложил	— нет глагола со значением результативного императива (ищи в сфере существительных)
Сердце	рассек вынул водвинул	— жги — опосредованно, через существительное («жги сердца»)

Повторное обращение к органам зрения и (особенно) слуха — строго симметрично и не дает новых понятий. Глагол **жги** объединяет в единство противоположности: **язык** — **сердце**, ставя их во взаимосвязь: **глаголом** — **жги** — **сердца**. Но эта семантическая недостаточность глагола **жги**, во-первых, выводит анализ в план номинаций, а во-вторых, на новый уровень понятий, так как существительное **сердце** открывает новый виток связей и понятий («людей»).

Вне симметричного повтора оказываются глаголы «**восстань**» и «**исполнись**», несущие титаническое волевое начало. Но кому же оно принадлежит? Внешне — Божьему гласу. Внутренне же это начало находится в русле общих логических связей: действие — результат. Мучительное борение, мужественное преодоление страданий субъектом в первой части выливается в столь же титаническое усилие воли в глаголе **жги**. Деепричастие **обходя** — также реализация деятельного начала, намеченного в пространственных образах первой части. Итак, вторая часть дает нам подтверждение тому, что смысловая недостаточность глаголов должна быть восполнена существительными.

Во вступлении к первой части каждый стих располагает существительным. Двустипья образуют симметричные образы; состояние субъекта (**жажда**) и место (**пустыня**); **серафим** (субъект) и место его появления (**перепутье**).

В «Словаре церковно-славянского и русского языка» 1847 года слово «жажда» определяется как 1) 'позыв к питью' (томиться жаждою) и 2) 'чрезмерное желание'. В стихотворении наблюдается семантически двуплановое употребление этого слова. Эпитет **духовный** снимает значение 'питье', в результате актуализируются значения 'позыв', 'томление' и 'чрезмерное желание'. В этом соединении они способствуют созданию сложнейшего психологического состояния героя. Образы **пустыни** и **перепутья, серафима** являются условно-мифологическими, создающими и прямой, и аллегорический план произведения.

В стихотворении «Пророк» слова с высоким эстетическим потенциалом способствуют созданию мифологического фона, некоторых устойчивых семантических точек, некоторого «данного», в отталкивании от которого наиболее ощутимо «новое», то есть те смыслы, которые пронизывают этот условно-мифологический план. В.В. Виноградов называет это «расшиванием узоров по старой канве». «В строе пушкинских произведений как второй семантический план мелькали темы, сюжеты, образы, уже намеченные предшествующей литературой, но получившие в стиле Пушкина новое художественное содержание и новое освещение», — пишет В.В. Виноградов (10, с. 438).

Интересно здесь столкновение слов **пустыня** и **перепутье**. Оба слова несут библейский образный потенциал. Интересно, что, находясь в тексте в симметричных отношениях, они во многом нейтрализуют конкретно-мифологический фон высочайшей степенью обобщенности семантики. Если условно предположить, что пустыня — место действия, то где же там перепутье? Отсюда значение слова **перепутье** — 'в нерешительности, в состоянии сомнений и колебаний перед выбором чего-нибудь' — в очень сильной степени ней-

трализирует значение **пустыня** как традиционно-поэтическое значение места и переводит его в понятие сущностей духовных.

Преобразование зрения отражает в строе существительных общий принцип отношений: орган до преобразования — результат преобразования.

В отношениях частей речи при этом не наблюдается дублирования. Результат преобразования зрения дается в глаголах, существительные заостряют и уточняют этот результат. Повтор **зеницы** обрамлен симметричным повтором сравнений **как сон** и **как у орлицы**.

Обращает на себя внимание условность действий серафима (**перстами... как сон**) и обостренная материальность, реальная ощутимость органов самого субъекта. Здесь наблюдается повтор лексемы **зеницы**, то есть 'зрачки', а не глаза. Это, несмотря на употребленный старославянизм, также ближе к точности и протокольности в описании реальной операции, чем к условно-мифологической ситуации.

Преобразование слуха, переданное так строго в глагольных связях, здесь компенсируется асимметрией. Общее соотношение сохранится: «орган — результат преобразования». Но результат дан через создание космической модели мира, где верх и низ находятся в противопоставлении, данном через симметричный четырехкратный повтор существительных: **содроганье, полет, ход, прозябанье**. Эти отглагольные существительные находятся в строго симметричных связях: **содроганье** — 'глобальные, космические действия', **полет** — 'движение вверх' и **ход** — 'конкретно ощущаемые и созерцаемые действия вниз'. Это симметрия, основанная на дополнительных отношениях.

Названные существительные конкретизируются, в свою очередь, существительными родительного падежа, несущими определительную функцию. Повтор распространяется на четыре из пяти стихов. Заметим предельную концентрацию семантики существительных: существительные **содроганье, полет, ход, прозябанье** создают динамическую картину материального и нематериального миров. Материальная конкретность здесь настолько явственна (**шум — звон** — абстрактное, общее восприятие существования жизни; **содроганье, полет** — действия и передвижение в пространстве, далеком и реально созерцаемом — **ход и прозябанье**). Это жизнь в самом реальном и материализованном (в отличие от мира пустыни) проявлении; библейский элемент **ангел** воспринимается здесь как устойчиво-образное изображение «верха», не имеющего границ.

Преобразование языка в строе существительных компенсирует смысловую недостаточность глагольного строя. Состав существительных, их соотношения в частях «преобразование» языка и сердца жестко симметричны, что позволяет рассматривать их как в целом взаимосвязанный и даже единый процесс.

Органы, подвергающиеся воздействию, — **уста, грудь** — даны через обрамляющий повтор, внутри которого, в сердцевине, дается строгое и точно зафиксированное соотношение — орган до преобразования — результат: **язык — жало змеи; сердце — уголь**. Это соотношение так строго определено во внутреннем симметричном строении произведения, что можно утверждать, что в плане внутреннего развития содержания и формы произведения преобразование и здесь — акт свершившийся. И по отношению ко второй части **жало, уголь** можно рассматривать как своеобразные семантические конденсаторы, пики смысла, «предвестники» развития этих микротем во второй части. Интересно отметить, что сконцентрированность симметрией элементов здесь настолько велика, что формы **десницею** и **мечом**, обозначающие орудие преобразования, также строго уравнивают все элементы номинативного строя этих частей.

Итак, семантические пики, «предвестники» смыслов второй части в целом определились. Но их формирование в строе существительных еще не завершено, так как существительные, как мы уже видели, подвержены сильному влиянию со стороны прилагательных. Таким образом, результатом анализа было не только определение семантических точек, но и «предсказывание», определение следующего этапа анализа.

Так как прилагательные являются элементом гармонической организации первой части (во второй они полностью отсутствуют), рассмотрим здесь же их соотношение. В **преобразении зрения и слуха** имеют место триады прилагательных, повторяющих инвариантную триаду вступления: **духовный, мрачный, шестикрылый**. Эти триады имеют интересное строение: **духовный** и **мрачный** в этом микрореконтексте находятся в противопоставлении.

В **преобразении зрения** эпитет **вещие** вносит последнюю черту, завершающую весь акт преобразования этого органа, так как **вещий** — это уже пророческий («вещий» — про-

изводящий, предсказывающий будущее, проникающий в тайны жизни, природы'). Итак, предвестник темы **пророк** появляется уже в первом акте преображения.

Триада эпитетов в преображении слуха внутренне симметрична, так как осуществляется троекратная конкретизация пространственных показателей движущегося и живущего мира. Преображение языка в плане эпитетов-прилагательных дает нам асимметричное в количественном, но симметричное в качественном отношении типичное соотношение: характеристика органа до преображения — после него. В противопоставленных отношениях находятся **празднословный, лукавый и мудрый**. В качественном отношении эта часть повторяет преображение зрения. Здесь также есть эпитет-предвестник **мудрыя**, находящийся в дополнительных соотношениях с эпитетом **вещие**, что упрочивает понимание совершенства пророческого преображения.

Преображение сердца построено на основе повтора инвариантного соотношения «характеристика органа до преображения — результат»: **трепетное — пылающий**. Но мы видим семантическую и формальную недостаточность, некоторую асимметричность части **пылающий**, требующего конкретизации существительным **огнем**.

Таким образом, анализ прилагательных не только помог уточнить наличие «предвестников», но и предсказал нам дальнейшее обращение, выход в существительные, связанные с семантикой **жжения, горения**.

Теперь обратимся к существительным во второй части. Вступление второй части («Как труп в пустыне я лежал, // И бога глас ко мне воззвал...») в целом симметрично по отношению ко вступлению первой части. Наличие сравнения **как труп** закономерно. Это как бы старая кожа, то, что было уничтожено исполинской волей, подчеркнутое повтором места (**в пустыне**). Бог венчает линию: **серафим — ангелы — Бог**. Это один из первоэлементов в стихотворении. Но в то же время он несет грандиозное обобщение, которое символизирует осуществленность высокого волевого начала (**Божий глас**), исполненного, в свою очередь, в результате титанической воли субъекта, претерпевающего акт преображения и движимого в этом осмысленно-конкретной целью.

Интересно, что и в стихотворении и в Библии упоминается глас Бога. Вот фрагмент Книги пророка Исайи, глава VI: «1 В год смерти царя Озии видел я Господа, сидящего на престоле высоком и превознесенном, и края риз Его наполняли весь храм. 2 Вокруг Него стояли Серафимы; у каждого из них по шести крыл; двумя закрывал каждый лицо свое, и двумя закрывал ноги свои, и двумя летал. 3 И зывали они друг ко другу, и говорили: Свят, Свят, Свят Господь Саваоф! Вся земля полна славы Его! 4 И поколебались верхи врат от гласа восклицающих, дом наполнился курениями. 5 И сказал я: горе мне! погиб я! ибо я человек с нечистыми устами, и живу среди народа также с нечистыми устами, — и глаза мои видели Царя, Господа Саваофа. 6 Тогда прилетел ко мне один из Серафимов, и в руке у него горящий уголь, который он взял клещами с жертвенника, 7 и коснулся уст моих, и сказал: вот, это коснулось уст твоих, и беззаконие твое удалено от тебя, и грех твой очищен. 8 И услышал я **голос Господа**, говорящего: кого Мне послать? и кто пойдет для Нас? И я сказал: вот я, пошли меня» (3, с. 1011—1012).

В связи с уже сказанным будет важно обратиться к значениям, которое имеет слово **глас**, так как здесь явно повторяется идея семантической двуплановости вступления первой части.

По «Словарю церковно-славянского и русского языка» (АН, 1847) «глас» — слово многозначное. Оно имеет значения: 1) 'звук, издаваемый животными и в особенности человеком...'; 2) 'восклицание, моление'; 3) 'звук, звучание'; 4) 'шум'; 5) 'в церковном пении — напев'; 6) 'внутреннее убеждение («глас природы», «глас совести», послушати гласа — церк. — послушать совести, приказания)'. Данное слово, думается, выступает в единстве практически всех актуализированных текстом значений, причем шестое значение является ведущим. Оно вытекает из огромной волевой природы героя, прошедшего сложный путь углубления в себя, в жизнь, подвергнувшего себя великим духовным и физическим испытаниям, отказавшись от внешних благодеяний жизни во имя исполнения величайшего предназначения, предписанного ему Высшим, — служить искусству, а через него — людям. В.В. Виноградов отмечает, что «и в сфере познания пророк становится действующим лицом ранее своего возрождения, еще до «божественного глагола» (11, с. 134). Сходные наблюдения находим в работе В.В. Вересаева в статье «Пушкин и польза искусства» (см.: 9).

Пророк именно во второй части обретает свою пророческую явленность с «Божьим гласом». Само же преображение состоялось во многом до Божьего гласа. Каждая часть преоб-

ражения рождает как бы одно из слагаемых этого образа: **вещие зеницы** (зрение), **внял** (слух), **жало мудрыя** (язык), **уголь, пылающий огнем** (сердце) — качества, приобретенные путем огромной внутренней борьбы, ценой невероятных страданий самого героя. «Испытания, через которые проходит... герой или другие персонажи архаических мифов, иногда интерпретируются как своеобразные мистериальные «страсти», страдания, ценой которых герой приобретает силу и мудрость для себя и для человечества», — отмечает А.М. Мелетинский (23, с. 228).

Таким образом, «пророк» — это элемент общей формулы, выводимой из соотношения внутренних смыслов первой части. Появление этого словесного образа, несущего эстетический заряд библейских ассоциаций, предопределено неодолимым движением и переключками значений «предвестников»: **вещие — мудрые, жало — уголь. Моря и земли** — повтор-реализация пространственных вселенских масштабов в деятельности того, кто назван пророком. Сущность его проясняется через существительное **глагол**, употребленное в возвышенно-архаическом значении слова. Его предсказуемость является наименьшей в сравнении с реализацией во второй части других предвестников (ср. **вещие зеницы — виждь; внял — внемли; уголь, пылающий огнем — жги; жало мудрыя змеи — глагол**). Язык и сердце действует как бы нераздельно: **глагол** — это орудие действия.

Пафос всего произведения определяется глубоким пониманием поэта-пророка всей тяжести избранного пути. Стихотворению присущ мотив героического борения, преодоления в себе того, что мешает исполнению высочайшего предназначения быть поэтом для людей и во имя людей. Эта проблема всегда волновала А.С. Пушкина, отсюда горестные мотивы сонета «Поэту»:

Поэт! Не дорожи любовью народной.
Восторженных похвал пройдет минутный шум;
Услышишь суд глупца и смех толпы холодной,
Но ты останься тверд, спокоен и угрюм.

Отсюда мотив преодоления в «Памятнике»: «...хвалу и клевету приемли равнодушно». Отсюда такие сложные и внешне противоречивые произведения, углубляющие сущность взаимоотношений поэта и общества, как «Поэт и толпа», «Подражание Корану», «Разговор книгопродавца с поэтом» и мн. др.

Анализ словесной ткани местоимений помогает нам в раскрытии так называемой глубинной композиционной структуры произведения (которая может быть противопоставлена внешним композиционным приемам). Симметрия здесь задана инвариантным соотношением вступления **я — мне и моих — он**. Она тождественна общему соотношению других симметричных элементов каждой части.

Если рассмотреть количественное соотношение обозначений действующих субъектов, то будет 3 — 4: 3 раза назван **поэт**, 4 — **серафим**. Но в качественном отношении объективно преобладает голос поэта-пророка: трижды дано обозначение косвенного субъекта (**ко мне, мне, мне**). Пять раз дано указание на субъект со стороны притяжательных местоимений (**моих, к моим**).

Если рассматривать такое качественное преобладание указаний на субъект действия (пророка), то с точки зрения здравого смысла оно будет избыточным, так как ясно, что все органы преобразования принадлежат действующему субъекту. Несколько проясняет нам положение вещей библейский строй речи, для которого типична постпозиция притяжательного местоимения: «И коснулся уст моих», «...вот, это коснулось уст твоих, и беззаконие твое удалено от тебя, и грех твой очищен». Но у Пушкина библейский стиль не имеет самодовлеющей функции. Лирический герой в стихотворении оценивает и идеологически воспринимает изображаемый мир с точки зрения лирического «я». Эта точка зрения является значимой. Именно он «томим» духовной жаждой, именно в оценке этого субъекта дается характеристика всех органов до преобразования и после: **сердце трепетное — уголь пылающий огнем** и т.д.

Таким образом, по отношению к библейскому источнику Пушкин усиливает значимость точки зрения лирического героя, активного волевого начала его в произведении. Глас Бога, действие серафима — внешне сдерживающие, вводят заповеди, не меркнувшие во времени, наполняют содержанием волевого начала поэта-пророка.

Союз **и** (подробный анализ функций союза **и** см. в: 11, с. 135) поддерживает и утверждает общую идею повторяемости элементов текста, их симметрии. Кроме воссоздания библейского колорита речи, этот союз способствует сгущению экспрессии, он подчеркивает и однородные ряды слов в преобразении слуха, языка, сердца, способствует выстраиванию их в четкую линию, подчеркивает естественную градацию значений. Он способствует выделению контрастов: «**моих ушей коснулся он — и их наполнил... и вял...**» — «**...и он мне грудь рассек... и сердце трепетное вынул**» — «**и уголь...**». Союз **и** объединяет части и их же актуализирует, свободно варьирует интонации, стихотворения. В тех случаях, когда он повторяется наиболее часто, возникает некоторая десемантизация его соединительно-выделительного значения (преобразование слуха, языка) и он в большей степени способствует звуковой инструментовке стиха, задавая в высшей степени напряженно звучащую ноту.

Итак, весь строй стихотворения характеризует симметрия всех частей и всех языковых элементов. Метод определения симметрии в языковом строе стихотворения способствует достаточно строгому подходу к анализу формы художественного произведения в единстве с его содержанием. Мы видели, что симметрия в тексте закономерно сочетается с асимметрией. И каждая часть произведения, как и каждая группировка частей речи в ней, характеризуется своим «узором» симметрии: общее взаимодействие всех компонентов приводит к особой уравновешенности, гармонии двух неравных (большей и меньшей) частей в стихотворении. Их соотношение оказывается таким, что общее количество и качество элементов первой части внутренне «предсказывает» следующее за ним соотношение элементов второй части как повторяющееся. Таким образом, «сумма... соседних членов последовательности равна следующему члену» (18, с. 243). Такое отношение является рекуррентным, то есть возвращающимся. Нахождение рекуррентной последовательности позволяет определять на основе анализа предыдущего качественные и количественные параметры последующего, и наоборот. Такой тип симметрии получил выражение в числах Фибоначчи и носит название «золотой спирали», или «золотого сечения» (меньшее относится к большему так, как большее относится к целому).

Единство, неразрывную связь всех элементов произведения создает такое строгое их взаимодействие, что процесс развертывания стихотворения можно внутренне уподобить логичному выведению некоторой философско-эстетической формулы, где сама формула сводится к определению взаимоотношения предыдущих элементов стихотворной последовательности. В данном случае раскодировка формулы была сведена к определению внутритекстовой (подтекстовой) структуры, которая дала соотношение некоторых семантических «пиков», «предвестников», нашедших текстовое выражение во второй части (рецепция). Вторая часть стихотворения оказалась внутренне «предсказуемой» со стороны первой его части, где выявляется такое соотношение «точек зрения», что линия «Божественного начала» оказывается утверждающей, а волевая природа субъекта — активной, материализованной, четко выраженной, следует говорить о том, что в образе поэта-пророка Пушкин видел воплощение активного, волевого начала. Это испытание огнем слова, огнем вечным и неугасимым, огнем творчества и гармонии, зажигающим людские сердца, несущим просветление и знание.

Общая формула золотого сечения такова. В первой части осуществляется **преображение зрения, слуха, языка, сердца**. Каждый акт преобразования описывается в соотношении: внешняя сдержанность — внутренний огромный эмоциональный напор. Во второй части на меньшем текстовом пространстве повторяются в виде категорического императива все элементы преобразования, передаваемые через «глас Бога»:

Встань, пророк, и **виждь**, и **внемли**,
Исполнишь волею моей,
И, обходя моря и земли,
Глаголом жги **сердца** людей.

Глагол **виждь** соответствует описанию преобразования зрения, **внемли** — слуха, **глаголом** — языка и, наконец, **жги сердца** — преобразению сердца. Только это уже категорический императив, принятый сердцем преобразенного пророка.

Вывод, к которому мы пришли, анализируя стихотворение на основе симметрии, может быть подтвержден еще одной из забытых идей пушкинистов, высказанной в статье

Н.В. Фрийдмана «Образ поэта-пророка в лирике Пушкина» (1946). Проанализировав ряд стихотворений «пророческой тематики», автор приходит к выводу о том, что «во всех случаях пушкинский поэт-пророк обнаруживал исключительную волевою стойкость; сопровождающая наиболее напряженные моменты его деятельности «формула повеления», передававшая голос этического долга, раскрывала принципиальный титанизм этого образа, входившего в ту героическую лирику, которая воплотила активные, действенные черты яркой и сложной индивидуальности Пушкина. Создавший свое великое искусство в постоянной борьбе за независимость с «жестоким веком», Пушкин вложил в психологический облик поэта-пророка собственную решимость идти по трудному пути, определяемому внутренними потребностями художника и его высоким назначением» (39, с. 107). Огромна сила обобщения, формульность, к которой Пушкин приходит через преодоление внутренней сложности, через ее упорядоченность, то есть через симметрию. Именно симметрия организует дополнительную, которая воплощает единовременный контраст произведения — внешнюю сдержанность, пафос, отраженный в духе вечных истин Библии, и внутреннее волевое начало, предельное духовное (и даже физическое) напряжение, подвиг самопожертвования, во имя исполнения высокого поэтического долга.

М.О. Гершензон отметил, что в произведении Пушкина «...блестящая ледяная кора скрывает... глубину... только теперь... мы начинаем видеть глубины подо льдом и учимся познавать мудрость Пушкина сквозь ослепительное сверкание его красоты» (13, с. 12). Таким образом, процесс преобразования литературы и русского языка, который совершал Пушкин, трансформировался в процесс преображения простого смертного в пророка — таким видел Пушкин истинного поэта.

«Мицкевич несомненно был прав, когда назвал «Пророка» Пушкина его автобиографическим признанием, — пишет М.О. Гершензон. — Недаром в «Пророке» рассказ ведется от первого лица; Пушкин никогда не обманывал. Очевидно, в жизни Пушкина был такой опыт внезапного преображения; да иначе откуда он мог узнать последовательный ход и подробности события, столь редкого, столь необычайного? В его рассказе нет ни одного случайного слова, но каждое строго-деловито, конкретно и точно, как в клиническом протоколе. Эти удивительные строки надо читать с суеверным вниманием чтобы не упустить ни одного признака, потому что то же может случиться с каждым из нас, пусть частично, и тогда важно проверить свой опыт по чужому. Показание Пушкина совершенно лично, и вместе вневременно универсально; он как бы вырезал на медной доске запись о чуде, которое он сам пережил и которое свершается во все века, которое, например, в конце 1870-х годов превратило Льва Толстого из романиста в пророка.

Уже первое четверостишие ставит меня в тупик: нужно слишком много слов, чтобы раскрыть содержание, заключенное в 15 словах этой строфы. Пушкин свидетельствует, что моменту преображения предшествует некое тайное томление, тоска, беспричинная тревога. Дух жаждет полноты, сам не зная какой, привычный быт утратил очарование, и жизнь кажется пустыней. И вдруг, — помимо личной воли, помимо сознания, непременно вслед за каким-нибудь житейским событием, может быть малым, но глубоко потрясающим напряженные нервы («на перепутье»), — наступает чудо.

И вот начинается преображение: ущербное существо постепенно наполняется силой. Кто мог бы подумать, что ранее всего преображаются органы чувств? Но Пушкин определенно свидетельствует: чудо началось с того, что я стал по-иному видеть, стал замечать то, что раньше было скрыто от моих взоров, хотя и всечасно пред ними. Затем безмерно стал чуток мой слух; я услышал невнятные мне дотоле вечно звучащие голоса вещей. Еще прошел срок, и я не узнал своей речи; точно против воли, я стал скрытен в слове, заговорил мудро и осторожно. Только теперь, когда непонятным образом обновлены уже и зрение, и слух, и слово, — только теперь человек ощущает в себе решимость признаться себе самому и исповедовать пред людьми, что он преображен (пылающий уголь вместо сердца). Но и сознав себя, он одну минуту испытывает смертельный ужас, ибо преображением он исторгнут из общежития и противопоставлен ему, как безумный: «Как труп, в пустыне я лежал». Но вот, нахлынул последний вал, — душа исполнилась до края; теперь он знает: это не личная воля его, это Высшая воля стремится широким потоком чрез его дух. Отныне он не будет действовать, ибо дух его полон; его единственным действием станет слово: «Глаголом жги сердца людей». В то время как деятели будут бороться со злом и проводить реформы, он будет, может быть, выкликать: «Lumen coelum, sancta Rosa!» и клич его будет утрачивать ущербных, грозя им Страшным судом.

Наконец, последняя форма экстатической полноты — вдохновение поэта. Это полнота перемежающаяся, наступающая внезапно и так же внезапно исчезающая. Человек, всецело погруженный в ущербное бытие, вдруг исполняется силой; жалкий грешник на краткое время становится пророком и глаголом жжет сердца людей. Эту двойственность Пушкин изобразил в стихотворении «Поэт». Чем вызывается преобразование? чей непостижимый призыв вдруг пробуждает спящую душу? — здесь все тайна; Пушкин говорит метафорами: «Аполлон требует поэта», «до слуха коснулся божественный глагол». Но самую полноту он изображает отчетливо, и если собрать воедино черты, которыми Пушкин обрисовал вдохновение, то оно может быть определено, как гармонический бред» (12, с. 19—20).

Стихотворение «Пророк» идеально воплощает структуру и семантику симметрии «золотого сечения», то есть обладает внутренним и внешним совершенством. Это совершенная поэтическая формула, раскрывающая и внутренний смысл и этический догмат высокого творчества. Это стихотворение в то же время дает нам образец динамического построения текста, когда его внутреннее строение (гармоническая вертикаль) не обнаруживается во внешнем прочтении, а раскрывает нам характер и особенности отбора элементов, который происходит как во время организации текста художником, так и в процессе самоорганизации всех составляющих текста.

Симметрия направляет поиски гармонии в поэзии, и, опираясь на нее, можно определить некоторые типичные свойства гармонической организации, присущие разным текстам, разным поэтическим системам.

Скорее всего, мы сталкиваемся с определенными конфигурациями симметрии и асимметрии в языковой ткани, именно в опоре на симметрию рождаются устойчивые и динамические отношения в структуре художественного текста.

Но все же есть одна закономерность, которая присуща, по нашему наблюдению, оптимальному числу совершенных поэтических текстов. Это указанная симметрия «золотого сечения» или как называют ее вслед за открывшим ее математиком Луки Пачолли, говорившим: «De Divina Proportione» — о божественной пропорции. Восхищенный этой пропорцией, он присовокупил к ее характеристике длинный перечень эпитетов, среди которых «во-первых, существенное действие... в-третьих, ее особое действие, в-четвертых, невыразимое действие, в-пятых, чудесное действие, в-шестых, ее неизъяснимое действие, в-седьмых, ее неугасимое действие, ...в-десятых, ее возвышенное действие...» (цит. по: 27, с. 307) и т.д.

В этой пропорции проявляется некоторый закон числа, который именуется также законом метротектонического анализа. Характер этого числового закона выражается через числа Фибоначчи:

$$\frac{1}{1}, \frac{1}{2}, \frac{2}{3}, \frac{3}{5}, \frac{5}{8}, \frac{8}{13}, \frac{13}{21},$$

в которых сумма двух предыдущих чисел в числителе, а также знаменателе, равна последующим числам.

Сущность отношения элементов симметрии золотого сечения заключается в словесной формуле, которой характеризуется логарифмическая спираль: «Eadem mutata resurgo» (2, с. 286) — «измененная, возрождаюсь вновь» (лат.).

Меньшая часть, через повтор заданных инвариантных лексических, морфологических, синтаксических единиц или каких-либо более сложных семантических центров вариационно возвращается к большей части, повторяя (относительно) ее на новом витке, структурном и смысловом, то есть спираль, образуемая языковыми элементами произведения, в целом инвариантна относительно действия некоторых преобразований.

Общая уравновешенность частей стихотворного текста связана с их «дроблением», членением, по принципу «золотого прямоугольника» с таким же (большей и меньшей частями) соотношением внутри каждой части. Таким образом, создается иерархия смысловых и структурных центров, а также иерархия «гармонических центров». Каждая часть характеризуется некоторой резюмировкой, в силу возвращающихся отношений. В результате в большей части произведения создается цепь «пиков», «предвестников» смысла, соотношение которых во многом предсказывает смысл и структуру меньшей части, она, в силу возврата к опорным точкам смысла и структуры большей части, имеет формульный характер.

Исследователи, занимавшиеся «золотым сечением», говорят о его таинственности, непостижимой красоте, которую являют произведения, построенные на основе этой пропорции. Это относится и к «Пророку» Пушкина.

Симметрия является показателем точнейшего отбора всех средств и их предельно строгой соотносительности друг с другом, вследствие чего образуется нерасторжимая словесная образная ткань произведения. Н.В. Гоголь, пожалуй, первым отметил важнейшую особенность творческого облика Пушкина — его близость к древним, сочетающуюся с истинной национальностью и современностью. Близость к древним Гоголь усматривал в ясности и цельности видения поэта, способствующего космичности обобщений. «Это тот ясный мир, который так дышит чертами, знакомыми одним древним...» (14, с. 50). Эта ясность мира в предельном приближении к истине и гениальном умении найти адекватные средства для ее выражения.

Метапоэтика Пушкина позволяет погрузиться в процессы творчества, рассмотреть их изнутри, приблизиться к тайнам мастерства художника.

Литература:

1. Алексеев М.П. Пушкин. Сравнительно-исторические исследования. — Л., 1984.
2. Берже М. Геометрия // Берже М. Сочинения: В 2 т. — М., 1984. — Т. 1.
3. Библия. — Брюссель, 1973.
4. Благой Д.Д. Творческий путь Пушкина (1813—1826). — М.—Л., 1950.
5. Блок А.А. О назначении поэта // Блок А.А. Собр. соч.: В 8 т. — М.—Л., 1962. — Т. 6. — С. 160—168.
6. Бонди С.М. Моцарт и Сальери // Бонди С.М. О Пушкине., М., 1983.
7. Брюсов В.Я. «Пророк» // Брюсов В.Я. Собр. соч.: В 7 т. — М., 1975. — Т. 7. — С. 178—198.
8. Бурсов Б.И. Судьба Пушкина. — Кн. II—IV // Звезда. — 1983. — № 10.
9. Вересаев В.В. В двух планах. Статьи о Пушкине. — М., 1929.
10. Виноградов В.В. Стиль Пушкина. — М., 1941.
11. Виноградов В.В. Язык Пушкина. — М.—Л., 1935.
12. Гершензон М.О. Избранное: В 4 т. — М. — Иерусалим, 2000. — Т. 1.
13. Гершензон М.О. Мудрость Пушкина. — М., 1919.
14. Гоголь Н.В. Несколько слов о Пушкине // Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. — М., 1952. — Т. 8.
15. Гуковский Г.А. Очерки по истории русского реализма. — Саратов, 1946. — Ч. I.
16. Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Математика и искусство. Поэтика выразительности. — М., 1976.
17. Ковалевская Е.Г. Слово в тексте художественного произведения // Аспекты и приемы анализа текста художественного произведения. — Л., 1983.
18. Кокстер Г. Введение в геометрию. — М., 1966.
19. Ливанова Т.Н. Западноевропейская музыка XVII—XVIII веков в ряду искусств. — М., 1977.
20. Ливанова Т.Н. Музыкальная драматургия И.С. Баха и ее исторические связи. — М.—Л., 1948. — Ч. I.
21. Ливанова Т.Н. Музыкальная драматургия И.С. Баха и ее исторические связи. — М., 1980. — Ч. II.
22. Мазель Л.А., Цуккерман В.А. Анализ музыкального произведения. — М., 1967.
23. Мелетинский А.М. Поэтика мифа. — М., 1976.
24. Мень А. Библиологический словарь: В 3 т. — М., 2002. — Т. II.
25. Назайкинский Е.В. Принцип одновременного контраста // Русская книга о Бахе. — М., 1986. — С. 267—298.
26. Овсяннико-Куликовский Д.Н. Собр. соч.: В 9 т. — СПб., 1914. — Т. 4.
27. Пидоу Д. Геометрия и искусство.— М., 1979.
28. Пушкин — критик / Сост. Лебедев Е.Н., Лысенко В.С. — М., 1978.
29. Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. — М., 1963—1966.
30. Сиповский В. Пушкин. — СПб., 1907.
31. Словарь русского языка: В 4 т. — М., 1981—1984 (МАС).
32. Словарь современного русского литературного языка: В 17 т. — М.—Л., 1953—1965 (БАС).
33. Словарь церковно-славянского и русского языка. — М., 1847.
34. Соловьев В.С. Значение поэзии в стихотворениях Пушкина // Соловьев В.С. Собрание сочинений. — СПб., 1897— 1900. — Т. 9.
35. Соловьев В.С. Судьба Пушкина. // Соловьев В.С. Собрание сочинений. — СПб., 1897— 1900. — Т. 9.
36. Степанов Н.П. Лирика Пушкина. Очерки и этюды. — М., 1974.
37. Сумцов Н.Ф. А.С. Пушкин. — Харьков, 1900.
38. Томашевский Б.В. Пушкин. — М.—Л., 1961. — Кн. 2.
39. Фридман И.В. Образ поэта-пророка в лирике Пушкина // Ученые записки МГУ. Труды кафедры русской литературы. — 1946. — Вып. 118. — Кн. 2.
40. Фуко М. Слова и вещи. — М., 1977.
41. Черняев Н.И. «Пророк» Пушкина в связи с его же «Подражаниями Корану». — М., 1898 (оттиск из журнала «Русское обозрение», 1877).
42. Шпет Г.Г. Очерк развития русской философии. — Петроград, 1922.
43. Якобсон Р.О. Поэзия грамматики и грамматика поэзии // Якобсон Р.О. Семиотика. — М., 1983. — С. 462—483.
44. Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. — М., 1974—1978.

Метапоэтика М.Ю. Лермонтова

Лермонтов Михаил Юрьевич [3(15).X.1814, Москва — 15(27).VII. 1841, Пятигорск] — поэт, прозаик, драматург.

М.Ю. Лермонтов не оставил специальных метапоэтических статей и трактатов. Его метапоэтика представлена, в основном, стихотворными произведениями.

Поэтическое мышление М.Ю. Лермонтова

Краеугольная метапоэтическая идея М.Ю. Лермонтова — видение образов искусства как середины между реальностью и идеальностью, это «представление о реальности поэтической мечты и об иллюзорности многого из того, что почитается за реальное, натуральное» (Асмус В.Ф. «Круг идей Лермонтова»). Метапоэтическое мышление поэта формировалось в атмосфере господствовавшего в России увлечения немецкими философами. Очень рано распространились идеи В. фон Гумбольдта, развившего кантианское понимание антиномий. В антиномизме, парадоксальности мысли М.Ю. Лермонтова исследователи усматривают связи с философией и творчеством немецких романтиков, особенно Новалиса, Шеллинга. Определяются связи с антилогикой Фихте.

Важную роль в формировании творчества и метапоэтики М.Ю. Лермонтова сыграли Ф. Шиллер, Дж. Байрон, А. де Виньи, В. Гюго, О. Барбье, школа французской «неистовой словесности». Романтизм как творческий метод находит выражение в рефлексии поэта. Действительность понимается им опосредованно, в субъективно-преобразованном виде. Осмысление противоречий общественной действительности приобретает абстрагированный характер. В некоторых случаях такая творческая установка осознается как созидание художественного мира, независимого от реальности, принципиально отличного от нее («В уме своем я создал мир иной // И образов иных существовань» — «Русская мелодия»).

В то же время в метапоэтике М.Ю. Лермонтова обнаруживается тенденция к объективному изображению действительности, конкретной социальной среды, обстоятельств жизни, социальной действительности. Наблюдается синкретизм романтических и реалистических посылок. В метапоэтических произведениях двадцатых годов интерпретация образа поэта («Поэт» («Когда Рафаэль вдохновенный...») — 1828) близка к той, которая укрепилась в массовой романтической лирике этого времени, варьировавшей концепцию пушкинского «Поэта» («Пока не требует поэта...» — 1827). В лирике тридцатых годов обычная для романтизма и для самого М.Ю. Лермонтова антитеза «поэт и толпа» уступает место иному повороту темы: его поэт — выразитель народных дум, «могучие слова» которого жадно ловит толпа. Традиционно лермонтовский творческий метод связывают с двумя большими стилями: романтизмом и реализмом. Выдвигаются гипотезы и о причастности его текстов к стилю барокко (Чичерин А.В. Ритм образа. — М., 1973. — С. 181; Штайн К.Э. Стандарты большого стиля: Барокко и «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова // Стереотипность и творчество в тексте. — Пермь, 2005. — Вып. 9). Об ампирических опытах М.Ю. Лермонтова см.: Сергеева-Клятис А.Ю. Русский ампиризм и поэзия Константина Батюшкова. — М., 2001. — Ч. 2.

М.Ю. Лермонтов как поэт находился в постоянном диалоге с творчеством А.С. Пушкина. Достаточно напомнить, что стихотворение, с которым пришла известность Лермонтова, было посвящено Пушкину — «Смерть поэта» (1837). Образы поэта «невольник чести», «с свинцом в груди» прошли через все творчество Лермонтова. Одно из предсмертных стихотворений поэта «Сон» (1841), в котором запечатлено предвидение судьбы, осмысливается в связи с судьбой Пушкина — не прямо, косвенно.

Погиб поэт! — **невольник чести** —
Пал, оклеветанный молвой,
С свинцом в груди и жаждой мести,
Поникнув гордой головой!..
Смерть поэта. 1837

В полдневный жар в долине Дагестана
С свинцом в груди лежал недвижим я;
Глубокая еще дымилась рана,
По капле кровь точилась моя.
Сон. 1841

Метапоэтика А.С. Пушкина — это метапоэтика преобразования и преображения, он также определил устой русского литературного языка и национальной литературы. **Метапоэтику М.Ю. Лермонтова можно отнести к метапоэтике собственно установления.** Благодаря Пушкину и Лермонтову русская литература и русская метапоэтика начали развиваться независимо, свободно, складывались самостоятельные индивидуально-авторские стили. Возникало то, что впоследствии стали называть национальным своеобразием русской литературы. Это не означало, что русские поэты, в том числе Пушкин и Лермонтов, не использовали достижений, наработанных в западноевропейской науке и культуре. Это означало то, что русский художник опирался на русский язык, во многом подсказывавший художнику формы воплощения произведений, формировалось национальное сознание русской литературы, и русской поэзии в частности. Эти процессы мы и определяем как **установление русской литературы (здесь мы рассматриваем поэзию) и ее метапоэтики.** Установление понимается как утверждение, узаконивание, введение в действие подготовленных в ходе рецепции принципов русской литературы, а также обнаружение, определение и выяснение этих принципов — это уже область метапоэтики.

Антиномия, которая является внутренним механизмом работы пушкинского текста, обнаруживается у Лермонтова в основной структурной позиции, неклассический стиль — основа его мышления. Лермонтову было дано небывалым образом расширить границы поэтического мышления. Временные параметры его поэтического мира составляют фундаментальную триаду: прошлое (не только годы, но и века, эпохи) — настоящее — будущее, пределом которого не является земная жизнь. Прошлое историческое время обозначено конкретными датами, именами, но оно только краткий эпизод в прожитых лермонтовским лирическим героем веках и эпохах:

Редуют бледные туманы
Над бездной смерти роковой,
И вновь стоят передо мной
Веков протекших великаны.
Они зовут, они манят,
Поют — и я пою за ними
И, полный чувствами живыми,
Страшуся поглядеть назад, —

Чтоб бытия земного звуки
Не замешались в песнь мою.
Чтоб лучшей жизни на краю
Не вспомнил я людей и муки;
Чтоб я не вспомнил этот свет,
Где носит все печать проклятья,
Где полны ядом все объята,
Где счастья без обмана нет.
1831-го января

Это поразительное чувство памяти прошлых эпох в особенности интересовало философов религиозного направления С.А. Андреевского, Д.С. Мережковского, Д.Л. Андреева. Д.С. Мережковский писал: «Чувство незапамятной давности, древности — «веков бесплодных ряд унылый», — воспоминание земного прошлого сливается у него с воспоминанием прошлой вечности, таинственные сумерки детства с еще более таинственным всполохом иного бытия, того, что было до рождения.

И я счет своих лет потерял
И крылья забвенья ловлю.
Как я сердце унести бы им дал,
Как бы **вечность** им бросил **мою!**

Так же просто, как другие люди говорят: моя жизнь, Лермонтов говорит: «моя вечность» (9, с. 390).

Даниил Андреев, опираясь на опыт Мережковского как на опыт исследования «трансфизического корня вещей», рассматривал миссию Лермонтова как «вестничество» и считал, что «лермонтовский Демон не литературный прием, а попытка художественно выразить некий глубочайший, с незапамятного времени несомый опыт души, приобретенный ею в предсуществовании от встреч со столь грозной и могущественной иерархией, что след этих встреч проступал из слоев глубинной памяти поэта на поверхность сознания всю его жизнь» (1, с. 182). Глубокий анализ поэтического мышления Лермонтова был дан в начале века (1914) в исследовании Л.П. Семенова «Лермонтов и Л. Толстой» (см.: 17)

Было ли это аспектом религиозного сознания Лермонтова, или это следствие генетической памяти, о которой высказываются сейчас весьма смелые научные предположения, несомненно одно: Лермонтов создал такой поэтический мир, в котором историческое прошлое, определенным образом детерминированное, имеющее жесткие причинные связи, сочетается с временной бесконечностью, не обусловленной жесткими причинными связями. Современное знание стремится к объяснению феномена «прошлой памяти», пронзающей столетия и всплывающей в виде образов в сознании людей с особо тонкой нервной организацией. Л.Н. Гумилев, высказывающий это научное предположение, приводит стихи отца Н.С. Гумилева, имеющие общие с Лермонтовым мотивы:

...И тут я проснулся и вскрикнул: «Что если
Страна эта истинно родина мне?
Не здесь ли любил я? и умер не здесь ли?
В зеленой и солнечной этой стране?»
И понял, что я заблудился навеки
В пустых переходах пространств и времен,
А где-то струятся родимые реки,
К которым мне путь навсегда запрещен.

Л.Н. Гумилев находит этому следующее объяснение: «Генетическая память, иногда всплывающая из глубин подсознания и вызывающая неясные образы, получила научное обоснование. Н.В. Тимофеев-Ресовский назвал это явление «аварийным геном». Пусть этот ген выскакивает наружу крайне редко и не по заказу, но он переносит фрагменты информации, объединяющие человечество, которое в каждую отдельную эпоху, и даже за 50 тысяч лет известной нам истории представляется как мозаика этносов. Именно наличие генетической памяти объединяет антропосферу» (6, с. 207—208).

Так это или не так, покажут дальнейшие научные исследования, но глобальная ретроспекция в освещении бытия человека предполагает у Лермонтова столь же глобальную перспекцию. Будущее в поэтическом мире Лермонтова также жестко детерминировано и индетерминировано одновременно. С одной стороны, жизни человека сопутствует роковая предопределенность, которая обусловлена самим ее жестким механизмом, с другой, «кто близ небес, тот не сражен земным»; смерть не является, по Лермонтову, крайним пределом жизни, но за ее пределами причинные связи обрываются:

...Жизнь ненавистна, но и смерть страшна,
Находишь корень мук в себе самом,
И небо обвинять нельзя ни в чем.
1831-го июня 11 дня

Известен феномен «Сна» («В полдневный жар в долине Дагестана»), где была пророчески предугадана картина гибели самого поэта, известно мучительное ощущение ранней смерти, с детских лет преследовавшее его:

...Я предузнал мой жребий, мой конец.
И грусти ранняя на мне печать;
И как я мучусь, знает лишь творец,
Но равнодушный мир не должен знать.
И не забыт умру я.
1831-го июня 11 дня

А если спросит кто-нибудь...
Ну, кто бы ни спросил,
Скажи им, что навывлет в грудь
Я пулей ранен был.
Завещание. 1840

«Все это было бы мистикой, — пишет А.Н. Платонов, — если бы не оправдалось реально» (11, с. 21). Андрея Платонова, как показало наше время, тоже оказавшегося провидцем, интересовал пророческий дар русских поэтов. И он многое увидел. Приведем здесь рассуждение А.Н. Платонова, хотя оно и пространно, ибо кому как не художнику дано почувствовать «родную душу»: «Мы не можем здесь открыть посредством рассуждения тайну предчувствования Лермонтовым и Пушкиным своей судьбы. Мы только знаем, что они имели способность этого предчувствия и что дар ощущения будущего, дар, кажущийся магическим, был реальным, почти рационалистическим, потому что он действовал **точно, как наука** (выделено нами. — *КШ, ДП*) <...> Вообще будущее для великих поэтов не безвестно, и не только в смысле личной судьбы. В «Умирающем гладиаторе» Лермонтов писал:

Не так ли ты, о европейский мир,
Когда-то пламенных мечтателей кумир,
К могиле клонишься бесславной головой,
Измученный в борьбе сомнений и страстей,
Без веры, без надежд...
<...>
...И пред кончиною ты взоры обратил
С глубоким вздохом сожаленья
На юность светлую, наполненную сил...

Было бы глупостью искать здесь ясного, точного предсказания второй империалистической войны. Однако было бы глупостью не понимать того, что понимал поэт, а именно: современный ему мир не имел высших и прочных принципов для длительного существования, он должен был исчезнуть, и он исчезал уже на глазах дальнорядного поэта. <...> ...высшая поэзия совпадает с мудростью, хотя и не рассчитывает намеренно на такое совпадение» (там же, с. 32).

Пространство поэтического мира Лермонтова также бесконечно. И если во времени человек сопричастен прошлому и будущему, вечности, то в пространстве его герой сопричастен Вселенной.

Мой дом везде, где есть небесный свод,
Где только слышны звуки песен,
Все, в чем есть искра жизни, в нем живет,
Но для поэта он не тесен.

До самых звезд он кровлей достигает,
И от одной стены к другой —
Далекий путь, который измеряет
Жилец не взором, но душой.
Мой дом. 1830

Современные нам идеи ноосферы Вернадского или антропосферы Л.Н. Гумилева абсолютно не исключают такого мироощущения, и в свете современного знания оно предстает как реальный факт, а не поэтический вымысел: «В наше время, — пишет Л.Н. Гумилев, — всем известно, что каждый человек член этноса, этнос же входит в биоценоз своего географического региона, являющегося фрагментом биосферы планеты Земля. Земля, в свою очередь, входит в состав солнечной системы участка Галактики и Метагалактики. Таким образом, мы сопричастны Вселенной, но путем иерархической совместимости макромира с микромиром...» (6, с. 213).

Поразительно в стихотворениях Лермонтова поэтическое (но на грани научного) понимание относительности пространственных параметров, угла зрения, под которым дается

изображение. В стихотворении «Выхожу один я на дорогу...» (1841) Земля изображается со взаимоисключающих позиций. «Наблюдатель» размещается в определенной точке Земли, и одновременно Земля как бы «наблюдается» из космоса (космонавты отмечали почти фотографическую точность картины «Спит земля в сиянье голубом»). Образ пути не просто проецируется в бесконечность, но, как отмечал Платонов, эта бесконечность осознается как реальный факт.

У Лермонтова находим широчайшее оперирование пространственно-временными параметрами. Для него не столь важен строгий порядок и последовательность в изображении пространства, сколько те точки отсчета, тот угол зрения, под которым изображается действительность, отсюда в одной поэтической картине может сосуществовать «желтеющая нива» и «малиновая слива», «поля» и «цепи синих гор», «дубовый листок» и «синее море». В.В. Розанов усмотрел в этом «прототипичность» образов Лермонтова: «...он воссоздавал какие-то вечные типы отношений, универсальные образы; печать случайного и минутного в высшей степени исключена из его поэзии:

Дальше: вечно чуждый тени
Моет желтый Нил
Раскаленные ступени
Царственных могил.

В четырех строчках это не образ, но скорее идея страны. Названы точки, становясь на которые созерцаешь целое» (12, с. 167). Образ у Лермонтова — это не просто отображение действительности, это, как верно заметил И.Ф. Анненский, образ-мысль, связь Лермонтова с жизнью в высшей степени интеллектуализирована (2, с. 139). Лермонтов и сам определенно указывает на это в «Герое нашего времени», говоря, что «идеи создания органические... их рождение дает уже им форму, и эта форма есть действие...». Можно усматривать в этом тезис о первенстве воли и практического разума, обоснованный в немецком идеализме (особенно у Фихте-старшего); но можно обратиться к современному знанию и увидеть в этом «эпистемологическую полярность», свойственную современной философии, когда исследователь занимает промежуточное, эпистемологическое поле между эмпиризмом и рационализмом, которые дополняют друг друга, причем одна позиция завершает другую.

Дело в том, что Лермонтов, постигая явление в его сущностной стороне (ноумен), эмпирически точен. И чем более обобщенным и интеллектуализированным является его образ, тем в большей степени выявляется его действительная, именно реалистическая сущность. Лермонтов всегда старается отослать нас к самому изображаемому предмету, вещи. Уж насколько рационалистически сконструирован «Сон» (хотя и порожден предощущением), но наполнен живыми чувствами: **полдневный жар, с свинцом в груди, солнце жгло, сияющий огнями вечерний пир**. В образах Лермонтова всегда внутренне скрыта фактурная сторона предмета, вызывающая то или иное ощущение — жар, свинец (тяжесть), блеск и т.д. Эта особенность была давно замечена исследователями: «...способность передавать словами органические ощущения проявилась с особой силой в поэме «Мцыри», — указывал В.М. Фешер, — где изображается голод, жажда, изнеможение, жар и болезнь. Ландшафты Лермонтова ярки, многозвучны, подвижны, пластичны, дышат и веют» (13, с. 210).

В результате мы имеем не просто как бы реально ощутимый предмет, но в контексте лермонтовского обобщения «вещь-мысль»: «лицо слепого, паутина снастей, тихо сидящая на берегу девушка» (2, с. 138) — все это составляющие поэтического мира Лермонтова.

Итак, глобальный пространственно-временной континуум у Лермонтова предполагает одновременно эмпирически точное изображение действительных предметов, признаков, состояний. Это свойство, естественно, могло реализоваться через синкретизм творческих методов романтизма и реализма и естественно дополнялось особенностями его поляризованного стиха — «железного» и «эфирного». И такого рода поляризаций можно определять у Лермонтова бесконечное множество.

Вездесущая полярность Лермонтова отмечается исследователями религиозно-философского направления (Данилевский, Соловьев, Мережковский, Андреев) и иных философских ориентаций.

Понятно, что «полярность души» Лермонтова (Д.Л. Андреев), «раздвоение» (Д.С. Мережковский), «двойное зрение» (Вл.С. Соловьев), «соединение глубокого понимания жизни с громадным тяготением к сверхчувственному миру» (С.А. Андреевский) исследователи связывали с сосуществованием в Лермонтове земного и «сверхземного» человека («не от мира сего» в прямом смысле).

Другая позиция чаще связывается с диалектикой противоположностей. Так, Ю.М. Лотман пишет: «Запад и Восток и многие другие основополагающие пары строились Лермонтовым как непримиримые, полярные. Устойчивой константой лермонтовского мира была, таким образом, абсолютная полярность всех основных элементов, составляющих его сущность... Глубокая разорванность сменяется тяготением к целостности. Полюса не столько противопоставляются, сколько сопоставляются, между ними появляется соединяющее пространство. Основная тенденция — синтез противоположностей» (8, с. 231).

Тяготение к поляризации, разрыву, анализу в поэтическом мире Лермонтова обуславливает свою противоположность, некий синтез. Ясно, что мышление в системе противоположных понятий было свойственно и романтическому методу с его пристрастием к абсолютным жизненным ценностям, с всеохватывающим взглядом на действительность, с его вниманием к общественным противоречиям, которые во времена М.Ю. Лермонтова представляются трагически неразрешимыми. В.Ф. Асмус отмечает, что краеугольная эстетическая идея Лермонтова — представления об образах искусства как середине между реальностью и идеальностью, «представления о реальности поэтической мечты и об иллюзорности многого из того, что почитается за реальное, натуральное» (3, с. 124). Поэтическое мышление Лермонтова формировалось в атмосфере господствовавшего в России увлечения немецкой философией. Очень рано распространились в стране идеи В. фон Гумбольдта, развившего кантианское понимание антиномий на основе анализа языка и поэтических произведений (см.: 14, с. 332). Синтетика и сопутствующая ей антиномичность, по Канту, призвана расширить знание даже за пределы возможного опыта, поэтому, если мир или какие-то его стороны субъект хочет «охватить во всей безусловной целокупности», он придет в итоге к антиномичности в непрерывном ряду эмпирического синтеза (7, с. 432). В «Критике чистого разума» (1781) И. Кант выделил основные антиномии, охарактеризовав антиномию следующим образом: «Если мы употребляем свой разум не только для применения основоположений рассудка к предметам опыта, но и решаемся распространить эти положения за пределы опыта, то отсюда возникают умствующие положения, которые не могут надеяться на подтверждение опытом, но и не должны опасаться опровержения с его стороны; при этом каждое из них не только само по себе свободно от противоречий, но даже находит в природе разума условия своей необходимости; однако, к сожалению, и противоположное утверждение имеет на своей стороне столь же веские и необходимые основания» (там же, с. 400). Кант в антиномиях остановился не только на отрицательном результате, увидев в антиномиях знаки, которые напоминают разуму о том, как бесполезно его намерение познать мир «вещей в себе». Он показал через антиномии суть критицизма, или критического «скептического метода». Трансцендентальная диалектика содействует не скептицизму, по Канту, а скептическому методу: «...она дает пример огромной пользы этого метода, приводя **совершенно свободно друг против друга аргументы разума, которые, хотя в результате и не дают того, что мы искали, тем не менее дают нам нечто полезное и нужное для исправления наших суждений**» (там же, с. 462).

Г.В.Ф. Гегель, как известно, придал положительное значение учению об антиномиях. Он также дает определение антиномии исходя из посылок целостности, единства, полноты в понимании мира. При попытке разума понять безусловное второго порядка, мира, он впадает в антиномию, то есть в утверждение двух противоположных предложений об одном и том же предмете, при этом каждое из этих предложений он должен утверждать с одинаковой необходимостью. «...антиномия содержится не только в этих четырех (у Канта. — *К.Ш., Д.П.*) заимствованных из космологии предметах, — писал Гегель, — а во всех предметах всякого рода, во всех представлениях, понятиях и идеях... это свойство и есть то, что ниже определяется как диалектический момент логического... Кант остановился только на отрицательном результате, на непознаваемости вещей в себе, а не проник до познания истинного и положительного знания антиномий. Истинное же и положительное значение антиномий заключается вообще в том, что все действительное

содержит в себе противоположные определения и что, следовательно, познание и, точнее, постижение предмета в понятиях как раз и означает познание его как конкретного единства противоположных определений» (5, с. 167). Гегель безмерно расширил понятие антиномии, превратив триаду в искусственную схему, под которую он подводил все явления действительности, но само учение о триадном синтезе значительно. Согласно триаде, развитие (всякое, в том числе и идеи, понятия) включает трехступенчатый процесс: тезис — антитезис — синтез. На третьей ступени как бы повторяются черты первых ступеней, но на более высоком уровне.

В антиномизме, даже парадоксальности творчества Лермонтова исследователи усматривают также связи с философией и творчеством немецких романтиков, особенно Новалиса, Шеллинга. Определяются связи и с антилогикой Фихте (3, с. 84). Отталкиваясь от кантовской антитетики, но избавляясь от свойственного Канту отрицания ее познавательной значимости, Фихте назвал «антитетическим» как способ **деятельности** «я», так и способ **построения его «наукоучения»**. Фихте трактовал «антитетику» как такой процесс созидания и познания, которому присущ триадический ритм: полагание, отрицание и синтезирование. Как видим, в основе деятельностной концепции Фихте лежало учение об антиномиях.

Знаменитые «Фрагменты» Новалиса вводят нас в мир парадоксального мышления, которое характеризовало и творчество Лермонтова: «Поэт постигает природу лучше, нежели разум ученого». «Не должны ли основные законы воображения быть противоположными (не обратными) законам логики?» «Истинный поэт всеведущ; он действительно вселенная в малом преломлении» (10, с. 94—96). Но все же творчество Лермонтова настолько трудно для сопоставления, что напрашивается вывод о том, что прямые и косвенные влияния на него были лишь стимулом к формированию оригинальной и самобытной системы.

Итак, лермонтовская гармония — это гармония, которая строится на широких отношениях противоположных и чаще всего взаимоисключающих начал. Эти начала организуют текст, составляют его строй, симметричную основу, давая остальным элементам «свободу» в организации динамичных асимметричных связей. В качестве основы гармонической организации у Лермонтова выступает предложение, оформленное по принципу логического парадокса, или весь текст строится на соотношении противоположных вплоть до взаимоисключаемых значений, то есть на основе их антиномичности. С точки зрения значения такие тексты содержат противоречие и тем самым характеризуются как семантически аномальные, поскольку в каждой из частей утверждается, что некоторое положение вещей является одновременно истинным и ложным, или соответствующим и не соответствующим действительности. Противоречие практически никогда не разрешается. Между противоположными точками создается смысловое пространство, в котором подынтервалы смысла имеют вероятностный характер. В основе таких универсализированных по значению текстов Лермонтова лежит система антитез.

В результате можно высказать предположение, что Лермонтов в русской поэзии наиболее ярко и ясно дал образец особой неклассической логики, выраженный в поэтической форме, В.Я. Брюсов же впоследствии придал ему весьма серьезное теоретическое обоснование (статья «Истины»). Для классического познания характерен закон исключенного третьего, согласно которому из двух противоречащих высказываний в одно и то же время и в одном и том же отношении истинно только одно из них, то есть об одном субъекте всякий отдельный предикат необходимо либо утверждать, либо отрицать.

Современное знание основывается на идее множественности (или синтеза) логик, и в этих логиках закон исключенного третьего не предел; современная логика — это логика N-измерений, по которой, наряду с утвердительным и отрицательным суждением, существует третье, утвердительное и отрицательное одновременно, то есть «...возможно, что в каком-нибудь субъекте совпадут зараз основания и для утвердительного, и для отрицательного суждений» (4, с. 64). «Воображаемая логика» создана вслед за «воображаемой геометрией» Лобачевского, сформулированной в первой половине девятнадцатого века.

«Воображаемая логика» сродни принципу дополненности Н. Бора, выведенному в физике с применением «поэтического критерия». Он характеризуется тем, что срезы информации, полученные разными, конкретно отрицающими друг друга способами, допол-

няют друг друга, относительно независимы, но внутренне связаны, поскольку речь идет о едином объекте, обладающем не механическим набором, а сложным сочетанием взаимообусловленных свойств.

Закон исключенного третьего входит в качестве частного случая в «воображаемую логику», когда речь идет об эмпирических вещах и представлениях, и на его основании можно интерпретировать некоторые тексты.

Скажи мне, ветка Палестины:
Где ты росла, где ты цвела?
Каких холмов, какой долины
Ты украшением была?

У вод ли чистых Иордана
Востока луч тебя ласкал,
Ночной ли ветер в горах Ливана
Тебя сердито колыхал?
Ветка Палестины. 1837

Отношения в системе этих предложений предполагают дизъюнкцию, то есть выбор одного из них как истинного, так как из контекста понятно, что в двух точках земли одновременно расти одно дерево не может. В основе такого контраста диада, то есть двучленное противопоставление. Оно может быть доведено и не доведено до противоречащих крайних (полярных) точек. Но, кроме этой логики, в поэзии Лермонтова можно обнаружить и множество других логик (логик N-измерений). Так, большая часть текстов может быть интерпретирована посредством «воображаемой логики» с законом исключенного четвертого. В таком случае поляризация образов составляет только основу синтеза, само же такое произведение основано уже на системной триаде, так как высказывание — это синтез противоречивых суждений, некое «третье» суждение, объединяющее противоположные значения:

Есть чувство правды в сердце человека,
Святое вечности зерно:
**Пространство без границ, течение века
Объемлет в краткий миг оно.**

И всемогущий мой прекрасный дом
Для чувства этого построен,
И **осужден страдать** я долго в нем
И **в нем** лишь **буду я спокоен.**
Мой дом. 1832

Поэтический мир М.Ю. Лермонтова свободно вписывается и в герменевтическую квадратуру круга: «небо — земля — смертное — божественное», что символизирует изначальность и единство бытия.

Итак, глобальный пространственно-временной континуум поэтического мира М.Ю. Лермонтова дополняется новыми измерениями («генной памятью», памятью о прошлых веках и пророческим предвидением будущего). Пространственная и временная бесконечность, соединяется с конкретным («органическим») ощущением действительности. Это потребовало такого построения текстов, когда явление рассматривается в «пределе его», то есть на основе взаимоисключающих начал, позволяющих достигнуть глобальности и полноты описания. Поэтическая логика М.Ю. Лермонтова, которая может быть интерпретирована на основе антиномий И. Канта, «воображаемой логики», принципа дополнительности Н. Бора, намного предвосхитила современные научные представления о множественности логик в познании. Симметрия текста у Лермонтова обеспечивается взаимотяготением антитез, формирующих антиномии-проблемы, характеризующиеся уравновешенностью противоположностей, которые, как правило, заданы в инициальной части и повторяются на протяжении всего текста.

Поэзия М.Ю. Лермонтова уже не только предвосхищает, а дает образцы неклассического способа мышления, сами принципы такого мышления были сформулированы в начале двадцатого века и позволяли науке и искусству объяснять одно через другое.

Литература:

1. Андреев Д.Л. Роза мира. — М., 1991.
2. Анненский И.Ф. Юмор Лермонтова // Книги отражений. — М., 1972. — С. 136—141.
3. Асмус В. Круг идей Лермонтова // Литературное наследство: М.Ю. Лермонтов. — М., 1991. — Т. 43—44. — В. I. — С. 83—129.
4. Васильев Н.А. Воображаемая логика. — М., 1989.
5. Гегель Г.В.Ф. Энциклопедия философских наук: Наука логики. — М., 1975.
6. Гумилев Л.Н. Биография научной теории, или автонекролог // Знамя. — 1988. — № 4.
7. Кант И. Критика чистого разума // Кант И. Соч.: В 6 т. — М., 1964. — Т. 3.
8. Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. — М., 1988.
9. Мережковский Д.С. М.Ю. Лермонтов — поэт сверхчеловечества // Мережковский Д.С. В тихом омуте. — М., 1991. — С. 378—415.
10. Новалис. Фрагменты // Литературные манифесты западноевропейских романистов. — М., 1980. — С. 94—107.
11. Платонов А.Н. Мастерская. — М., 1977.
12. Розанов В.В. Литературные очерки. — СПб., 1902.
13. Фешер В.М. Поэтика Лермонтова // Фешер В.М. Венок М.Ю. Лермонтову. — М.—Пг., 1914. — С. 204—212.
14. Шпет Г.Г. Сочинения. — М., 1989.
15. Ссылки на текст М.Ю. Лермонтова даются по изданию: М.Ю. Лермонтов: Собр. соч.: В 4 т. — М.—Л., 1958. — Т. 1.
16. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология. В 4 т. — Ставрополь, 2002. — Т. 1.
17. Семенов Л.П. Лермонтов и Толстой // Лермонтовский текст: Ставропольские исследователи о жизни и творчестве М.Ю. Лермонтова. — Ставрополь, 2004. — С. 16—107.

«А еще над нами волен Лермонтов, мучитель наш...»

Здесь мы рассмотрим структуру и семантику антиномий, лежащих в основе поэтического мышления М.Ю. Лермонтова.

Как говорилось, одним из фундаментальных художественных приемов, пронизывающих творчество М.Ю. Лермонтова, является антитеза, лежащая в основе построения антиномий. Авторы «Лермонтовской энциклопедии» определяют ее как «мировоззренческий гносеологический феномен», который в творчестве М.Ю. Лермонтова «обретает новую жизнь, полную художественных неожиданностей» (11, с. 33).

Повторяясь практически в каждом произведении, постоянно варьируясь, антитеза приобретает в произведениях М.Ю. Лермонтова статус некоего стилевого инварианта, обеспечивающего единство творческого метода, целостность художественной системы. Именно антитеза, как верно утверждают авторы «Лермонтовской энциклопедии», помогает М.Ю. Лермонтову «раздвинуть горизонты человеческого мышления, открыть перед нами новые перспективы дальнейшего освоения мира» (там же).

Антитеза организует поэтический строй лирики Лермонтова «по оси», повторяясь вариативно на протяжении всего творчества поэта. Но сама по себе антитеза — фигура жестко симметричная. В античных риториках об антитезах указывалось: «Или одному явлению приписываются свойства противоположные, или противоположным явлениям одни и те же свойства, или же противоположным явлениям свойства противоположные» (1, с. 272). В данном определении есть опора на симметричность членов антитезы, так как «симметрия — это категория, обозначающая процесс существования и становления тождественных моментов в определенных условиях и определенных отношениях между различными и противоположными состояниями явлений мира» (6, с. 7). Значит, антитеза организует структуру произведения и «горизонтально», располагая образы между двумя противоположными смысловыми точками.

В творчестве М.Ю. Лермонтова мы встречаем многообразные вариации антитезы: от классической жестко симметричной, антонимичной антитезы, до широкой антитезы, имеющей нежестко симметричное строение, и размытой антитезы, доведенной внешне до абсурда объединением разнородных явлений, алогичных по своей сути.

Исследователей не раз ставило в тупик стихотворение «Когда волнуется желтеющая нива...» (1837). Но ученые и сейчас постоянно наталкиваются на парадоксы Лермонтова, не всегда объясняемые с точки зрения известных художественных принципов, давая им наименование «лермонтовских законов». Один из этих законов определяет Л.В. Пумпянский, к сожалению, не дав его дальнейшей интерпретации. Он отмечает, что у Лермонтова «еди-

ницей стиля является не стих, а изнутри стиха не слово, как у Пушкина, а самое движение речи (хотя, само собой, это противоположение не является абсолютным, разные стили вообще могут быть только относительно различными). Перед нами совершенно новое автономное явление, автономное в этимологическом смысле слова, то есть имеющее свой собственный, лермонтовский закон» (14, с. 393). Далее Л.В. Пумпянский отмечает, что этот закон был подготовлен развитием поэзии двадцатых годов (Козлов, Подолинский и др.). «Все эти поэты,— считает Пумпянский,— каждый по-своему теряют пушкинское ощущение каждого отдельного слова и каждого отдельного стиха... Они строят по совершенно иной геометрии речи, и утерев «бездну пространства каждого пушкинского слова» (Гоголь), создают «бездну движения», в которой тонут слова и стихи» (там же).

В связи со сказанным мы хотели бы выделить три особенности лермонтовской художественной системы, которая хотя и отчасти имела аналоги в свое время, но малообъяснима только с позиций собственно художественных принципов и законов.

1. Такая полнота в описании явления, которая строится на соединении несовместимых, взаимоисключающих образов.

2. Несомненное стремление к широте и глобальности обобщения, находящее выражение в соединении разнородных явлений, тенденций с преобладанием над ними «точки зрения» автора, его позиции, особого «угла зрения», под которым освещается действительность.

3. Это приводит, в свою очередь, к совершенно особой «геометрии речи», которая строится на широких отношениях и на динамике лермонтовской фразы.

Одна из древнейших поэтических фигур — антитеза — найдя воплощение в творчестве Лермонтова, получила особую интерпретацию. Последовательное применение этого приема в творчестве привело его использование к такой ситуации, когда он приобретает характер принципиального способа мышления, характеристики явлений (и прежде всего собственного «я»), который заключается в том, что образ строится на одновременных характеристиках, которые взаимоисключают друг друга, но одинаково хорошо применены в данном случае и обеспечивают художественную полноту, даже исчерпанность описания. В процессе создания таких характеристик Лермонтов использует оксюморон, хиазм, параллелизм и некоторые другие известные приемы, но у него они имеют принципиальное и особое применение как средства последовательного анализа явлений и создания гармонии произведения из взаимодействия противоположных, как правило, взаимоисключающих аспектов.

Еще Аристотель в «Метафизике» писал: «Равным образом не может быть ничего посередине между двумя противоречащими друг другу суждениями, но об одном субъекте всякий отдельный предикат необходимо либо утверждать, либо отрицать» (2, с. 8). Как же в таком случае объяснить пристальное внимание М.Ю. Лермонтова к объединению противоположных начал в едином образе? Что означает такое противоречащее логике мышление, такой способ восприятия и воспроизведения мира в его произведениях? Приведем некоторые примеры:

И гордый демон не отстанет,
Пока живу я, от меня,
И ум мой озарять он станет
Лучом чудесного огня;
Покажет образ совершенства
И вдруг **отнимет** навсегда
И, **дав** предчувствие блаженства,
Не даст мне счастья никогда.
Мой демон

Я волен — даже если **раб** страстей...
Я видел тень блаженства...

Я говорю с подругой юных дней,
В твоих чертах ищу черты **другие**,
В устах живых уста давно **немые**,
В глазах **огонь угаснувших** очей.
Нет, не тебя так пылко я люблю...

Все это было бы **смешно**,
Когда бы не было так **грустно**.
А.О. Смирновой

И **ненавидим** мы и **любим** мы случайно...
Дума

Почти все эти фрагменты из стихотворений Лермонтова имеют характер антиномий, в которых соединяются взаимоисключающие явления. П.А. Флоренский дал и определение антиномии: «Антиномия есть такое предложение, которое, будучи истинным, содержит в себе совместно тезис и антитезис, так что недоступно никакому возражению» (17, с. 152). Или: «...если антитезис влечет за собою тезис, и вместе с тем, тезис влечет антитезис, то совокупность тезиса и антитезиса, если она не ложна, — есть антиномия» (там же, с. 153).

пространство без границ, течение века — краткий миг;
осужден страдать — буду спокоен;
дав — не даст;
волен — раб;
твои черты — черты другие;
уста живые — уста немые;
в глазах огонь — угаснувших очей;
смешно — грустно;
ненавидим — любим.

В этих антитезах не было бы ничего особенного, если бы они не характеризовали с противоположных сторон один предмет, явление, образ: «правда», «я», «демон», «мы». Иногда слияние противоположностей достигает такой полноты, что разорвать стих на составные элементы просто невозможно (стихотворение «Нет, не тебя так пылко я люблю...» — 1841). Качественная особенность соединения этих противоположностей такова, что они сосуществуют, не разрешаясь через противоречие, симметрично уравновешивая друг друга, образуя какое-то третье состояние, в котором противоположности сосуществуют как одновременно истинные, неотделимые друг от друга. Понятно, что мы здесь имеем дело с «поэтическим критерием» — принципом дополнительности, но уже в более жестком и строгом варианте, фактически приближающемся к научной его форме.

Мышление в системе противоположных понятий было свойственно романтическому методу с его вниманием к абсолютным жизненным ценностям, с всеохватывающим взглядом на действительность, с его интересом к общественным противоречиям, которые во времена М.Ю. Лермонтова представляются трагически неразрешимыми. Сознание человека в это время определяется как изначально двойственное, это «арена беспрестанной борьбы «добра и зла», «земного» и «небесного» начал» (11, с. 474). Исследователи отмечают интерес Лермонтова к немецким философам, и в первую очередь, к философии Шеллинга с его обостренным вниманием к противоположностям, имеющим единое начало. Вот одно из высказываний Шеллинга, также как бы «предвосхищающее» принцип дополнительности: «Если бы в теле не было корня холода, невозможно было бы ощущение тепла. Ни силу притяжения, ни силу отталкивания нельзя мыслить чем-то обособленным... Вполне верно поэтому диалектическое утверждение: добро и зло — одно и то же, лишь рассматриваемое с разных сторон, или еще: зло в себе, то есть рассматриваемое в своей тождественности, есть «добро, как и наоборот, добро, рассматриваемое в своей раздвоенности и нетождественности, есть зло... Страсти, которым объявляет войну наша отрицательная мораль, суть силы, каждая из которых имеет общий корень с соответствующей добродетелью» (цит. по: 18, с. 20). Именно Шеллинг интересовался вопросом единства науки и поэзии, находя их естественное соединение, например, в мифе (см. об этом: 7, с. 94).

В такой поэтической системе, где постоянно соединяются взаимоисключающее, а подчас алогично разнородное, очень важно то организующее начало, которое В.В. Виноградов называл «образом автора», а Б.А. Успенский охарактеризовал шире — как систему точек зрения (16, с. 16). Установление точки зрения помогает увидеть те относительные параметры, в которых действуют парадоксы Лермонтова. Точка зрения автора, идеологически оценивающая мир, — это и некоторый «угол зрения», некоторая точка пространства, из которой ведется наблюдение, художественный «угол зрения», позволяющий в одной картине соединить огромные пространственные и временные параметры.

Лермонтовская гармония — это гармония качественно иного свойства, чем гармония Пушкина. Гармония пушкинского стиха основана почти на математически строгом соединении и соотношении слов, фраз, частей в стихотворении. Лермонтовская гармония — это гармония, которая строится на широких отношениях противоположных и чаще всего взаимоисключающих начал. Эти начала организуют произведение, составляют его строй, симметричную основу, давая остальным элементам «свободу» в организации динамичных асимметричных связей. Гармония часто создается «не сплошной» симметрией языковых единиц, объединение противоположного, как правило, повторяется в тексте или иногда имеет характер формулы в конце произведения, но это объединение такого широкого смыслового свойства, что оно может не затрагивать большей части словесной ткани произведения.

Анализ словаря произведений Лермонтова не дает тех результатов, что анализ пушкинского словаря. Он не имеет внутренней упорядоченности, присущей словарю Пушкина. Слово в его отдельности не имеет того значения, какое имеет оно у Пушкина. В качестве единицы гармонической организации у Лермонтова выступает предложение, оформленное по принципу логического парадокса. С точки зрения семантики такие предложения содержат противоречие и тем самым характеризуются как семантически аномальные, «поскольку в каждом из них утверждается, что некоторое положение вещей является одновременно истинным и ложным, или соответствующим и не соответствующим действительности» (9, с. 336). Противоречие практически никогда не разрешается. Между противоположными смыслами создается семантическое пространство, в котором подынтервалы смысла имеют вероятностный характер. Оформление парадокса происходит с помощью самых разнообразных синтаксических конструкций. Наиболее часто с помощью определения взаимоисключающих по семантике членов предложения в однородный ряд или в структуру сложноподчиненного предложения. Но иногда парадокс достигает особенной тесноты стихового ряда, и во взаимоисключающих отношениях оказывается субъектно-предикатная структура предложения. Следует сказать, что противоречивость, «аномальность» обнаруживается только на уровне семантики и семантической структуры предложений, структурно же они практически не отличаются от других синтаксических конструкций.

Особенность синтаксических структур, которые являются единицей гармонической организации в произведениях Лермонтова, определяется наличием типизированных лексических элементов, построенных на антонимии; с точки зрения стилистической здесь практически всегда явно или скрыто выраженная антитеза.

Анализ произведения позволил выделить антитезы — инварианты и их варианты, которые определяют характер постижения мира М.Ю. Лермонтовым и позволяют говорить о его поэтическом мышлении как универсуме, вбирающем в себя все: от конкретных реалий до глобальных обобщений философского характера. Основные семантические оси немногочисленны, они имеют иерархический характер и внутренне динамичны за счет постоянно варьирувания инвариантных антитез, которые, в принципе, также архетипичны.

1. Наиболее общий характер имеют антитезы, связанные с понятиями **пространства и времени**:

небо — земля с вариантами;

метеор — земля;

небо — море;

луч солнца — струя;

мир — люлька;

над ним — под ним и т. д.

Внутри понятия «**земля**» развиваются более конкретные **пространственные антитезы**:

Россия — стены Кавказа;

милый север — сторона южная;

страна далекая — край родной и т. д.

Пространство выражается в антитезах через противопоставление глобальных предметных единиц.

Время обозначается через семантические точки:

день — ночь с вариантами;

утро — ночь;

рано — поздно и т. д.

Наиболее **широкие антитезы**:

все существование — единый миг;

на время — вечно.

А вот антитезы, отражающие **конкретное существование человека во времени:**

смерть — рождение с вариантами;

молодость — старость;

ребенок — муж;

сон могилы — жизнь;

пора уснуть — пожил;

рождаться — увядать;

родится — исчезает;

начать — кончить.

Иной тип инварианта:

былое — настоящее;

надежды — воспоминания и т. д.

Данные антитезы конкретизируются через противопоставление воспринимающего мир субъекта и иных лиц.

Инвариантное противопоставление:

я — ты с вариантами;

я — вы;

я — другой;

я — никто;

твои — другие;

все — никто.

Наиболее частотны антитезы, отображающие **противоречивый характер духовного состояния** обозначенного субъекта. Инвариант: радость — горе.

Варианты:

смешно — грустно;

радость — муки;

радость — печаль;

смеяться — плакать;

веселье — грусть;

веселье — страданье;

блаженство — мучения;

блаженство — яд и т. д.

Особая группа антитез, конкретизирующих понятие «радость», связанное с чувством любви:

любя — страдая;

любовь — разлука;

любовь — злоба и т. д.

Морально-этические категории находят выражение в антитезе: истина — ложь.

Общественно-социальные отношения конкретизируются через антитезы:

умный — безумный;

враги — друзья;

рабы — господа;

мундиры голубые — преданный народ.

Качественное состояние, действия субъекта, других лиц:

хочу сказать — слушать хочу;

ищет — кинул;

буря — покой и т. д.

Антитезы качественной оценки явлений разнородны:

теплый — холодный;

холод — зной;

пылающий — студеный;

просторно — тесно;

светло — темно.

Экзистенциальная антитеза:

есть — нет.

Можно отметить общие особенности как в строении, так и в семантическом варьировании антитез. В структурном отношении антитеза, как правило, строится на соотношении имен или местоимений; глагольных и адъективных антитез немного. Особой мощью обладают антитезы, представляющие собой отглагольные существительные.

Предметный мир, который разворачивают перед нами антитезы, говорит об интеллектуальном, синтетическом характере творчества Лермонтова, ибо антитезы устанавливают характер отношений между глобальными явлениями, связанными с системой человеческого бытия.

Семантическое варьирование антитезы, которая держится на антонимии, связано с накоплением в ней семантического и экспрессивного потенциала за счет:

- а) расширения семантических параметров (пространство, время);
- б) семантической конкретизации (например, пространство через наименование:

Россия — стены Кавказа);

в) усиления качественной характеристики, степени проявления признака, состояния (**любовь — ненависть**).

Соотношение инвариантных и вариационных антитез позволяет установить нежесткий их характер.

С логической точки зрения антитезы-антонимы в большинстве случаев представляют собой контрарную противоположность, и варьирование происходит за счет введения вместо инвариантного контрарного, промежуточного члена:

небо — земля (метеор, море и т. д.);

день — ночь (утро, рано, поздно);

смерть — рождение (жизнь, исчезать, увядать);

радость — горе (печаль, веселье, блаженство, мученья);

любовь — страдание (злоба, разлука).

Это, как правило, синонимы. Синонимические замены одного из членов или обоих антонимов приводят к расширению инвариантной антитезы, накоплению семантической мощи:

теплый — холодный;

знойный — холодный;

пылающий — студеный.

Контрадикторные антонимы:

я — ты;

я — никто;

есть — нет;

рабы — господа —

дают понятия о предельных противоположностях и обозначают в лирике Лермонтова наиболее сложные и всегда непреодолимые противоречия. Здесь нет степени осуществления, реализации признака, нет степени приближения к плюсу и удаления от минуса.

В психологической интерпретации антитеза способствует отражению нераздельных противоположных состояний в едином субъекте, не находящих выхода. Это состояние часто именуется как амбивалентное. Для определения творческих принципов М.Ю. Лермонтова чрезвычайно интересны его первые стихотворения. «**Осень**» — **одно из самых ранних произведений Лермонтова**, дошедшее до нас не полностью, как утверждают исследователи (11, с. 357; 15, с. 290). Но даже этот фрагмент раскрывает то лермонтовское виденье мира, которое в процессе дальнейшего развития творчества выкристаллизовалось в формулы его «железного стиха». Первое произведение поэта мы рассматриваем как семиологический факт: в нем, как в семени растения, содержится семиотическая структура, из которой «произрастает» творчество художника. Этому вопросу специально посвящен наш сборник «Первое произведение как семиологический факт». — СПб. — Ставрополь, 1997. Рассмотрим стихотворение «Осень» именно под этим углом зрения.

Осень

Листья в поле пожелтели,

И кружатся, и летят;

Лишь в бору поникши ели

Зелень мрачную хранят.

Под нависшею скалою

Уж не любит меж цветов

Пахарь отдыхать порою

От полуденных трудов.

Зверь отважный поневоле
Скрыться где-нибудь спешит.
Ночью месяц тускл и поле
Сквозь туман лишь серебрит.
1828

В «Осени» мы найдем все условности романтического пейзажа, типичные для традиционной «унылой» элегии десятих — двадцатых годов XIX века: «поникшие ели», «мрачная зелень», «туман», «месяц» и т.д. Все это естественно для юного Лермонтова с его обостренным вниманием к контрастам действительности, загадкам бытия. Но удивительно то, что в этих «бесхитростных, полудетских» (15, с. 290) стихах уже ощущается почерк и особая манера поэта строить гармоническое целое.

Словесную ткань пронизывают внешние и внутренние антитезы, вертикальные (через временное течение стиха) и горизонтальные (в пределах стиха), разные по семантическим и структурным основаниям, но призванные в итоге дать единую и целостную художественную картину. Основная черта поэтического мышления — стремление к исчерпывающей полноте и многосторонности описания осени. Если стихотворение рассматривать с точки зрения логики, соединение картин покажется алогичным, это какое-то хаотичное нагромождение разнородных явлений и предметов действительности: листья — поле — бор — ели — скала — цветы — пахарь — зверь...

Своеобразный оксюморон первого стиха держится на внутренней антитезе: листья (конкретная реалья, визуально воспринимаемая) и поле ('безлесная равнина, пространство, не ограниченное зрительным восприятием'). В таком же соотношении находится бор ('хвойный лес'; 'пространственного зрительного ограничения') и ель (конкретно воспринимаемый предмет); скала ('каменный утес достаточно больших размеров') и цветы, которые можно рассматривать конкретно. Но на новом пространственном витке поле уже более конкретное пространство относительно космических расстояний, на которых находится месяц.

Таким образом, в картине, которую рисует юный поэт, он стремится к отражению действительности во всей широте ее бесконечных масштабов, но она тем не менее «заземлена» конкретными реалиями.

Пространственной широте описания способствует введение глаголов **кружатся** — 'движение по кругу' — и **летят**, то есть 'передвигаются по воздуху'; и то и другое — движение, одно из них ограничено конкретным местом, другое — без пространственных ограничений. Это движение становится еще более явственным по отношению к статичному глаголу «хранят». Сами же пространственные элементы пейзажа, хотя внешне и составляют разнородную и пеструю картину, но во внутреннем соотношении логично дополняют друг друга: **поле** — **бор** как 'безлесная равнина' и **лес, поле и бор** как 'пространство, покрытое растительностью', и 'каменная (без растительности)' **скала** (МАС). Такое соотношение образов — особенность поэтического пейзажа с его возможностями дать широчайшую картину земных и даже космических пространств и одновременно показать дерево, цветок, пожелтевший лист — конкретные предметы в их определенной визуальной ощутимости.

Время года, описываемое в этой пейзажной картине, создается на основе целой системы образов, которые дают достаточно точное представление об осени. Особый, «дополнительный» способ мышления Лермонтова позволяет составить динамичное и полное представление о времени года. В первом стихе осенней приметой будет глагол «пожелтели», а далее глагольная форма «поникши»: их употребление очень характерно для дальнейшего развития творческих потенций Лермонтова. Глагольные формы неизбежно вызывают представление о противоположных их состояниях — о летней зелени листьев и стройности елей, то есть определенную контрастную пресуппозицию (см. об этом: 3, с. 114; 5, с. 43), дающую динамический временной ход и такой охват времени, который не ограничен одним срезом осени. Эта внутренняя антитеза является более широкой по отношению к конкретным временным характеристикам: полдень — ночь, — создающим объемное описание осенних суток.

Обитатели земли — **пахарь** и **зверь** — представлены тоже на основе контрастных начал: **пахарь** — человек, он трудится и отдыхает, но его поведение мотивировано здесь поверхностно, описательно: «Уж не любит меж цветов»... «отдыхать порою от полуденных трудов». Зверь изображается также через внутренне противопоставленные, но дополняющие

друг друга начала, более убедительно определяющие его поведение осенью: «зверь отважный» — «поневоле скрыться... спешит».

Таким образом, структурно стихотворение организовано на основе объединения противоположных начал, антитезы, элементы которой, дополняя друг друга, призваны создавать объемную и динамичную картину обитаемого мира в один из периодов его жизни — осени. Антитеза повторяется на протяжении всего произведения, затягивая его в жесткие симметричные рамки и в то же время раскрывая перспективу вглубь; в глубь времени, пространства, бытия человека. Характерна способность М.Ю. Лермонтова видеть все сразу, находиться над явлениями и предметами, концептуально объединяя их в единое диалектическое целое. Авторская точка зрения, его взгляд, отношение складываются также из соединения и взаимодействия противоположных начал: мрачного и светлого. Это соединение противоположностей особенно четко прослеживается в оксюморонах с оценочными эпитетами, пронизывающими все стихотворение:

Листья — пожелтели;
поникиши — ели;
зелень — мрачная;
зверь отважный — скрыться... спешит;
месяц тускл — серебрит.

Это же соотношение мы увидим и в более широких противопоставлениях: **поникиши ели зелень мрачную хранят, нависшая скала, месяц тускл и серебрит, туман и нет цветов, пахарь и зверь отважный**. Очень важно отношение автора к человеку: он осознается неконкретно, но его восприятие внутренне и внешне целиком позитивно, о чем свидетельствует не только характеристика его как труженика, но и идеализированный пейзаж. Такое же умиленное отношение наблюдаем к другому обитателю планеты — зверю. Эпитет **отважный** — это антропоморфизм, свидетельствующий о радостном восприятии юным поэтом всего живущего на земле. Пейзаж неоднороден по настроению; в едином душевном состоянии соединяются величественное спокойствие, даже умиление, и мрачно-ватая меланхолия. Первое возникает от мощного, как бы даже физического ощущения глобальности и величия природы и человека, второе имеет скорее внешний характер и объясняется стереотипом романтического мышления.

Уныние — это романтическая рамка, в которую все же укладывается зоркое видение уже довольно мощного аналитика. Эти черты взаимно дополняют друг друга в творчестве раннего Лермонтова; он не успел еще наладить между ними органической связи, но был уже на пути к превращению одного из частных приемов — антитезы — в принцип исследования и описания действительности. Это юношеское стихотворение можно поставить в связь с многими произведениями Лермонтова, и в первую очередь со стихотворением «Когда волнуется желтеющая нива...» (1837), построенным на соединении крайне разнородных начал.

Поиски в построении произведений, в гармонической их организации ведутся ранним Лермонтовым в разных направлениях: то им используется принцип параллелизма («Заблуждение Купидона» (1828), «Поэт» (1828)), сочетающийся с системой внутренних противопоставлений, то широкие антитезы с двучастным противопоставлением в стихотворении («Цевница» (1828), «к Д...ву» (1829)), то особый параллелизм — амбеяная композиция, сочетающаяся с системой внутренних антитез («Волны и люди» (1830)), то произведение, как бы сплошь сотканное из антитез-парадоксов («Дитя в люльке» (1829), «Эпитафия Наполеона» (1830), «Парус» (1832)). Но неизменным от первых до последних стихов у Лермонтова оставался принцип широты, глобальности, полноты описания, основанного на соединении взаимоисключающих начал.

«Заблуждение Купидона» — также одно из самых ранних произведений с мифологическим сюжетом, концовка этого стихотворения — один из первых парадоксов, выведенных Лермонтовым:

Заблуждение Купидона

Однажды женщины Эрота отодрали;
Досадой раздражен, упрямое дитя,
Напрягши грозный лук и за обиду мстя,
Не смея к женщинам, к нам ярость острой стали,
Не слушая мольбы усерднейшей, стремится.
Ваш подлый род один! — безумный говорит.

С тех пор-то женщина любви не знает!..
И точно как рабов считает нас она...
Так в наказаниях всегда почти бывает:
Которые смиренней, на тех падет вина!..
1828

Понятие **наказание** характеризуется на основе взаимоисключающих, но в то же время взаимообусловленных начал. **Смирный** — 'кроткий, покорный, послушный'; **вина** — 'преступление, проступок'.

Строение придаточного и соотношение близкой к антонимичной паре **смирный** — **вина**, которые выступают в данном случае как типизированные лексические элементы, придают дополнительные значения условия и следствия придаточному присубстантивно-атрибутивному. Структурно эта формула имеет вид импликации («если... то»), но внутренне — это логический парадокс, так как он приводит к взаимоисключающим результатам: вина должна падать на тех, кто совершил проступок, преступление; смиренные не совершают преступлений, значит, на них вина падать не может. Если вина падает на смиренных, значит, те, кто совершает преступление, оказываются ненаказанными и т.д. Эта логическая расшифровка представляет собой не что иное, как пресуппозицию формулы Лермонтова, в этой формуле не только объединяются взаимоисключающие понятия, но и имеются дополнительные отношения с пресуппозицией о ненаказуемости виновных. Это антиномия безвыходности, установившееся правило («Так в наказаниях почти всегда бывает» — множественное число, глагол многократного действия «бывает»), противоречащее логике вещей, реальная жизненная аномалия, хотя вытекает она из внешне банальных параллелей: женщины — мужчины — Эрот; женщины — мужчины — рабы.

Иногда в качестве отправной точки юный поэт использует известное стихотворение («Беседка муз» К.Н. Батюшкова, «Надпись» Е.А. Баратынского и др.). Работа художника всегда направлена на гармонизацию произведения в определяющемся уже лермонтовском ключе. Так, в «Цевнице», написанной под влиянием «Музы» Пушкина, «Беседки муз» Батюшкова, Лермонтов противопоставляет симметричные части (по 10 стихов в каждой), стремясь к контрастности лексики, отражающей противоположные настроения: мечтательность и страданье.

Горы — воды — сравнение с туманами, которые «редеют средь поляны»;

мечта, свод акаций,

беседка муз и граций — вспоминанье;

куст роз, весна...

любовь — страданье;

шутил, питал — сокрылось, исчезло и т.д.

Концовка стихотворения сводит эти противопоставления в единую формулу:

...я сохранил залог,
Который умертвить не может грозный рок,
Мое веселие, уж взятое гробницей,
И ржавый предков меч с задумчивой цевницей!

Здесь намечены постоянные антитезы-мотивы лирики Лермонтова:

«я сохранил...» — «умертвить не может грозный рок»;

«веселие» — «гробница».

Образ веселия строится на взаимоисключающихся характеристиках-действиях, которые находятся в сложных антонимических соотношениях: сохранил — взятое гробницей — умертвить не может.

Это парадоксальное соединение противоположностей в многокомпонентном оксюмоне находится в свою очередь в оправе более общего противопоставления «я сохранил... — умертвить не может грозный рок», дающее действенную направленность субъекту через способность противопоставляться «грозному року». Последний стих воспроизводит символику элегии Е.А. Баратынского «Родина» («...положат на гробницу и плуг заржавленный и мирную цевницу») (11, с. 607). Мы видим, что в соответствии с предшествующими антитезами Лермонтов углубляет противопоставление Баратынского, введя предельно контраст-

ное существительное **меч**. **Меч** — 'старинное холодное оружие', **цевница** — 'старинный духовой музыкальный инструмент, свирель', их соединение символизирует вечный союз искусства и борьбы, осмысляемой здесь крайне абстрактно и умозрительно.

В отличие от Баратынского Лермонтов строит свое произведение на сложных отношениях, противопоставляя по смыслам целые блоки стихов, правда, они несколько аморфны внутри. Концовка юношеских стихотворений Лермонтова свидетельствует о стремлении к широким обобщениям, к постижению «глубоких» истин, их определению через антиномичное сближение понятий, языковых единиц.

Приведем концовки некоторых ранних произведений Лермонтова:

Все **изменило** мне, везде отравы,
Лишь лиры звук мне **неизменен** был!...
Письмо. 1829

И слышится **начало** песни — но напрасно! —
Никто **конца** ее не допоеет!..
Русская мелодия. 1829

Иль умрет **небесный жар**,
Как **земли ничтожный дар?**..
К Нине. 1829

Пусть **истину** скрывает **ложь**:
Что ж делать? — Все мы человеки!
Жалобы турка. 1829

Беден, кто, судьбы в ненастье
Все надежды испытав,
Наконец **находит счастье**,
Чувство **счастья потеряв**.
Совет. 1830

В ходе прочтения и анализа юношеских произведений Лермонтова возникает настойчивое ощущение, что Лермонтов родился со сложившимся парадоксальным мышлением, он как бы всегда знал «о спасительном свойстве несовместимых образов дополнять друг друга» (8, с. 340). Один из принципов Шиллера «Nur die Fülle führt zur Klarheit» (лишь полнота ведет к ясности), несомненно, был сродни художнику. Возможность такой полноты, как сейчас выяснено, дают противоположности, взятые вместе, так как они «исчерпывают все поддающиеся определению сведения об исследуемых объектах» (4, с. 511). Лермонтов интуитивно или сознательно, безошибочно действовал инструментом познания, который в XX веке был определен как принцип дополнительности, как в процессе постижения мира, так и в воссоздании его в своих произведениях.

Пятнадцатилетний мальчик в стихотворении «Русская мелодия» вполне сознательно анализирует, да и воспроизводит в стихах свой метод:

В уме своем я создал мир иной
И образов иных существованье,
Я цепью их связал между собой,
Я дал им вид, но не дал им названья;
Вдруг зимних бурь раздался грозный вой,—
И рушилось неверное созданье!..
1829

Перед поэтом встала проблема названия, словесного обозначения предметов, явлений, понятий, связанных между собой. Внешнее соединение, «вид» элементов произведения и их название — это не одно и то же. Здесь, как кажется, возникла задача наименования тех явлений, для которых «словесное изображение оказалось бы неточным или слишком сложным» (4, с. 96).

И Лермонтов пытается решить ее здесь же. Если нет слов для наименования этой «цепи», пусть ее предметы характеризуются по-разному одновременно: и так и не так, «**в уме своем я создал мир иной**»... — «**зимних бурь раздался вой**» — «**...рушилось создание**», «**дал вид**» — «**не дал названья**», «**слышится начало песни**» — «**никто конца ее не допоет**». Характерно поразительное понимание того, что действительность реальная и действительность, конструируемая умом художника, — не одно и то же. Степень адекватности воспроизведения во многом зависит от найденных возможностей наименования, словесного описания. И более того, реальная действительность — критерий проверки истинного творчества, она же и способ проверки «**на прочность**» «**образов иных существование**». Эта взаимозависимость дополнительна по существу. Языковые средства в стихотворении соответствуют парадоксальности мышления: антонимия глагольная **создал** — **рушилось**, существительных **начало** — **конец**; антонимия словосочетаний (описательная): «**в уме я создал**» — «**бурь раздался вой**» как противопоставление рационального и стихийного начал; утверждение и отрицание как система противоположностей: «**дал**» — «**не дал**».

Итак, художник, осмысляя творческий процесс, уже выделяет критерии истинности описания действительности, в числе которых 1) степень точности наименования сложных систем, образов; 2) сама реальная действительность. Этот взгляд сближает его не столько с художниками, сколько с учеными, мучающимися над разрешением проблемы однозначного наименования сложных явлений действительности и привлекающими для этого «взаимно дополняющие выражения», логически взаимоисключающие друг друга.

В этом раннем стихотворении до конца не выдержан принцип параллелизма, гармоническая организация еще несовершенна, но оно — свидетельство поисков смысла и назначения творчества.

Очень редко и в раннем и более позднем творчестве Лермонтов начинает произведение законченным в смысловом отношении тезисом-парадоксом. Все остальное в произведении — его доказательство. Такова логическая структура стихотворения «Монолог»:

Поверь, ничтожество есть благо в здешнем свете.

К чему глубокие познания, жажда славы,

Талант и пылкая любовь свободы,

Когда мы их употребить не можем?

Мы, дети севера, как здешние растенья,

Цветем недолго, быстро увядаем...

Как солнце зимнее на сером небосклоне,

Так пасмурна жизнь наша. Так недолго

Ее однообразное течение...

И душно кажется на родине,

И сердцу тяжело, и душа тоскует...

Не зная ни любви, ни дружбы сладкой,

Средь бурь пустых томится юность наша,

И быстро злобы яд ее мрачит,

И нам горька остылой жизни чаша;

И уж ничто души не веселит.

1829

Парадоксальное начало «Поверь, ничтожество есть благо в здешнем свете» задает тон драматическому монологу, который строится как система внутренних антитез. Это произведение предвосхищает «Думу». Разница в написании — десять лет, но характерно, что основной принцип изображения остается тем же.

Начальный стих — логическая энтимема, или сокращенный силлогизм. Выпущенная часть силлогизма составляет пресуппозицию этого парадокса. Попытаемся восстановить силлогизм.

Ничтожество не есть благо.

В здешнем свете ничтожество есть благо.

Значит, в здешнем свете благо то, что не есть благо.

Семантика у субъекта — отрицательная, у предиката положительная. Характерна плотность их лексического наполнения. Свободный контекст позволяет поэту актуа-

лизировать сразу несколько значений. Для слова **ничтожество** — 'крайнее убожество и незначительность кого-либо' и 'ничтожный, мелкий человек'. В соответствии с этим **благо** также актуализирует два значения: 'благополучие, счастье' и 'то, что служит к удовлетворению каких-либо человеческих потребностей, дает материальный достаток, доставляет удовольствие'. Соединение признаков значений 'крайнее убожество' и '...удовлетворение материальных потребностей' — это уже достаточно обширная характеристика света, как бы сцементированная антонимией предметных значений — 'ничтожный человек' — 'счастье', раскрывающих причинный характер нравственной аномалии. Все последующее течение стиха — доказательство, но доказательство также «от противного».

Система менее жестких оксюморонов, построенных на «снятых парадоксах», постепенно стягиваемых в более плотный ряд к концу стихотворения, организована в обратном логическом порядке. Сравним в начале: **«ничтожество — благо»**... Второй и последующий стихи: «...глубокие познания, жажда славы, талант и пылкая любовь свободы» — «...употребить не можем». Семантическая модель примерно та же: **благо — ничтожество** (невозможность применения блага), но она имеет обратный логический ход и способствует созданию нового смысла, характеризующего нравственную и социальную аномалию. Общая логическая модель стихотворения такова: ничтожество — благо, благо — ничтожество. Эта модель, конечно весьма приблизительна, и приблизительный характер создается второй частью. Вторая часть, в которой раскрываются жизненные принципы и состояние молодого поколения России («дети севера»), дана описательно. Но в этом описании есть ряд болевых точек. Они возникают в процессе сближения взаимоисключительных позиций:

- «цветем медленно — быстро увядаем»
- «однообразное — течение»
- «душно... — на родине»
- «среди бурь... — пустых»
- «томится... — юность»
- «горька... — жизни чаша».

В систему повторяющихся на протяжении всего стихотворения оксюморонов, как правило, входит слово со значением состояния: **жажда, любовь, цветом, увядаем, пасмурна жизнь, душно, тяжело, душа тоскует, томится, горька, не веселит**. Эти группы представлены различными частями речи, так как здесь состояние определяется не только по семантике, но и по функции; почти все части речи используются в качестве статичных предикатов и, таким образом, гнетущие чувства, душевная тревога — это все, что может противопоставить молодое поколение жесткой «системе» света. Состояние замыкается в стихотворении общим отрицанием **ничто**, которое соседствует с маловыразительным **не веселит**. Вся языковая ткань стихотворения пронизана антитезами. Иногда они синтаксически углублены и строятся по принципу логической антифразы с внешним позитивным и внутренним негативным значениями: «К чему глубокие познания...». Таким образом, в процессе создания произведения Лермонтов постоянно углубляет смысловые перспективы.

В чем особенность творческой манеры раннего Лермонтова? В обостренности действительности не только содержания, но и поэтической формы. Что такое действительность поэтической формы Лермонтова? Д.С. Мережковский писал: «У Пушкина жизнь стремится к поэзии, действие к созерцанию; у Лермонтова поэзия стремится к жизни, созерцание — к действию» (12, с. 7). Действительность поэзии Лермонтова заключается в том, что гармония произведения создается не просто на основе идеи повторяемости элементов, а повторяемости варьирующихся противоположностей, соединения в одной синтаксической структуре взаимоисключающих начал, способствующих формулировке антиномий — проблем. Антиномии, или парадоксы, в лаконичной и образной форме могут выразить бездну содержания, и содержание это не статично, оно крайне динамично, благодаря полюсам, между которыми оно помещается и которые его тем не менее ограничивают. Когда произведение пронизано системой парадоксов, оно не может восприниматься умозрительно. Парадокс — один из главных источников в развитии знаний. Парадокс — это всегда задача и, хочет того или не хочет читатель, он исподволь вовлекается в ее разрешение. Удивительно, но уже в свои пятнадцать лет Лермонтов владел одним из самых совершенных инструмен-

тов познания и воссоздания жизни в произведениях. Лермонтов — это не только вечная загадка, это и вечная задача, приблизиться к решению которой **можно только используя по мере возможности принципы его же способа мышления.**

Лермонтов совершенствует свой творческий принцип на протяжении жизни. Характерно его влечение к поэтам, широко использующим антитезы, — к Шиллеру; из русских поэтов к А.С. Пушкину, Е.А. Баратынскому. Перевод стихотворения Шиллера «Дитя в люльке», написанного в жанре фрагмента, которым в дальнейшем очень увлекался Лермонтов, вводит нас в творческую лабораторию художника.

Стихотворение основано на «дополнительном» способе описания, который объединяет взаимоисключающие антитетичные понятия **ребенок — муж, просторно — тесен, люлька — мир.** Крестообразное расположение элементов (хиазм), построение по принципу зеркального отражения способствуют сплоченности парадоксального высказывания, свидетельствующего о том, что Лермонтов стремится дать ответ на вопросы о мире в целом.

Счастлив **ребенок!** и в **люльке просторно** ему: но дай время
Сделаться **мужем**, и **тесен** покажется **мир.**
Дитя в люльке (Из Шиллера). 1829

Антонимичные существительные **ребенок — муж**, отражающие основные фазы бытия человека, с симметрично данными окказиональными антонимами **люлька — мир** предельно строго и однозначно отражают диалектику бытия и восприятия его человеком: **просторно — тесен.**

В этом же плане интересны такие юношеские стихотворения Лермонтова, как «Эпитафия Наполеона» (1830), «Гроб Оссиана» (1830), «К...» (1830), «Романс» (1830). Они также написаны в жанре лирического фрагмента. В них наиболее явственно отразилось стремление Лермонтова ко всеохватывающему, полному описанию явлений.

Основной ход этих стихотворений — характеристика центрального образа со стороны взаимоисключающих понятий. Малые формы диктуют художнику чрезвычайно жесткий отбор средств, и здесь в наибольшей степени подходят антонимы.

Не говори: я трус, глупец!..
О, если так меня терзало
Сей жизни мрачное начало,
Какой же должен быть конец?
К... 1830

Стихотворение насквозь пронизано антитезами: первый стих полемичен мнению **трус, глупец.** Эта полемика выражается через категоричный императив **не говори**, отрицающий устоявшееся, сложившееся мнение. Последующие три стиха углубляют это противопоставление; центральная смысловая ось **жизнь** дана в пределах временных параметров **начало — конец.**

Через эти жесткие антонимические оппозиции выражаются равные, хотя и взаимоисключающие одновременно друг друга возможности для лирического героя. Несмотря на романтический ореол, художник чрезвычайно аналитичен, парадоксальные доводы его всегда обоснованы. «Терзающее» начало жизни предвосхищает еще более жестокий конец; отсутствие надежд заставляет мириться со страданием; испытание через ненависть и любовь приводят к мысли о недостижимости идеала, а следовательно, невозможности жить. Между полярностями у Лермонтова почти всегда намечаются причинные связи:

начало — конец (терзанье);
веселье — страдание (утрата надежды);
ненависть — любовь (обман).

Внутренние хиазмы-словосочетания пронизаны антитезами: **нет — надежд, есть — воспоминанье, веселье — чуждо, легче — страданье, обманут — жизнью** и т.д. Эти антитезы построены на широком семантическом основании: сочетаются слова негативной и позитивной окраски, отражая сложное психологическое состояние лирического героя, в котором противоположные эмоциональные начала как бы цементированы же-

стоким анализом. Мысль побеждает чувство, поглощает его. Соединение рационального и эмоционального начал через антитезу, в которой намечены причинные связи, почти всегда в результате дает строгую внутреннюю аргументацию выводимому парадоксу и, как правило, полную его объективность. Может быть, особое, провидческое начало творчества Лермонтова, постоянное предчувствие смерти, одиночество в какой-то степени объясняется немислимой для других и такой естественной для него возможностью одновременно подойти к явлению с разных взаимоисключающих точек зрения, исследовать его, и таким образом, сделать исчерпывающий вывод. Тем более что употреблял он данный принцип чаще всего для самопознания. Мы остановились, в основном, на ранних произведениях Лермонтова, потому что именно раннее творчество — показатель того, как складывался художественный метод поэта, стиль его мышления.

Высвобождая мысль, Лермонтов высвобождает парадокс, запрятанный в глубину пушкинского стиха, делает его главным оружием познания и действенной формы. В «Герое нашего времени» он в какой-то мере объясняет это сложное единство формы и содержания: «...идеи — создания органические, сказал кто-то: их рождение дает уже им форму, и эта форма есть действие; тот, в чьей голове родилось больше идей, тот больше других действует...». Идея, перелитая в формулу, — парадокс, таким образом, возвышает стих над гармонической техникой, извечно сопутствующей ему, придает ему новое измерение.

В языковом, логическом отношении стих Лермонтова можно назвать **метаконтекстным**, так как он предполагает наличие внутреннего контекста, уже включающего в себя конкретные (объектные), частные описания. Этот принцип мышления можно поставить в условное соответствие с «воображаемой геометрией» Лобачевского, «воображаемой логикой» Васильева, дополнительностью Бора, которые являются выражением неклассического способа мышления. Аналитический метод, на который они опираются, является основой фундаментальности такого рода идей, обуславливает всеобщую их применимость. «Поэтический принцип» поэтому является применимым к ситуациям в науке, равно как и наиболее сложные ситуации в науке способны стать «объясняющими» для сложных поэтических систем. Хотелось бы обратить внимание не только на объясняющую, но и предсказывающую силу такого рода идей. Вспомним одно из самых таинственных и труднообъяснимых с точки зрения обычной логики стихотворение «Сон» («В полдневный жар в долине Дагестана...»), написанное накануне дуэли. Два героя, находящиеся в разных концах земли, два противоположные сознания «провидят» одну и ту же картину, которая поразительным образом совпала с реальной ситуацией смерти самого Лермонтова. Итак, действенность художественной формы М.Ю. Лермонтова в обнаженно парадоксальной сущности мучительных проблем, загадок, задач, будоражащих сознание, совесть, чувства. Поистине «...над нами волен Лермонтов, мучитель наш» (О. Мандельштам).

Литература:

1. Античные теории языка и стиля. — М.—Л., 1936.
2. Аристотель. Метафизика. — М., 1934. — IV. — 7. — 1011. — Ч. 23.
3. Арутюнова Н.А. Предложение и его смысл. — М., 1976.
4. Бор Н. Атомная физика и человеческое познание // Бор Н. Избранные труды. — М., 1971. — Т. 2.
5. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. — М., 1981.
6. Готт В.С., Перетурин А.Ф. Симметрия и асимметрия как категории познания // Симметрия, инвариантность, структура. — М., 1967.
7. Гулыга А. Шеллинг. — М., 1984.
8. Данин Д. Нильс Бор. — М., 1978.
9. Кифер Ф. О роли прагматики в лингвистическом описании // Новое в зарубежной лингвистике. — М., 1985. — Вып. XVI. — С. 333—348.
10. Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений: В 4 т. — М., 1964. — Т. I.
11. Лермонтовская энциклопедия. — М., 1981.
12. Мережковский Д.С. М.Ю. Лермонтов — поэт сверхчеловечества. — СПб., 1909.
13. Первое произведение как семиологический факт. — СПб. — Ставрополь, 1997.
14. Пумпянский Л.В. Стиховая речь Лермонтова // Литературное наследство. — М., 1941. — Т. 42—44. — Ч. I.
15. Удодов Б.Т. Лермонтов М.Ю. Художественная индивидуальность и творческие процессы. — Воронеж, 1973.
16. Успенский Б.А. Поэтика композиции. — М., 1976.
17. Флоренский П.А. Антиномия языка // Флоренский П.А. Собр. соч.: В 2 т. — М., 1990. — Т. 2. — С. 152—199.
18. Эйхенбаум Б.М. Литературная позиция Лермонтова // Литературное наследство. — М., 1941. — Т. 42—44. — Ч. I.
19. Словарь русского языка: В 4 т. — М., 1981—1984 (МАС).
20. Словарь современного русского литературного языка: В 17 т. — М. — Л., 1953—1965 (БАС).

Эйдос звука в лирике М.Ю. Лермонтова

В.В. Розанов не случайно причислял М.Ю. Лермонтова к «мистагогам» русской литературы, наряду с Гоголем и Достоевским: они уловили «миры иные и Бога в самом этом пульсе жизненного биения» (12, с. 168). Созданный Лермонтовым поэтический мир не вмещается в рамки мира феноменального, чувственно воспринимаемого. Многие исследователи отмечают тяготение поэта к сверхчувственному миру (см.: 2, 6, 11, 12), говорят о «двойном зрении», способности «переступать в чувстве и созерцании через границы обычного порядка явлений и схватывать запредельную сторону жизни и жизненных отношений» (14, с. 281).

Переживание этого чувства сопровождается у М.Ю. Лермонтова состоянием какого-то запредельного волевого и мыслительного усилия, с помощью которого преодолевается замкнутость эмпирического опыта, разрываются сети внешней причинности. Язык произведений фиксирует это «предельное» состояние. «Страшная сила личного чувства» (Вл.С. Соловьев) подчеркивается выдвиганием «эгоцентрического» местоимения «Я» в качестве «мишени» рефлексии в начале стиха, повторе его и использовании набора именных групп в падежной роли «силы» и «инструмента», с помощью которых реализуется запредельная ситуация: силой мысли, волею мечты, душой жить иной жизнью:

Как часто силой мысли в краткий час
Я жил века и жизнью иной,
И о земле позабывал — ...
1831-го июня 11 дня

Я был свободен на мгновенье
Могучей волею мечты.
М.П. Соломирской

«Инструменты», которыми пользовался М.Ю. Лермонтов в узрении «второй реальности» — триединство разума, души и воображения (мечты). Последнее (мечта) в поэзии Лермонтова связано с опытом сердца:

Не раз,
Встревоженный печальною мечтой,
Я плакал ...
1831-го июня 11 дня

В минуту жизни трудную
Теснится ль в сердце грусть:
Одну молитву чудную
Твержу я наизусть.

Есть сила благодатная
В созвучье слов живых ...
Молитва

В этом состоит внутренняя основа того, что переживается М.Ю. Лермонтовым как Я (сверх Я, или идеальное Я). Оно, трансцендируя внутрь, находится в отношении к духу, причастно ему, но разум черпает свои силы из потенции «сердца» и тем обретает возможность трансцендировать за пределы самого себя, «он может сопровождать живое уловление Божества, соучаствовать в нем и тем придавать ему ещё большую ясность» (17, с. 460), — такова особенность высокого религиозного опыта и сознания.

...мысль сильна,
Когда размером слов не стеснена.
Когда свободна, как игра детей,
Как арфы звук в молчании ночей.
1831-го июня 11 дня

Это поиски свободы и особого музыкального выражения мысли, способствующего передать связь человека с миром и Богом, сопричастность вселенной. Д.Л. Андреев подчеркивал, что «о второй реальности, просвечивающей через зримую всем, говорят у Лермонтова как раз наиболее совершенные по своей небывалой музыкальности строфы» (1, с. 183). Именно звук становится образом идеи, связывающей триединство: человек — Бог — мир.

Мысль о вечности, гармония вселенной, преодоление земного пространства и времени, способность внимать Богу — все это «перевито одной лентой» — идеей звука: он и причина, и следствие причастности поэта к гармонии. Музыка дает его лирическому герою более высокое состояние сознания и некий универсальный способ связи с миром, людьми и вселенной: снимая пространственно-временный план бытия и сознания, она вскрывает новые планы, «где восстанавливается нарушенная и скованная полнота времен и переживаний и открывается существенное и конкретное Всеединство и путь к нему» (9, с. 264). Здесь переплетаются религиозная, пифагорейско-платоновская традиции, активизированные романтизмом: «Музыка, — писал Ф. Шлегель, — это магически захватывающее и всепроникающее искусство... высшее и земное связаны друг с другом как бы как тело и душа, небесная тоска... часто сливается с земной воедино...» (19, с. 368).

В творчестве Лермонтова мы наталкиваемся на парадокс о звуке: с одной стороны, Лермонтов утверждает, что «нет звуков у людей довольно сильных», с другой — именно звук — некий посредник между человеком — Богом — миром. Как разрешается им этот парадокс и разрешается ли?

Устроение единства, связи человека — мира — Бога в лирике М.Ю. Лермонтова осуществляется через взаимосвязанные сущности, носящие идею звука: **слово — песня — звук**. Эта триада выделена как инвариантная на основе анализа семантической изотопии со значением «звук» в лирике М.Ю. Лермонтова.

Казалось бы, закономерно, что антиномия звука и слова преодолевается песней, объединяющей эти начала. Но у Лермонтова этот синтез осуществляется иным способом. Логика неоднократно отмечали, что дуализм — это особенность человеческого мышления, но именно он не позволяет воспринимать картину мира как неразложимое единство, постоянно разделяет ее на ряд противоположностей (7, с. 145). Важно подчеркнуть, что основой поэтического мышления М.Ю. Лермонтова является не диадный анализ, а триадный синтез. Его мышление антиномично (см. об этом: 20), оно не вписывается в аристотелеву логику закона исключенного третьего, его логика — это логика N-измерений, основа которой — триадный синтез. С одной стороны, она предвосхищает «воображаемую логику», идеи которой созрели только в начале нашего века (см. об этом: 3), с другой — связана с основой христианского тринитарного мышления — догматом Троицы.

Триада архетипически несет идею связи через звук, музыку, слово; сыновний аспект Троицы — логос — изначальный звук Слова. Слово — устрояющая сила вселенной в христианском вероучении, но и искусство на высшем своем уровне — не что иное, как дифференциация первичной энергии — устроение вселенной.

В дискуссиях об антиномичности в начале XX века выкристаллизовалась идея, которую наиболее определенно высказал С.Л. Франк: антиномия находит примирение в триадном синтезе, но синтезирует антиномическую противоположность некая третья сущность, которую трудно уловить и не менее трудно выразить словом. Он пишет: «Положительный смысл, положительное существо этого синтеза доступны нам не в какой-либо неподвижной фиксации его самого как такового, а, как указано, только в свободном витании над противоречием и противоположностью, то есть над антиномическим монодуализмом — в витании, которое открывает нам горизонты трансрационального» (17, с. 316). Поразительно, но осуществление идеи единства идет у Лермонтова именно этим путем: антиномии звука и слова, звука и песни, песни и слова преодолеваются неким третьим свободным «витанием» над ними идеи «чистого» звука, эйдоса звука, то есть смысловой картиной его сущности.

Таким образом, звук, музыка становятся некими посредниками, которые, уничтожая индивидуальное зрение, восстанавливают «высокое и всезнающее зрение» (А.Ф. Лосев). Следует обратить внимание на то, что звуковая образность носит у Лермонтова интеллектуализированный характер:

Что я почувствовал в сей миг чудесный
И что я **пел**, напрасно вновь пою.
Я **звук** нашел дотоле неизвестный,
Я **мыслей чистую** излил струю.
Душе от чувств высоких стало тесно,
И вмиг она расторгла цепь свою.
Встреча

Таков поэт: чуть **мысль блеснет**,
Как он пером своим прольет
Всю душу; **звучком громкой лиры**
Чарует свет и в тишине
Поет, забывшись в райском сне...
Поэт

Обращает на себя внимание эпитет **чистый**, а также предикат **блеснет**, также актуализирующий значение чистоты, 'яркого, сияющего света, сверкания' (МАС). Звуковые образы, при их конкретной ощутимости, имеют «очищенный» характер, они абстрактны, это, скорее, не звук, а идея звука, его смысловая картина. Музыка «сцепляется» здесь с «чистым переживанием»: «Чистое бытие музыки, — пишет А.Ф. Лосев, — поглотившее в себе и воссоединившее все противоположности мира и сознания пространственно-временного плана, уничтожило еще одну антитезу, универсально-человеческую и мировую — Бога и Мира» (9, с. 266). В Библии такие события описаны как акт чистой веры, но одновременно и как реальное событие, как человеческое состояние.

Систематизация лексем, которые реализуют идею звука, приводят к выделению нескольких семантических изотопий. **Изотопии** — это семантически близкие элементы у членов цепочки связного текста; изотопическими являются и члены цепочек различных текстов (нескольких поэтических произведений или всего корпуса лирических произведений поэта). Семантические изотопии определяются посредством установления инвариантов и вариантов, реализующихся через идею повторяемости элементов (цепочек лексем) в тексте или поэтическом творчестве художника. Семантическая изотопия, при некоторой избыточности, обеспечивает адекватное понимание текста (см. об этом: 5).

Как уже отмечалось, анализ семантических изотопий со значением «звук» привел к выделению инвариантной триады: **песня — слово — звук**. Члены триады в свою очередь, являются семантическими темами — содержат архисему, которая реализуется в цепочках лексем.

Архисема 'ЗВУК': звук, звон, голос, гром, плеск, крик, стук, плач, шум, отголосок, напевы, мелодия...

Архисема 'СЛОВО': стих, созвучье слов, слово, буква, речь, шум, моление, молитва, язык ...

Архисема 'ПЕСНЯ': песня, мелодия (русская мелодия, например), напев, романс, колыбельная, баркарола...

Идея музыки, звуков, в свою очередь, конкретизируется через семантическую триаду, определяемую по признаку «чем вызывается»: музыка мировая (земля — вселенная) — человеческая (голос) — инструментальная. Первые два компонента триады отчасти реализуются через названные изотопии, последний — через цепочку лексем: **лира, арфа, цевница, балалайка, колокол, колокольчик**... Мы оставили ряды открытыми, так как в рамках данной статьи невозможно как исчерпывающе представить сами цепочки, так и дать их подробное описание.

Лексемы, входящие в названные цепочки, объединяет, помимо того, что они активизируют слуховой модус в поэтическом тексте, еще и то, что все они характеризуются обобщенностью и, чаще всего, не являются «прототипными», то есть не всегда активизируют через лексические значения какие-либо конкретные «сцены», «виды», «картины» (см. об этом: 15). Напротив, **в лирике Лермонтова есть тенденция к десемантизации (в широком смысле) лексем со значением 'производить звуки' — устранять значение, а с ними и предметность, и активизировать звучание, вернее, идею звучания.**

В то же время, по принципу дополнительности, антиномично, в каждом конкретном произведении идея звука приобретает образность и высокую степень выразительности.

Это происходит благодаря системе приемов, среди которых можно выделить следующие: 1) конкретная звуковая ситуация связана с отнесением ее к миру природы, человеческому обществу, взаимоотношению влюбленных, вселенским явлениям; 2) лексема со значением 'производить звуки' сопровождается эпитетами звукового восприятия и предикатами, активизирующими слуховой модус; 3) слуховой модус в тексте активизируется в соотношении с некоторыми другими: вкусовым, зрительным, температурными ощущениями — явление синестезии; 4) звуковые впечатления выявляются на ситуативном фоне тишины; 5) используются средства музыкальной выразительности, и в первую очередь, динамические оттенки.

Покажем действие этих приемов применительно к некоторым словам-образам из цепочки лексем с наиболее обобщенным значением. Названные семантические изотопии в нескольких точках пересекаются, и одной из таких семантических точек является лексема **шуметь** и её деривационные корреляты: **шум, шумный** и т.д. Эта лексема связана, в целом, с двумя семантическими полями: **мир — люди**, и в результате несет инвариантную сему 'земное начало', которая, в свою очередь, реализуется в противоположностях — мир людей (суетный, преходящий) — мир природы (живой, динамичный, вечный). Таким образом, в поэзии М.Ю. Лермонтова лексема **шуметь** приобретает антиномичную реализацию. **Шум** в общем «витающем» (С.Л. Франк) смысле — примета всякого земного начала, «отзвук» земного деяния и живого действия, отсутствие его оценивается в целом отрицательно: «Толпой угрюмою и скоро позабытой, // Над миром мы пройдем без шума и следа» («Дума»).

Итак, в противоположность высшему, вселенскому, земное связано с эпитетом **шумный: шумный град, утро шумное**. В контекстах этого типа, лексема «шумный», несмотря на абстрактное значение, приобретает звуковую изобразительность, «упругость», «плотность»:

Завет предвечного храня,
Мне тварь покорна там земная;
И звезды слушают меня,
Лучами радостно играя.
Когда же **через шумный град**
Я пробираюсь торопливо...
Пророк

Срок ли приблизится часу прощальному
В **утро ли шумное**, в **ночь ли безгласную**,
Ты воспринять пошли к ложу печальному
Лучшего ангела душу прекрасную.
Молитва

Это явление осуществляется и за счет контрастов — «звезды слушают» — «...через **шумный град** // Я пробираюсь торопливо». Включение конкретного слухового модуса происходит через обозначение состояния лирического героя — «торопливо» — значит 'поспешно, с желанием избавиться', здесь **шумный** — 'производящий много шума, крикливый, громко разговаривающий' (МАС) — имеет отрицательную семантику. Во втором примере выпуклость звучания достигается за счет антитезы — утро **шумное** — **ночь безгласная**. Лексема **шумное** употребляется в значении: 'совокупность неясных глухих звуков, сливающихся в однообразное звучание' (МАС). В реализации звуковой ситуации важно и то место в пространстве (художественном), которое занимает лирический герой: в первом случае он погружен в звуковую среду, во втором — наблюдает ее как бы извне, с каких-то «ангельских» высот.

Звуковое пространство может сужаться (например, в стихотворении «Как часто построю толпою окружен»), но людская толпа, находящаяся в сфере конкретных звуковых проявлений (музыка, пляска), воспринимается как нечто суетное, нерасчлененное, чему соответствует столь же нерасчлененное, безликое и однообразное — **шум — шумный** в стихотворении «Договор»:

Как ты, кружусь в веселье **шумном**,
Не отличая никого...

Здесь звуковое состояние шума враждебно лирическому герою, оно обозначает отсутствие контакта между ним и людьми: внешнее впечатление от шума, отсутствие погруженности в него, желание уйти, чуждое начало, которое несет этот образ, усиливает драматичность взаимоотношений лирического героя с людьми:

Один среди **людского шума**
Возрос под сенью чуждой я.
Один среди людского шума...

Эта же лексема в ситуациях, связанных с миром природы, активизирует конкретные звуковые картины:

Гроза **шумит** в морях с конца в конец...

И **шумя** и крутятся, колебала река
Отраженные в ней облака...

Когда волнуется желтеющая нива
И свежий лес **шумит** при звуке ветерка...

Здесь дифференциация звуковых картин осуществляется уже отнесением к «производителю» шума — «субъектам» **гроза, река, лес**. Возникновение «шумовой» картины связано с конкретным опытом автора и читателя, который дифференцирует эти «шумы» в своем сознании, ставя данные ситуации перед «умственным взором». Лирический герой не отчуждается от природного шума, часто погружен в него, это показатель контакта героя с миром природы.

И все же в некоторых произведениях возникает параллелизм мира природы и людей, лексема **шумный** здесь приобретает значение 'мирской', 'суетный'.

Волны катятся одна за другую
С плеском и **шумом** глухим.
Люди проходят ничтожной **толпою**
Также один за другим.
Волны и люди

Если учитывать то, что слово **толпа** часто употребляется с эпитетом **шумный**, то в этой точке пересекаются природное и человеческое начало, и общее значение, которое приобретает **шумный** конкретно и обобщенно одновременно. Звуковые картины, активизированные лексемами **шуметь — шум — шумный**, характеризуются яркой динамикой, напоминающей динамические оттенки в музыке, они способствуют выразительности и естественности в их восприятии. «Шум глухой» можно интерпретировать как piano; «**шумит** волна людей» — forte; «гроза шумит в морях» — «fortissimo». **Шум** как звуковое состояние людской среды («толпы») характеризуется минорной, а природный — мажорной тональностью. Интересно заметить, что с явлением синестезии реализация этого образа не связана, хотя лирический герой М.Ю. Лермонтова воспринимает мир в единстве всех чувств — сенсорных модусов зрения, слуха, вкуса, температурных ощущений, обоняния, осязания.

Как языковой феномен синестезия принадлежит к кругу явлений, основанных на переносе наименования. Перенос наименования вызывается в случае синестезии переносом качества одного ощущения на другое (4, с. 69). В поэзии М.Ю. Лермонтова такой перенос осуществляется по моделям: вкусо-слуховая; температурно-слуховая, зрительно-слуховая. Если представить картину синестезии обобщенно, то можно сказать, что слуховой модус сопровождается предельными проявлениями вкусового и температурного, то есть антиномично: «ропот **сладостный**», «**сладкий** голос»; «простых и **сладких** звуков полный» ↔ «...стих, облитый **горечью** и злостью»; «**хладны** их краткие речи»; «**холодная** буква» ↔ «...**кипят** на сердце звуки...». Явление синестезии способствует выразительности звуковой картины, более полному ее переживанию. Предельное проявление, так свойственное мышлению Лер-

монтова, дает возможность вместить в переживание всю гамму чувств, которые располагаются между модусами: сладкий — горький; холодный — горячий.

Тишина в поэзии Лермонтова имеет трехипостасное проявление: **тишина — жизнь — смерть — вечность** (Божественная тишина). Лексема **тишина** мало используется для обозначения смерти: «И будет спать в земле **безгласно...**»; «**Замолкли звуки** чудных песен...»; «Вот у ног Ерусалима, // Богом сожжена, // **Безглагольна**, недвижима // Мертвая страна» («Спор»).

Тишина — фон для звукового проявления, а **безглагольность, безгласность** — полное отсутствие, звуковое ничто. **Тишина** земная — фон для проявления звуков: «Я слушаю, и в мрачной **тишине** // Твои **напевы** раздаются» («Узник»). В тишине является лирическому герою гармония вселенной: «Ночь **тиха**, пустыня внемлет Богу // И звезда с звездой **говорит**» («Выхожу один я на дорогу...»). Это еще не молчание, но это **тишина**, ибо в Божественном проявлении, как и в Божественной деятельности, есть различная модальность (Божественные приказания в сотворении разнообразия тварного, молчание при сотворении ангельских духов). Поставленный на грани умопостигаемого и чувственного, герой Лермонтова причастен всем сферам тварной вселенной.

Как уже говорилось, **звук — песня — слово** — это явные посредники между человеком (лирическим героем) — миром — Богом. Но путь восхождения к Божественному связан у Лермонтова с поразительно органичным для его творчества «очищением» всех звуковых проявлений, с преобразованием их в «чистые» звуки, будь это даже песня, которую поет ангел, или «Из пламя и света рожденное слово», — героя волнуют именно «созвучья», «звуки».

В творчестве М.Ю. Лермонтова есть несколько произведений, в которых объектом рефлексии являются речь (человеческая и Божественное слово), молитва, песня — это стихотворение «Ангел», «Молитва», «Есть речи — значенье...». Все эти произведения можно отнести к метапоэтическим текстам — текст их представляет собой рефлексии о тексте (речи, молитве, песне). Все внутренние тексты вводятся в произведения в свернутом виде. Их содержание в той или иной степени раскрывается автором, но не оно является главным.

В названных стихотворениях используется композиционный принцип, который получил наиболее яркое выражение в стихотворении «Сон». Вл.С. Соловьев называл его «сновидением в кубе» (14, с. 283). Стихотворение имеет спиральную композицию — воплощение золотого сечения.

Ангел

По небу полуночи ангел летел
И тихую песню он пел;
И месяц, и звезды, и тучи толпой
Внимали той песне святой.

Он пел о блаженстве безгрешных духов
Под кущами райских садов;
О Боге великом он пел, и хвала
Его непритворна была.

Он душу младую в объятиях нес
Для мира печали и слез,
И звук его песни в душе молодой
Остался — без слов, но живой.

И долго на свете томилась она,
Желанием чудным полна;
И звуков небес заменить не могли
Ей скучные песни земли.

1831

Стихотворение «Ангел» трехчастно: первая спираль — **тихая песня** ангела (святая, о блаженстве безгрешных духов, о Боге); вторая спираль — впечатление «души молодой»

от песни ангела — перенос центра тяжести со слов на звуки: третья спираль — рефлексия героя над «звуками небес», которые не могут слиться с песнями земли, имеющими обыденный («скучные»), заземленный, предметный характер в отличие от абсолютно «очищенных», лишенных связи с какой-либо предметностью «звуков небес». М.Ю. Лермонтов достигает здесь высочайшего апофатизма: апофатизм состоит в отрицании того, что Бог **не** есть и в очищении понятий, чтобы не позволять им замыкаться в ограниченных значениях (подробнее об апофатизме см.: 10, с. 286).

Молитва

В минуту жизни трудную
Теснится ль в сердце грусть:
Одну молитву чудную
Твержу я наизусть.

Есть сила благодатная
В созвучье слов живых,
И дышит непонятная,
Святая прелесть в них.

С души как бремя скатится,
Сомненье далеко —
И верится, и плачется,
И так легко, легко...

1839

Объект рефлексии в стихотворении «Молитва» — речь религиозная. Стихотворение также трехмерно, это трехчастность восхождения: молитва — сила звуков — акт чистой веры, благодать. «Молитва чудная» мыслится еще предметно, «сила благодатная» ощущается в «**созвучье** слов живых» апофатично, в очищенности от предметности. Лексема **созвучье** имеет значение 'сочетание нескольких звуков разной высоты, гармоничное, приятное' (МАС). Обращаем внимание на музыкальную интерпретацию звучания (аккордовое), а также на сему 'гармоничное', указывающую на красоту, совершенство. Последний виток в рефлексии по поводу молитвы — созвучий — это уже приближение к Богу через «очищенные» понятия о звуке: мирское бремя преодолевается актом чистой веры — без сомнения и без эмпирических доказательств существования Бога.

Звуки особым метапоэтическим построением стихотворения не «воспроизводятся», а **мыслятся**. Троиединство сердца — разума — души воплощено в трехчастной гармонии текста, которая наслаивается на гармонию «созвучий слов живых», молитвы. «Созвучье» здесь выступает как отвлеченное содержание понятия, взятое именно как **чистое, сущностное** содержание, царство «истинно сущего», вечно живого в отличие от того, что возникает и разрушается, это реальность идеального мира. Высшая «коммуникация» идет в направлении человек — Бог. Устранение значения, как направленного на определенные предметы, реальные или мыслимые, фокусируют «чистое звучание» — эйдос, явленную сущность предмета. «Эйдос, — по мысли А.Ф. Лосева, — идеально оптическая картина смысла; логос — отвлеченная от этой картины смысловая определенность предмета» (9, с. 282).

Есть речи — значенье
Темно иль ничтожно,
Но им без волненья
Внимать невозможно.

Как полны их звуки
Безумством желанья!
В них слезы разлуки,
В них трепет свиданья.

Не встретит ответа
Средь шума мирского
Из пламя и света
Рожденное слово;

Но в храме, средь боя
И где я ни буду,
Услышав, его я
Узнаю повсюду.

Не кончив молитвы,
На звук тот отвечу
И брошусь из битвы
Ему я навстречу.
1840

Музыкальное бытие — это вообще бытие эйдетическое (в широком смысле). Звук как эйдос способствует проявлению акта чистой веры вообще и реального события в частности. В стихотворении «Есть речи — значенье...» объект рефлексии — некие речи (контекстное окружение первой части лексемы **желания, слезы, разлука, свиданье**), пропущенные через любящее сердце. Значение (**темное, ничтожное**) и звучание расслаиваются; дальнейший объект рефлексии — звуки; во второй части объект рефлексии уже Божественное слово: пламя и свет — это Божественные имена; шум мирской и Божественное слово оказываются несоприкасающимися сущностями. Осуществление контакта лирического героя с Богом идет через очищенный от предметности мыслимый им «звук». Таким образом, эйдос звука приобретает многослойную структуру 1) логический-отвлеченно-смысловый, 2) собственно элетический, или идеальная воплощенность логоса в идеально-оптической «картине» и 3) гилетический, момент «иног», менального размыва и подвижности, смысловой текучести и жизненного эйдоса (схема А.Ф. Лосева: там же, с. 283).

Следует отметить, что пламень, огонь постоянно озаряет звуки в поэзии М.Ю. Лермонтова («Бывало, мерный звук твоих могучих слов // **Воспламенял** бойца для битвы»; «Хранится **пламень** неземной // Со дня младенчества во мне // Но велено ему судьбой, // Как жил, погибнуть в тишине»). Этот Божественный огонь, соразмерный воле человеческой, то оживляется и сияет ярким светом, то уменьшается и не дает больше света в сердцах, омраченных страстями. Контакт между людьми и Богом, по мысли Лермонтова, нарушен, вследствие этого нет контакта между его лирическим героем и людьми. Это и есть возведенная в степень трагедия героя, коренная причина его одиночества на земле, так как миссия поэта — пророческая, пророк слышит глас Бога, простые смертные, отягощенные земными страстями, не слышат его.

Итак, звук в поэзии Лермонтова как проявление связи с высшими сферами лишается предметного значения в слове, песне. Это мыслимый звук, но не символ, не схема, а именно эйдос — явленная сущность звука, реализующая нераздельную органическую слитность взаимопроницаемых частей бытия, идеальное единство человека и Бога. Нарушение этого единства, по Лермонтову, — причина трагедий на земле.

Но напрашивается еще одна интерпретация «мыслимых звуков», значенье которых «темно иль ничтожно». Звук в поэзии М.Ю. Лермонтова — это и мыслимая «заумь» — метапоэтический образец чистой зауми (сверхлогических смыслов слова), которая не реализуется, чтобы не стать предметной, сохраняя великую тайну связи лирического героя с высшими сферами. «В истории поэзии всех времен и народов мы неоднократно наблюдаем, — пишет Р.О. Якобсон, — что поэту, по выражению Третьяковского, важен «токмо звон». Поэтический язык стремится как к пределу фонетическому, точнее, — поскольку налицо соответствующая установка, — эвфоническому слову, к заумной речи» (21, с. 313). Следует отметить, что в процессе анализа заумного (сверхлогического, дологического) языка некоторые исследователи (В.В. Шкловский, П.А. Флоренский), как правило, цитируют произведения М.Ю. Лермонтова (см. напр.: 18, с. 45, 47; 16, с. 168). М.Ю. Лермонтов, пожалуй, первым в русской поэзии создал и реализовал идею заумной речи — дал метапоэтический

образец мыслимой зауми, которая позже была спроецирована в «поэзию заговоров и заклинаний» (символизм), а далее реализовалась в заумном языке авангарда и, став не сущностью, а явлением, во многом потеряла свой мистический ореол, хотя и стремилась стать освобожденным, творческим словом. Таким образом был разрешен в поэзии М.Ю. Лермонтова парадокс о звуке.

Литература:

1. Андреев Д.Л. Роза мира. — М., 1991.
2. Андреевский С.А. Литературные очерки. Лермонтов. — СПб., 1902.
3. Васильев Н.А. Воображаемая логика. — М., 1989.
4. Воронин С.В., Сабанадзе М.Я. Синестезия в языке: Аналитический обзор подходов к проблеме // Социальное и системное на различных уровнях языка. — М., 1986.
5. Греймас А.-Ж. В поисках трансформационных моделей // Зарубежные исследования по семиотике фольклора. — М., 1985.
6. Замотин И.И. М.Ю. Лермонтов. Мотивы идеального строительства жизни. — Варшава, 1914.
7. Зиммель Г. Микеланджело. К метафизике культуры // Логос. — М., 1911. — Кн. 1.
8. Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений: В 4 т. — М., 1964—1965.
9. Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики // Лосев А.Ф. Из ранних произведений. — М., 1990.
10. Лосский Вл. Догматическое богословие // Мистическое богословие. — Киев, 1991.
11. Мережковский Д.С. М.Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества. — СПб., 1909.
12. Розанов В.В. Литературные очерки. — СПб., 1902.
13. Словарь русского языка: В 4 т. — М., 1981—1984 (МАС).
14. Соловьев В.С. Лермонтов // Соловьев В.С. Литературная критика. — М., 1990.
15. Филлмор Ч. Основные проблемы лексической семантики // Новое в зарубежной лингвистике. — М., 1983. — В. XII.
16. Флоренский П.А. У водоразделов мысли. — М., 1990.
17. Франк С.Л. Непостижимое. Онтологическое введение в философию религии // Сочинения. — М., 1990.
18. Шкловский В.В. О поэзии и заумном языке // Гамбургский счет: Статьи — воспоминания — эссе (1914—1933). — М., 1990.
19. Шлегель Ф. Философия языка и слова // Эстетика, философия, критика: В 2 т. — М., 1983. — Т. 2.
20. Штайн К.Э. Язык. Поэзия. Гармония. — Ставрополь, 1989.
21. Якобсон Р.О. Работы по поэтике. — М., 1987.

«Тоска по вечности» М.Ю. Лермонтова (К вопросу о зауми)

Знаменитое эссе Д.С. Мережковского «М.Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества» начинается с посылки к бессознательному, с воспоминаний о восприятии им лирики М.Ю. Лермонтова в детстве: «Стихи его для нас как заученные с детства молитвы. Мы до того привыкли к ним, что уже почти не понимаем. Слова действуют помимо смысла.

Помню, когда мне было лет 7—8, я учил наизусть «Ангела» из старенькой хрестоматии с истрепанным зеленым корешком. Я твердил: «По небу полуночи», не понимая, что «полуночи» родительный падеж от «полночь», мне казалось, что это два слова: «по» и «луночь». Я видел картину, изображавшую ангела, который летит по темно-синему небу: это и была для меня «луночь». Потом я узнал, в чем дело: но до сих пор читаю: «По небу, по луночи», бессмысленно, как детскую молитву.

Есть сила благодатная
В созвучье слов живых,
И дышит непонятная
Святая прелесть в них»
(5, с. 378).

«Сила благодатная» оказалась присущей самим текстам Лермонтова, слова его «действуют помимо смысла» — таков результат поэтической относительности: влияния **языка** на мышление **читателя**, воспринимающего **текст** (выделено автором. — *КШ, ДП*), результат — система опосредованных действий, при этом, как видим, текст сформировал не «привычные паттерны мышления» (3, с. 22), а привел к «сдвигу» (в авангардистском смысле) — речетворческому процессу, фоносемантическому образованию «луночь», опосредованно соединяющему звуковые осколки слов, осмысляемые как «луна» и «ночь». Совсем как в авангардистской практике, когда слова «рубил», лишая их привычного предметного содержания, а потом «склеивали»: «В за-

умном слове всегда части разрубленных слов (понятий, образов), дающих новый «заумный» (неопределенный точно) образ... фонетическая сторона заумного слова отнюдь не является простым звукоподражанием... но самостоятельным, всегда необычным звуко сочетанием», — пишет А.Е. Крученых, проанализировав хлебниковский слово-образ **петер**. — В слове «петер» соединяется глагол «петь» с существительным «ветер», и песня ветра дается одним словом петер, новый, еще не определенный точно, образ, напоминающий отчасти «петуха» (7, с. 40). Как видим, «конструктивный» заумный язык строится с таким расчетом, чтобы слово, подчиняясь фонетическому (или иному) заданию, делалось «гибким, плавким, ковким, тягучим» (там же, с. 9), то есть порвало с конвенциями, приобрело новое измерение. Если такова реакция читателя (не только Мережковского), тексты Лермонтова содержат семиотические системы в качестве средств указанного воздействия: текст выступает как «генератор новых значений» (Ю.М. Лотман). При этом следует подчеркнуть, что коды пишущего и читающего здесь не совпадают (у читателя нет первичной посылки к зауми) именно текст провоцирует перекодировку обычного языка на заумный: «идеальная» песня Ангела соответствует, по мысли Лермонтова, «идеальному» поэтическому тексту, который воздействует через мыслимый звук:

тихая песня, песня святая → звук... без слов, живой, звуки небес.

«Звуки небес» противопоставлены «скучным песням земли». Медиатором между «песнями земли» и «звуками без слов», ангельскими песнями выступает молитва. Текст, по силе воздействия которому нет равных, именно молитва способствует осознанию трансцендентального — того, что недоступно теоретическому познанию, но является предметом веры (Бог, душа, бессмертие). Не случайно несколько стихотворений Лермонтова имеют названия «Молитва», метаобразы **МОЛИТВА, МОЛИТСЯ, МОЛЮ** часто встречаются в текстах:

Но сердца тихого **моленье**
 Да отнесут твои скалы
 В надзвездный край, в твоё владенье,
 К престолу вечному Аллы.

Молю, да снидет день прохладный...

Молю, чтоб буря не застала...
Спеша на север из далёка. 1837

В репертуаре метаязыковых элементов (языке о языке) и метапоэтических (текстов о поэзии, творчестве) Лермонтова слово **стих** получает «божественное» измерение благодаря медиатору иного ранга — им выступает звук:

Твой **стих, как божий дух**, носился над толпой;
 И, отзыв мыслей благородных,
Звучал, как колокол на башне вечевой,
 Во дни торжеств и бед народных.
Поэт. 1838

Модель метапоэтической рефлексии сходна с той, что воплощена в стихотворении «Ангел»:

стих	┌──────────────────┐	звучал
		как божий дух

Достижение «**божественного звучания**» дает стиху подлинную силу. На протяжении всего творчества Лермонтов говорит о «**холодной букве**», «**звуках у людей**» — обыденный язык («**слов не нахожу**») не способен передать «**пыл страстей возвышенных**», новое поэтическое измерение достигается приведением текста в особое художественное состояние, когда обычные слова с обычным предметным значением (даже «**ничтожным**») приходят во внутреннее движение, прорастают внутренними смыслами и облекаются в этом — внутреннем — движении в особую звуковую плотность — становятся телом мысли для текста, при этом в едином смыслонаправленном движении они могут лишаться отдельной

для каждого слова четкой денотативной соотнесенности, прорастают коннотативными связями. Огромную роль при этом играет целостный звукообраз всего текста — единый код, означаемое нового уровня; его означающее не выводится из суммы смыслов — слов, предложений, а во многом превышает его.

Лермонтовым предвосхищено понимание поэтической речи «как непрерывного целого, отдельные элементы которого рождаются на этом лоне и, следовательно, подчиняются ритмической закономерности целого, но не образуют, напротив, целое своею суммой» (9, с. 177). Эта тенденция впоследствии была развита в поэзии символизма и далее авангарда. Представители этих направлений не случайно опирались на труды ученых ономатопоэтического направления (В. фон Гумбольдт, А.А. Потебня), развивавших понятия внутренней и внешней форм слова и текста.

В поэзии М.Ю. Лермонтова мы постоянно встречаемся с идеей переакцентировки значения на звучание (см: 12). Особое место в его лирике занимают стихотворения «Есть речи, значенье...», «Молитва», которые представляют собой метапоэтические образцы «чистой» зауми, которая не реализуется, чтобы не стать вновь предметной, сохранив тайну связи значения и звучания, за которым скрываются значения N-измерений по отношению к слову в обыденной речи. Таким образом, на фоне и в системе обычного языка, приведенного в необычное состояние, развивается установка на «эвфоническое слово, заумную речь» (10, с. 313).

Случится ли тебе в заветный, чудный миг
Отрыть в душе давно безмолвной
Еще неведомый и девственный родник,
Простых и сладких звуков полный, —
Не вслушивайся в них, не предавайся им,
Набрось на них покров забвенья:
Стихом размеренным и словом ледяным
Не передашь ты их значенья.
Не верь себе. 1839

«Наше чувство, — темное первоощущение мира, — весь океан подсознательного и сверхсознательного, колышущийся за тонкою корою разума. — Он-то разве не должен тоже выразиться в языке», — пишет П.А. Флоренский (9, с. 166). Философ зафиксировал это новое измерение языка, поставив М.Ю. Лермонтова в ряд тех поэтов, чьи тексты содержали метапоэтические и собственно поэтические послышки к заумной речи: «Сделаем язык более гибким, более восприимчивым, сдерем с него застывшую кору и обнажим его огненную, вихревую присно-кипящую струю. Языка тогда сразу не возникнет; но образуются завязи нового творчества, и эти завязи, может быть, еще не недостаточно или совсем почти не оформленные, впоследствии вырастут в слова и новые способы их сочетания. Твердое начало языка тогда перекристаллизуется более соответственно духу нового лирика» (там же, с. 170). В.Б. Шкловский, цитируя Гете, говорил, что художественное произведение приводит в восторг и восхищение той частью, которая неуловима для нашего сознательного понимания: «Приведенные факты заставляют думать, что «заумный язык» существует; и существует, конечно, не только в чистом своем виде, то есть как какие-то бессмысленные речения, но, главным образом, в скрытом состоянии, так, как существовала рифма в античном стихе, — живет, но не осознанной» (10, с. 53).

Наличие в лермонтовских текстах лингвистического кода, коррелирующего с заумью, а также с текстами о зауми (метапоэтическими образцами чистой зауми), говорит о том, что в них заложена потенция к развитию антиреференциальных и ареференциальных языковых функций: в первом случае означающее покидает предмет и не хочет более его репрезентировать с помощью известного естественно коммуникативного кода; во втором оно стремится с помощью своей звуковой и визуальной структуры непосредственно презентировать предмет, то есть само хочет стать звуковым и визуальным предметом; «в первом случае заумный язык отрицает конвенциональность языкового знака де Соссюра, в другом — его арбитражность: в одном случае он гомологичен «большой абстракции» (gross Abstraktion) Кандинского, во втором — «большой реалистике» (gross Realistik)...» (6, с. 61—62).

Но, по Лермонтову, «жажда песнопенья» может быть и «страшной», если в душу не входит «живых речей твоих (то есть Божественных) струя» («Молитва», 1829); камертоном его по-

эзии и его зауми всегда служит «сила благодатная в созвучье слов живых», то есть молитва.

Заумь стремится назад, к органической совокупности речи, к процессу первичного речетворчества, его естественности и раскованности, к тому звуку — слову, которое впоследствии стало плотью. Отсюда — это знак инверсии. Желание не нейтрализовать, а в некотором роде «перереккрыть» поэтическим кодом шум людской речи ведет к децентрализации оси времени и пространства в поэтических текстах Лермонтова.

В лермонтовских текстах наблюдается тенденция к переакцентировке временного на вневременное, вечное. В реальном времени и пространстве «социальные опасности понуждают нас выговаривать свое сознание: внешний мир продумывается, будущее управляется, прошлое рассказывается, единодушие во внутреннем кругу выражается в пении. Люди рассуждают, люди принимают законы, люди рассказывают, люди поют. Разные энергии общественной жизни сконцентрированы в словах. Циркуляция осмысленной речи несет обществу жизненные силы. Посредством речи общество укрепляет свои оси времени и пространства» (8, с. 57). У Лермонтова подавление артикуляции, то есть речи как жестко денотативно и референциально соотношенной, прикрепленной к «промежутку между началом времен и их концом», ведет к преодолению («силой мысли») «грубой» реальности, заземленного эмпиризма, делает его лирического героя сопричастным вечности, о которой он так любил говорить.

Метапоэтическое представление о зауми намечает эти векторы как «воспоминание» не только о прошлом, но и будущем. Заумь — это показатель инверсии непосредственно предшествующих культур (6, с. 58), но она же — проброс в будущее, хотя бы на уровне развития авангардистской культуры, ее выделения, отрицания ею сиюминутного жизнеподобия.

М. Эпштейн пишет: «Жизнеподобие — опасная вещь, ибо создает иллюзию устойчивости, завершенности тех форм, которые отображает, и соблазн их обожествления. Поэтому вторая заповедь гласит: «Не делай себе кумира и никакого изображения того, что на небе вверху, и что на земле внизу, и что в воде ниже земли» (Исход, 20,4). Изобразительность есть зло перед лицом Господа... И строго монотеистические религии, такие, как иудаизм и мусульманство, исполняют эту заповедь, налагая запрет прежде всего на изображение живых существ. В этом смысле авангард есть продолжение и развитие древнего принципа нефигуративности... <...> Но абстракционизм не стал и не мог стать господствующим направлением авангарда, ибо добился победы слишком легкой ценой — полностью упраздняя предметность. Тем самым упразднился парадокс, удерживающий в напряжении авангардистское полотно, придающий живую и мучительную трагичность всему авангардистскому мировоззрению. Образ стирает в себе черты образа. Бесплотное должно явить себя во плоти распятой и уязвленной» (13, с. 224—225).

Язык децентрируется (в сторону зауми, сверхлогических смыслов), но все же остается языком: «Значение этих «речей» может быть «темно иль ничтожно», но несмотря на то, — это все же речи» (9, с. 170) «Тем и другим должно быть это слово зараз: столь же гибким, как и твердым, столь же индивидуальным, как и универсальным, столь же мгновенно-возникающим, как и навеки определенным исторически, столь же моим произволом, как и грозно стоящею надо мною принудительностью», — пишет П.А. Флоренский (там же, с. 203). Мережковский, так же, как философы Андреевский, Соловьев, Розанов и другие, проникновенно пишет о «вечности» Лермонтова: «Вся поэзия Лермонтова — воспоминание об этой песне, услышанной в прошлой вечности. Постоянно и упорно, безотвязно, почти до скуки, повторяются одни и те же образы в одних и тех же сочетаниях слов, как будто хочет он припомнить что-то и не может и опять припоминает все яснее, яснее, пока не вспомнит окончательно, неотразимо, «незабвенно». Ничего не творит, не сочиняет нового, будущего, а только повторяет, вспоминает **прошлое, вечное**. Другие художники, глядя на свое создание, чувствуют: это прекрасно, потому что этого еще никогда не было. Лермонтов чувствует: это прекрасно, потому что это всегда было... Весь жизненный опыт ничтожен перед опытом вечности» (5, с. 290). И в то же время «как другие вспоминают прошлое, так он предчувствует, или, вернее, тоже вспоминает будущее, словно снимает с него покровы, один за другим, и оно просвечивает сквозь них, как пламя сквозь ткань. Кажется, во всемирной поэзии нечто единственное — это воспоминание будущего» (там же, с. 391). Мережковский проследивает лермонтовские «видения смерти»: на шестнадцатом году жизни, через год, через шесть лет; в 1841 году, в год самой смерти «Сон», «видение такой ужасающей ясности, что секундант Лермонтова, князь Васильчиков, описывая дуэль через 30 лет, употребляет те же слова, как Лермонтов» (там же).

Самое загадочное в жизни текстов Лермонтова — это «воплощение будущего», которое осуществляется от текста-произведения — к жизни-тексту, ведь лермонтовскую эпоху мы сейчас изучаем как текст — в единстве связей и противопоставлений фактов, лиц, событий. Важно отметить, что тексты Лермонтова порождали новые тексты по модели: сценарий — его воплощение в жизни, здесь-бытии. Это явление, обратное подавлению артикуляции, и уже не только репрезентация, но и система реализованных действий.

В стихотворении «Смерть поэта» Лермонтов раскодировал тот сценарий, который заложил Пушкин в романе «Евгений Онегин». «Невольник чести беспощадной» — Ленский. Цитата «невольник чести» в стихотворении — итог, воплощение сценария в тексте-жизни и далее в тексте-стихотворении «Смерть поэта», «Сон», пушкинская судьба — смерть на дуэли — проецируется в собственную судьбу. «Сон» порождает новый текст — текст (теперь уже) дуэли Лермонтова с Мартыновым и, как ни странно, цепная реакция цитат — цитация кн. Васильчиковым «Сна» в описании дуэли, участником которой был он сам. Таким образом, относительность поэтических текстов Лермонтова связана с их гиперреалистичностью: некоторые из них становятся реальностью.

Подтверждением этому служит версия о дуэли Лермонтова. По мнению В. Левина, «сойдя со страниц романа, Печорин словно начинает воздействовать на поступки и мировосприятие автора» (2, с. 89). С.В. Белоконь, на основе анализа документов, выдвигает версию о том, что сценарий дуэли Печорина и Грушницкого был «разыгран» на дуэли Лермонтова и Мартынова. Одна из посылок — внешняя нелепость того, как она была обставлена: расстояние между дуэлянтами 6—8 шагов, назначенное неизвестным донныне автором условий дуэли, было необычным во времена Лермонтова (там же, с. 96).

И хотя «воспоминания» о прошлом и будущем можно возвести к платоновскому анамнезису (см.: 1), то есть обращению к довременному вечному — к миру созерцаемых умом сущностей, к обнаружению в душе скрытых знаний, — все же в текстах М.Ю. Лермонтова это оговорено посредством порождения текстов и во многом трагически осуществлено. Антиномический способ мышления Лермонтова, отход от эмпирической логики закона исключенного третьего (см.: 11), а также антиномичность языка (язык как конвенциональная сущность и заумь) позволяли ему «схватывать» (М. Хайдеггер) ускользающую истину.

Литература:

1. Асмус В. Ф. Круг идей Лермонтова // Литературное наследство М.Ю. Лермонтов (Ч. 1). — М., 1941. — Т. 43—44.
2. Белоконь С.В. Смерть поэта (К вопросу о дуэли М.Ю. Лермонтова с Мартыновым) // Ставрополье. — 1984. — № 4.
3. Верч Джеймс В. Голоса разума. — М., 1996.
4. Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: В 4 т. — М., 1964—1965.
5. Мережковский Д.С. М.Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества // Мережковский Д.С. В тихом омуте. — М., 1991.
6. Ораич Толич Д. Заумь и дада // Заумный футуризм и дадаизм в русской культуре: Материалы международного симпозиума. — Берн, 1991.
7. Крученых А.Е. Фонетика театра. — М., 1925.
8. Розеншток-Хюсси О. Речь и действительность. — М., 1994.
9. Флоренский П.А. У водоразделов мысли // Флоренский П.А. Собр. соч.: В 2 т. — М., 1990. — Т. 1.
10. Шкловский В.Б. О поэзии и заумном языке // Гамбургский счет. — М., 1990.
11. Штайн К.Э. Поэтический текст в научном контексте. — СПб. — Ставрополь, 1996.
12. Штайн К.Э. Эйдос звука в лирике М.Ю. Лермонтова // М.Ю. Лермонтов. Проблемы изучения и преподавания. — Ставрополь, 1994.
13. Эпштейн М.Н. Искусство авангарда и религиозное сознание // Новый мир. — 1989. — № 12.

«Скрытое» имя в стихотворениях М.Ю. Лермонтова о смерти (к вопросу об анаграммах)

Мотивы ночи — смерти — сна занимают особое место в творчестве М.Ю. Лермонтова: большая часть стихотворений о смерти была написана в 1830 году, в начальный период творчества («Ночь I», «Ночь II», «Ночь III»), стихотворение «Смерть поэта» (1837) принесло Лермонтову известность, означало творческую зрелость художника. Одно из последних произведений поэта «Сон» (1841) стало итогом творчества, пророчески предвосхитило гибель Лермонтова. Ранние произведения о смерти характеризуются отвлеченностью, космическим осознанием человеческого существования в его земной и неземной ипостасях, парадоксальным совмещением телесного начала (в момент распада — «сын праха») и жизни души (душа живет «не слыша на себе оков телесных»). Смерть переживается ночью, во

сне как некое откровение, видение («Я зрел во сне...»). Отдавая дань романтическому методу, следует отметить особого рода натурализм, фактурную жестокость произведений, как бы физическую прочувствованность смерти лирическим героем. Стихотворение «Смерть поэта» связано с пониманием судьбы поэта, ее социальной детерминированностью, роковой предрешенностью земного пути художника. «Сон» — итоговый виток в обращении к теме смерти, вбирающий в себя предыдущие: повторение мотивов сна, ясновидения, переключки со стихотворением «Смерть поэта» выливаются в пророческое знание собственной судьбы, судьбы поэта вообще. Поэтому проблема «скрытого» имени относится к вопросам метапоэтики.

Судьба Пушкина становится для Лермонтова неким смысловым инвариантом, ее понимание означало раскодировку собственной судьбы. Семантические и структурные переключки стихотворений «Смерть поэта» и «Сон» имеют явный характер: а) оба стихотворения реализуют топос смерти; б) в инициальной части обоих стихотворений содержится ключевой образ «с свинцом в груди», в структуре его наблюдается семантическое расслоение: **свинец** — 'пуля'; **свинец** — 'тяжесть'; в) в финальной части стихотворений содержится болевая точка — слово-образ **кровь**, который также претерпевает в обоих случаях семантическое расслоение (**кровь** — 'физическая боль, страдание'; **кровь** — 'преступление'); г) тексты характеризуются пронизанностью определенными звуками, содержащимися в именах поэтов — А.С. Пушкина и М.Ю. Лермонтова.

Имена становятся скрытыми словотемами произведений: переживание имени, связь имени и судьбы, ее предопределенность через имя — скрытые темы этих стихотворений. Анаграмма имени является особым организатором художественного пространства, дает ему и новое измерение, она может рассматриваться как внутренняя форма текста.

Имя, особенно имя собственное, играет важную роль в смысловой и структурной организации произведения. Оно, по Флоренскому, орган деятельности пространства-устройства произведения. Собственное имя в отличие от нарицательного всегда познавательно ценно, так как опирается на самую сущность; энергия духовной сущности животворит всю систему. Исследователями отмечалась роль имени у Пушкина. Имя **Мариула** в «Цыганах» — это «звуковая материя, из которой оформливается вся поэма» (П.А. Флоренский). Лермонтов часто скрыто цитирует Пушкина, разгадывая прием, пускает его в ход, погружая в свою художественную систему. «Скрытое» имя в стихотворениях о смерти — это и разгадка пушкинского приема, и реализация императива, выраженного Пушкиным в стихотворении 1830 года «Что в имени тебе моем»: «Но в день печали, в тишине // Произнеси его тоскуя, // Скажи: есть память обо мне, // Есть в мире сердце, где живу я...».

Лермонтов много говорит об имени, редко называя его. Оно охраняет любовь и память («Пусть в этом имени хранится, // Быть может, целый мир любви...»). Звуки имени глубоко переживаются лирическим героем («Я не могу ни произнести, // Ни написать твое название: // Для сердца тайное страданье // В его знакомых звуках есть» — Стансы К.Д.). В стихотворениях «Смерть поэта» и «Сон» скрытое имя приобретает характер магической формулы.

Зашифрование имени, то есть анаграммирование, связано с религиозной традицией: погребальный гимн включал, как отмечал Ф. де Соссюр, анаграмму имени Бога, а позднее собственное имя умершего. В результате расширенного употребления этот прием стал достоянием поэзии.

В нашем понимании анаграмма (то есть семантизированный повтор звуков, слогов имени в тексте) возникает в результате расслоения языка поэтического произведения. Под **расслоением** понимается такая перегруппировка языковых единиц текста, которая происходит на разных уровнях его организации и приводит к тому, что элементами гармонической организации становятся звуковые комплексы, не равные слову, морфемы, элементы значений, части слов, сегменты предложений и т.д. Анаграмма — это высшее проявление гармонизации и семантизации звукового пласта произведения, звуковой повтор при этом создает не только словесную инструментовку, но и содержит словотему.

В стихотворении «Смерть поэта» пронизанность текста звуком [п] задает название. Графика поддерживает эту заданность. П-слова повторяются на протяжении всего текста; это семантизированное пространство поляризовано; П-слова характеризуются как позитивной, так и негативной семантикой, — пространство антиномично. Взаимоисключающие начала пронизывают текст. В первой части они находятся в неразрывном единстве, вторая часть содержит п-слова позитивной семантики (характеристика поэта), третья — п-слова

негативной семантики («надменные потомки...»). Финальные строки на новом витке снова связывают их в неразрывное единство. П-слова, относящиеся к характеристике поэта, поляризованы внутри первой части: они означают смерть (**погиб поэт, пал, поникнув**) и одинокое противостояние («один как **прежде**»). Темпоральное переключение в актуальный момент подчеркивает неизбежную повторяемость вечной трагедии (**прежде — теперь**). П-слова негативной семантики подчеркивают процессуальность (неслучайность) травмы «**сперва**» — «мучений **последних**». **Потеха, пожар, пистолет** рассматриваются как поляризованные сущности одного порядка. П-слова, характеризующие действия убийцы («**подобный сотне...**», **презирая**, не мог **понять, поднимал, по** воле рока), указывают на зло, преследующее поэта, роковую предопределенность его судьбы.

Вторая часть и третья содержат п-слова, обозначающие жестокое противостояние поэта и «толпы», углубляет личное отношение поэта к судьбе Пушкина (**певец, простодушный, пламенный, приют, печать — подлостью прославленных, пятою поправшие, наперсники разврата, палачи**). Финальные строки стихотворения содержат п-слова позитивной семантики, хотя через слово-образ **кровь** углубляется антиномия, заложенная в тексте («И вы не смоете всей вашей черной кровью // **Поэта праведную кровь**»). Позитивная семантика финальных п-слов смыкается в итоге с инициальной (**Погиб поэт**), образуя ту «замкнутую спираль» (В.В. Набоков), которая характерна и для композиции «Сна». Итак, имя «Пушкин» зашифровано в тексте стихотворения «Смерть поэта».

В стихотворении «Сон» используется та же техника анаграммирования, но уже в расширенном виде: звуковые повторы, призванные явить имя, имеют более явный характер, в каждом стихе повторяется комплекс согласных, входящий в фамилию Л' Р М Н Т В. В стихотворении «Смерть поэта» зашифровано имя умершего художника, а в «Сне» — имя самого Лермонтова, обладавшего «сверхчеловеческим» (Д.С. Мережковский) ясновидением и предсказавшим не только свою смерть, но и ее точнейшую картину. «Сон» содержит ряд сигналов анаграммированию: в рифму выведены местоимения **я — моя**; на протяжении всего текста повторяется предлог **в**, как бы дающий указание к усмотрению его (текста) внутренней сущности. Пронизывая насквозь тело стихотворения, звуки-буквы Л' Р М Н Т В стучатся в последнем стихе строфы, клаузулы также включают сонорные, входящие в фамилию и имя поэта: 1) Н — Н, М — М; 2) Н — Н, М — М; 3) М' — М', Н' — Н'; 4) j — j, Н — Н; 5) Н — Н, j — j. Имя Лермонтова, таким образом, представляет в тексте некую плоть, являющую духовную сущность. Связь стихотворений, реализующих мотивы смерти — ночи — сна, даёт возможность предполагать особый (парадоксальный) характер лермонтовского мышления, позволяющий через смерть увидеть жизнь, через призму жизни — смерть, и при этом располагать такими точками отсчета, которые дают возможность наблюдать со стороны не только чужую, но и собственную смерть. Парадокс заключается и в том, что эти сферы пространства мысли были обозначены в самых ранних стихотворениях о смерти еще шестнадцатилетним поэтом.

Имя (в данном случае фамилии Пушкин, Лермонтов) предопределяет, по Лермонтову, судьбу поэта. Имя Михаил в поэтическом творчестве во многом дает разгадку его понимания творчества и назначения поэта. Узрел это другой поэт Велимир Хлебников, посвятивший Лермонтову стихотворение «На родине красивой смерти — Машуке» (1921). Далее обратимся к этому стихотворению.

М.Ю. Лермонтов в метапоэтическом контексте символистов

Практически никто из пишущих о М.Ю. Лермонтове не обошел мысли о том, что ему не повезло с исследованиями о творчестве, юбилеями, торжествами. В свое время особенности этих «общих мест» определил В.Ф. Ходасевич: «Давно окончились отношения между людьми и Лермонтовым-человеком. Но отношения между ними и Лермонтовым-поэтом никогда не прерывались. Юбилей — одна из страниц в истории этих отношений, и не все равно, как она будет написана. Но вот — она не написалась «как следует». Мы в этом не виноваты, но и не виноват Лермонтов. Кто ж виноват? Простите за общее место, но из песни слова не выкинешь: виновата судьба» (35, с. 439). Не будем спорить о мифологеме судьбы: во многом судьбу, особенно посмертную, определяют люди, и часто это дело вкуса, случая, пристрастий.

В контексте метапоэтики М.Ю. Лермонтова (то есть исследования его творчества самими художниками) все выглядит именно так. Обращение к метапоэтическому контексту исследований о М.Ю. Лермонтове диктуется следующими причинами: мы по-прежнему подходим к текстам художников как судьи, а не как прилежные ученики. Наш рецепт от заблуждений — изучать исследования самих поэтов о собственном творчестве и произведениях собратьев по перу, как самый подлинный источник достоверности, в случае с Лермонтовым дает определенные сбои. Ведь именно у собратьев по перу было (и есть!) множество претензий к поэту. И наш «список заблуждений о Лермонтове» не иссякает, а пополняется. Может быть, и понятно, почему А.А. Блоку пришлось «отбивать» Лермонтова от профессора Котляревского, но почему символисту Д.С. Мережковскому пришлось говорить защитное слово о Лермонтове в полемике со статьей философа и поэта-символиста Вл.С. Соловьева.

Вряд ли что-то прибавят к пониманию лермонтовского текста и извинения В.В. Набокова перед англоязычным читателем: «Предприняв попытку перевести Лермонтова, я с готовностью принес в жертву требованиям личности целый ряд существенных компонентов: хороший вкус, красоту слога и даже грамматику (в тех случаях, когда в тексте встречается характерный солецизм). Надо дать понять английскому читателю, что проза Лермонтова далека от изящества; она суха и однообразна, будучи инструментом в руках пылкого, невероятно даровитого, беспощадно откровенного, но явно неопытного молодого литератора. Его русский временами тоже коряв, как французский Стендаля; его сравнения и метафоры банальны; его расхожие эпитеты спасает то обстоятельство, что им случается быть неправильно употребленными. Словесные повторы в его описательных предложениях не могут не раздражать пуриста. И все это переводчик обязан скрупулезно воспроизвести, сколь бы велико ни было искушение заполнить пропуск или убрать лишнее» (30, с. 868). Далее Набоков анализирует систему повторяющихся элементов в тексте «Героя нашего времени», ставших указательными или знаковыми, «выводящими нас на перекрестки ассоциаций, на сборные пункты взаимосвязанных понятий», среди них лексемы «задуматься», «подойти», «принять вид», «молчать», «мелькать» и т.д. (там же, с. 869). Интересно, что в комментариях переводчика С. Таска не без некоторой иронии замечено, что о добросовестном воспроизведении солецизмов (неправильное с точки зрения нормативной грамматики построение фразы) Набоков не без гордости говорит также применительно к своему прозаическому, предельно точному переводу «Евгения Онегина».

Если вспомнить замечания Г.И. Успенского к стихотворению «Когда волнуется желтеющая нива...» (см. об этом: 40, с. 52—53) и рекомендации, данные по поводу неточностей Лермонтова уже в наше время поэтом К.Я. Ваншенкиным (27, с. 11), то станет понятным, что здесь что-то не так, видимо, не приняты во внимание особенности мышления поэта, стиля его мышления. С.В. Ломинадзе, помимо названного К.Я. Ваншенкина, в книге «Поэтический мир Лермонтова» (1985) упоминает А.А. Фета, который предлагал убрать две последние строфы стихотворения «Выхожу один я на дорогу...» как лишаящие его «одноценности», необходимой лирике (там же, с. 72). И таких примеров много. Видимо, здесь имеет место «потеря контроля за границами возможностей», как говорят философы, то есть реальный образ объекта фактически подменяется рефлексией над ним, не контролируется граница между желаемым и действительным.

Парадоксально, что символисты, создавшие теорию художественного, и в частности поэтического, творчества, впервые по-настоящему поставив ее на научную основу (используя, в первую очередь, данные ученых ономатопоэтического направления — В. фон Гумбольдта, Г. Штейнтеля, А.А. Потебни), выделив антиномию в качестве критерия истинно поэтического произведения, прошли мимо открыто антиномичного стиля мышления М.Ю. Лермонтова. Глобальная антиномия, заложенная в тексте М.Ю. Лермонтова, была «диссоциирована» (П.А. Флоренский): одни теории символистов закрепились за позитивной, другие за ее негативной сторонами. И.Ф. Анненский, А.А. Блок, В.Я. Брюсов, Вяч.И. Иванов, Д.С. Мережковский дают позитивное осмысление и восприятие Лермонтова; Вл.С. Соловьев, А. Белый, В.Ф. Ходасевич — в целом негативное; последние два поэта с поправкой на некоторую позитивность. А в целом никто из символистов не подошел к исследованию творчества Лермонтова так, как предлагал исследовать поэзию В.Я. Брюсов, считавший антиномию существом всякого истинного художественного произведения: «Где есть такая антиномия, не разрешимая аналитическими методами науки, — вступает в свои права искусство, в частности — поэзия, достигающая синтеза своими приемами образности и наглядности.

Чем глубже разрешенное противоречие, тем наиболее ярким, наиболее «вдохновенным» представляется нам создание поэзии; и оно представляется нам тем более совершенным, «мастерским», чем убедительнее, аксиоматичнее проведенный синтез» (15, с. 181). При этом В.Я. Брюсов мыслил текст изоморфно языку, опираясь на идеи антиномичности языка и художественного творчества, которые были основой теорий В. фон Гумбольдта, Г. Штейнталя, А.А. Потебни и его школы. От этих теорий отталкивались практически все символисты. А. Белый специально посвятил А.А. Потебне статью «Мысль и язык» (о ней мы говорили выше), где как раз идет речь об антиномиях, в том числе и в художественном творчестве (4, с. 245). При этом Белый замечает, что «многие взгляды Вячеслава Иванова на происхождение мифа из художественного символа, Брюсова — на художественную самоценность слов и словесных сочетаний являются прямым продолжением, а иногда лишь перепевом мысли Потебни, подкрепленной его кропотливыми исследованиями» (там же). Итак, взгляды символистов были основаны на твердой философской платформе, которая восходила к теории антиномий И. Канта и была связана с теорией синтетичности языка и поэзии, разрабатываемой В. фон Гумбольдтом, А.А. Потебней.

Таким образом, целостный «текст о Лермонтове», если проанализировать самих поэтов, получается в результате соединения отмеченных противоположных тенденций. Но это тоже результат, тем более что область метапоэтики — исследования художественного творчества самими творцами — содержит некий синтез: единство научных, философских, художественных посылок. Анализ теорий, особенно теорий самих художников, дает возможность выявить их внутренние противоречия, проблемы и идти дальше в исследовании творчества, вооружившись знанием о них, искать наиболее точные критерии. Согласно К.Р. Попперу, «...следует по возможности выдвигать много теорий в качестве попыток решения некоторой данной проблемы и ...необходим критический разбор каждого из наших проблемных решений. Далее оказывается, что каждое из них порождает новые проблемы, и можно проследить те из них, которые обещают наиболее свежие и интересные новые проблемы: если оказывается, что новая проблема... это просто переодетая старая... то мы говорим, что наша теория в состоянии лишь немного сместить проблему, и в некоторых случаях это может восприниматься как решающее возражение против пробной теории... Это показывает, что устранение ошибок является лишь частью критического обсуждения: при критическом обсуждении конкурирующие пробные теории могут сравниваться и оцениваться с самых разных точек зрения. Решающий момент, разумеется, всегда следующий: насколько хорошо наша теория разрешает свои проблемы...» (29, с. 274). В соответствии со схемой К.Р. Поппера, одно из требований к хорошей пробной теории — **прогрессивность**, а она выявляется в процессе **критического обсуждения** теории: «**теория прогрессивна, если обсуждение показывает, что она действительно изменила проблему, которую мы хотели решить**» (там же), то есть если возникшие новые проблемы отличаются от старых, мы можем надеяться узнать много нового, когда возьмемся за их решение.

Взгляды символистов на творчество М.Ю. Лермонтова действительно критичны. Они содержат и внутреннюю и внешнюю полемику по поводу особенностей художественного творчества М.Ю. Лермонтова. Анализ взглядов символистов помогает понять, почему, имея многослойную теоретическую, философскую, лингвистическую и т.д. платформы, находясь в русле одного из наиболее значимых принципов мышления XX—XXI вв. — принципа дополненности, — символисты шли к Лермонтову, практически не применяя его. Увидев его глубинное воплощение в творчестве А.С. Пушкина (антиномия), не обратили внимания на то, что у Лермонтова это уже принцип мышления, «внешне выраженное содержание», то есть формальная составляющая текста. Ведь и форма, и содержание — репрезентанты знаковой системы мышления.

Следует отметить особое значение стиля мышления в творческом процессе. Это тем более важно, что в нем отчетливо выражается роль мировоззрения как главного фактора, оказывающего влияние на творчество. Стиль мышления характеризуют как совокупность относительно устойчивых, стандартных представлений и исходных фундаментальных понятий, влияющих на творческую деятельность. Он связан с выражением особенностей эпохи, характером присущей ей деятельности (практической и духовной), уровнем развития знаний и взаимосвязью с формами общественного сознания. При этом в стиле мышления, в силу его принадлежности к субъекту познания, мировоззренческий план непосредственно связан с общим «мировоззренческим климатом», типом мышления эпохи,

с ее социальными и этическими запросами, что служит важным фактором, влияющим на творческий процесс и понимание творчества.

Известно, что символисты понимали свое искусство как «школу», которая характеризовалась не только обширными связями внутри творчества, но и разработкой системы теоретических посылок, во многом оговоренной участниками, «знающими»: «...когда в душах нескольких людей оказываются заложенными эти принципы, зарождается символизм, возникает школа», — писал А.А. Блок (6, с. 426). Произведения символистов всегда включены в широкий культурный контекст. А.А. Блок не раз отмечал: «неразлучимость» в России живописи, музыки, прозы, поэзии и вместе с ними философии, религии, общественности, даже политики. Они образуют единый мощный поток, который несет на себе «драгоценную ношу национальной культуры».

В. фон Гумбольдт и А.А. Потебня были исследователями языка и художественного творчества, и символисты, которых интересовали генерализирующие принципы организации поэтических текстов, нашли их в этих трудах и определили точки соприкосновения своих взглядов с фундаментальными положениями теоретических исследований ученых. В. фон Гумбольдт определял язык как деятельность, не просто средство общения, а мир, который «внутренняя работа духовной силы призвана поставить между собою и предметами» (19, с. 171). В результате осуществляется глобальный языковой синтез: в силу познавательной активности человека мир превращается в язык, который связывает мир с человеком и позволяет человеку плодотворно воздействовать на него.

Тема синтетической поэзии была разработана и А.А. Потебней, который создал теорию, наиболее адекватно, по мнению символистов, определяющую сущность поэзии, вследствие чего она была непосредственно воспринята ими и положена в основу их теоретических штудий в области поэтики, а также явилась руководством к действию в художественном творчестве. Наиболее значимыми для символистов были положения А.А. Потебни, связанные с синтетической поэзией, теорию которой разработал на основе учения А.А. Потебни В.Я. Брюсов. Вяч.И. Иванова, А.А. Блока интересовали взгляды А.А. Потебни на мифопоэтическое творчество.

Идея поэтического синтеза, которая воплощена в творчестве многих символистов (Вл.С. Соловьев, А.А. Блок, А. Белый, Вяч.И. Иванов, К.Д. Бальмонт и др.), наиболее полно реализовалась в центральной категории эстетики символизма — символе. Вл.С. Соловьев видел совершенную жизнь, предвзвешенную, которая заключает в себе истинное искусство, в «свободном синтезе» божественного и человеческого элемента, не поглощение человеческого элемента божественным, а именно взаимодействие, как бы мы сейчас сказали, взаимодополнение. В основе его концепции всеединства — понимание абсолютной солидарности всего сущего: «...совершенная красота не как отражение только идеи от материи, а действительное ее присутствие в материи предполагает прежде всего глубочайшее и теснейшее взаимодействие между внутренним или духовным и внешним или вещественным бытием» (32, с. 81, 85). В определенной трансформации в сторону «переживания художника» (А. Белый, Вяч.И. Иванов) раскрывается концепция Вяч.И. Иванова, связанная с идеями Вл.С. Соловьева, — «...о символическом искусстве можно сказать, что принцип его действительности — соединение по преимуществу, соединение в прямом и глубочайшем значении этого слова. Сочетаются двое третьим и высшим. Символ, это третье, уподобляется радуге, вспыхнувшей между словом-лучом и влагою души, образовавшей луч... И в каждом произведении истинно символического искусства начинается лестница Иакова» (23, с. 149).

Имея позитивные исходные данные, поэты в анализе творчества М.Ю. Лермонтова шли иным путем. Рассмотрим ход их рассуждений, так как это значимо для формирования позитивной эвристики в осмыслении одного из выдающихся русских художников слова.

Наша гипотеза такова. Художественное мышление М.Ю. Лермонтова по своему стилю может быть рассмотрено как предвосхитившее главные черты мышления нового и новейшего времени — имеется в виду предвосхищение принципов относительности, дополнительности как сущностных и действенных способов познания (см. об этом: 40). Символисты, создавшие теорию творчества, основанную на деятельностной концепции языка, мышления, и успешно применившие ее по отношению, например, к поэзии А.С. Пушкина и к построению собственного художественного процесса, прошли мимо лермонтовских устремлений, не вступили в диалог с его текстами так, чтобы он заговорил с ними. Может быть, это произошло потому, что творчество Лермонтова осмыслялось на фоне творче-

ства А.С. Пушкина. Со смертью Пушкина «умирала и его культура», — считал А.А. Блок (7, с. 160). Образ Лермонтова даже для Блока противоположен «веселому имени Пушкина», поэта гармонии. Лермонтов, как и Врубель (художник времени символистов), — вестник, но его «весть» о том, что «в сине-лиловую мировую ночь вкраплено золото дневного вечера, — утверждает Блок. — Демон его (Врубеля. — *К.Ш., Д.П.*) и Демон Лермонтова — символы наших времен: «Ни день, ни ночь, ни мрак, ни свет». Мы, как падшие ангелы ясного вечера, должны заклинать ночь. Художник обезумел, его затопила ночь искусства, потом — ночь смерти. Он шел, потому что «звуки небес» не забываются...» (8, с. 424). Если использовать термины аналитической психологии, «танатос» Лермонтова закрыл от символистов его «эрос» как стремление поэта к жизни, последнее у Лермонтова отрешено от сиюминутного состояния и направлено к вечности. Г. Зиммель в статье «К вопросу о метафизике смерти» отмечал, что смерть с самого начала заложена в последнюю глубину жизни: «Каждую минуту жизни мы изживаем как смертные, и все было бы иначе, если бы смерть не сопутствовала нам с начала всех начал, если бы она не была назначением нашей жизни. Так же мало, как мы рождаемся в минуту нашего рождения, а скорее каждую минуту рождается какая-нибудь частица нас, так же мало и умираем мы в последнюю минуту. Смерть ограничивает, то есть оформляет нашу жизнь далеко не только в последний час, напротив, являясь формальным моментом нашей жизни, она окрашивает и все её содержание. Один из самых смелых парадоксов христианства заключается в том, что оно оспаривает это априорное значение смерти и рассматривает жизнь с точки зрения её собственной вечности» (20, с. 36).

Но и для обратно направленного взора смерть является «создателем жизни». Вот иная, чем у Блока, диалектика: «Я» как бы отстаивается само в себя, выкристаллизовывается из всех текущих случайностей, переживаемых содержаний и, становясь все увереннее в самом себе, все независимее от своих содержаний, развивается навстречу своему собственному смыслу и своей собственной идее. Так вступает в свои права мысль о бессмертии души» (там же, с. 40). Такая логика ближе к пониманию Лермонтова. Контраст «дневного» и «ночного» светил — Пушкина и Лермонтова, доведенный до взаимоисключения, — это новая антиномия символистов, только вот с однозначным для каждого положительным (Пушкин) и отрицательным (Лермонтов) полюсами.

Полилог символистов представлял собой в целом единый текст (см.: 40), в создании которого они опирались на внутренний канон, выработанный на основе философии всеединства Вл.С. Соловьева. Может быть, это и было основной причиной одностороннего взгляда на Лермонтова в среде символистов. Кроме того, метаязык описания, направленный на «понимающих», «посвященных» в рамки «школы», единство метода, опора на один культурный стиль — все это привело к тому относительно единодушию, с которым символисты анализировали жизнь и творчество М.Ю. Лермонтова. При всем многообразии воззрений здесь обнаруживается общность мнений, точкой отсчета для которых послужила лекция Вл.С. Соловьева «Судьба Лермонтова» (1899).

Статья Вл.С. Соловьева «Лермонтов» была напечатана в «Вестнике Европы» в 1909 году и являлась итогом его предыдущих высказываний о поэте. До Вл.С. Соловьева о Лермонтове писали Н.В. Гоголь, А.И. Герцен, А.А. Григорьев и другие поэты и писатели. Произведения М.Ю. Лермонтова Соловьев рассматривает в связи с его личной судьбой. Философ увидел в поэте родоначальника духовного настроения и направления чувств, мыслей, а отчасти и действий, которые можно назвать «нищестанством» (31, с. 330). Ключевыми здесь оказываются лексемы и словосочетания с негативной семантикой: 'презрение к человеку', 'присвоение себе заранее какого-то исключительного сверхчеловеческого значения' (там же). Дефиниция понятия сверхчеловек, выведенная Вл.С. Соловьевым, такова: «Теперь ясно, что ежели человек есть прежде всего и в особенности **смертный**, то есть подлежащий смерти, побеждаемый, преодолеваемый ею, то сверхчеловек должен быть прежде всего и в особенности победителем смерти, то есть освобожденным (освободившимся?) от существенных условий, делающих смерть необходимой, и, следовательно, исполнить те условия, при которых возможно или вовсе не умирать, или, умерши, воскреснуть» (там же, с. 333). «Сверхчеловеческий путь» — это когда человек в ходе своей жизни забирает силу над смертью. В понимании Соловьева, Лермонтов превращает эту цель в «личное и бесплодное притязание» (там же).

Анализ особенностей мышления поэта идет под знаком замкнутости Лермонтова на себе, и сила личного чувства Лермонтова приобретает эпитет «страшная» с семантической двойственностью: 'очень' × 'ужасающая': «Первая и основная особенность лермонтов-

ского гения — страшная напряженность и сосредоточенность мысли на себе, на своем **я**, страшная сила личного чувства. Не ищите у Лермонтова той прямой открытости всему задушевному, которая так чарует в поэзии Пушкина. Пушкин, когда и о себе говорит, то как будто о другом; Лермонтов, когда и о другом говорит, то чувствуется, что его мысль и из бесконечной дали стремится вернуться к себе, в глубине занята собой, обращается на себя» (там же, с. 335). Соловьев систематичен, и рассуждает строго и в одном направлении, на протяжении всего текста доказывая выдвинутое в инициальной части статьи положение. Так, еще одна сущностная черта творчества Лермонтова, по Соловьеву, — «способность пророческая»: «Вторая, тоже от западных его родичей унаследованная черта — быть может, видоизмененный остаток шотландского двойного зрения — способность переступать в чувстве и созерцании через границы обычного порядка явлений и схватывать запредельную основу жизни и жизненных отношений» (там же, с. 337). Эту вторую особенность Лермонтова Соловьев связывает с первой — «сосредоточенностью Лермонтова в себе», которая давала уже двойную остроту и силу взгляду.

Блистательный анализ этого качества — пророческого лермонтовского мышления — не приводит Соловьева к мысли о его парадоксальности, умению видеть один предмет сразу с нескольких позиций, с взаимоисключающих точек зрения, особенно это касается стихотворения Лермонтова «Сон», которое Соловьев называет «сном в кубе». Сопоставим подходы Вл.С. Соловьева и В.В. Набокова, использовавшего эти же наблюдения применительно к «Герою нашего времени». Вот анализ Вл.С. Соловьева: «За несколько месяцев до роковой дуэли Лермонтов видел себя неподвижно лежащим на песке среди скал в горах Кавказа, с глубокой раной от пули в груди, и видящим в сонном видении близкую его сердцу, но отдаленную тысячами верст женщину, видящую в сомнамбулическом состоянии его труп в той долине. — Тут из одного сна выходит, по крайней мере, три: 1) сон здорового Лермонтова, который видел себя самого смертельно раненным — дело сравнительно обыкновенное, хотя, во всяком случае, это был сон в существенных чертах своих **вещий**, потому что через несколько месяцев после того, как это стихотворение было записано в тетради Лермонтова, поэт был действительно глубоко ранен пулей в грудь, действительно лежал на песке с открытой раной, и действительно уступы скал теснились кругом. 2) Но, видя умирающего Лермонтова, здоровый Лермонтов видел вместе с тем и то, что снится умирающему Лермонтову:

И снился мне сияющий огнями
Вечерний пир в родимой стороне...
Меж юных жен, увенчанных цветами,
Шел разговор веселый обо мне.

Это уже достойно удивления. Я думаю, немногим из вас случалось, видя кого-нибудь во сне, видеть вместе с тем и тот сон, который видится этому вашему сонному видению. Но таким сном (2) дело не оканчивается, а является сон (3):

Но, в разговор веселый не вступая,
Сидела там задумчива одна,
И в грустный сон душа ее младая
Бог знает чем была погружена.

И снилась ей долина Дагестана,
Знакомый труп лежал в долине той,
В его груди, дымясь, чернела рана,
И кровь лилась хладеющей струей.

Лермонтов видел, значит, не только сон своего сна, но и тот сон, который снился сну его сна — сновидение в кубе. Во всяком случае остается факт, что Лермонтов не только почувствовал свою роковую смерть, но и прямо видел ее заранее» (там же, с. 338—339).

В.В. Набоков, намного позже анализирувавший композицию «Героя нашего времени» изоморфно «Сну», все-таки приходит к выводу о некоем «фокусе» соединения взаимоисключающего в «Герое нашего времени»: **когда герой заговорит, его уже нет в жи-**

вых: «Это замечательное сочинение (в оригинале везде пятистопный ямб с чередованием женской и мужской рифмы) можно было бы назвать «Тройной сон» (речь идет о стихотворении. — *К.Ш., Д.П.*). Некто (Лермонтов, или, точнее, его лирический герой) видит во сне, будто он умирает в долине у восточных отрогов Кавказских гор. Это Сон 1, который снится Первому Лицу. Смертельно раненному человеку (Второму Лицу) снится в свою очередь молодая женщина, сидящая на пиру в петербургском, не то в московском особняке. Это Сон 2 внутри Сна 1. Молодой женщине, сидящей на пиру, снится Второе Лицо (этот человек умирает в конце стихотворения), лежащее в долине далекого Дагестана. Это Сон 3 внутри Сна 2 внутри Сна 1, который, сделав замкнутую спираль, возвращает нас к начальной строфе. <...> Внимательный читатель отметит, что весь фокус подобной композиции состоит в том, чтобы раз за разом приближать к нам Печорина, пока он наконец сам не заговорит с нами, но к тому времени его уже не будет в живых» (30, с. 863—864).

Как видим, Набоков увидел фокус романа, да и стихотворения, наверное, в парадоксальности композиции, Соловьев сводит свой искусный анализ к предчувствию гибели, то есть к некоему стереотипу, который он сам и формирует.

Социофизический контекст творчества М.Ю. Лермонтова у Соловьева становится иллюстрацией той же идеи — стремления к смерти, демонизму, но уже не только по отношению Лермонтова к себе, но и к другим: «Демоническое сладострастие не оставляло Лермонтова до горького конца; ведь и последняя трагедия произошла оттого, что удовольствие Лермонтова терзать слабые создания встретило, вместо барышни, бравого майора Мартынова, как роковое орудие кары для человека, который должен и мог бы быть солью земли, но стал солью, так жалко и постыдно обуявшею. Осталось от Лермонтова несколько истинных жемчужин его поэзии, попираемые которые могут только известные животные; осталось, к несчастью, и в произведениях его слишком много сродного этим самым животным, а главное, осталась обуявшая соль его гения, которая, по слову Евангелия, дана на поправление людям. Могут и должны люди попираемые обуявшую соль этого демонизма с презрением и враждой, конечно, не к погибшему гению, а к погубившему его началу человекоубийственной лжи. Скоро это злое начало приняло в жизни Лермонтова еще другое направление. С годами демон кровожадности слабеет, отдавая большую часть своей силы своему брату — **демону нечистоты**. Слишком рано и слишком беспрепятственно овладел этот второй демон душой несчастного поэта и слишком много следов оставил в его произведениях. И когда, в одну из минут просветления, он говорит о «пороках юности преступной», то это выражение — увы! — слишком близко к действительности» (31, с. 343).

«Демон нечистоты», дуэль как «безумный вызов высшим силам», наконец, последняя формула, или нравственный закон, выведенный Соловьевым, действующий, по его мнению, с математической точностью, — умножение того, что он увидел в Лермонтове, то есть умножение зла, возведение его в степень, по отношению как к себе, так и к другим: «На дуэли Лермонтов вел себя с благородством, — он не стрелял в своего противника, — но по существу это был безумный вызов высшим силам, который во всяком случае не мог иметь хорошего исхода. В страшную грозу, при блеске молнии и раскатах грома, перешла эта бурная душа в иную область бытия. Конец Лермонтова и им самим, и нами называется **гибелью**. Выражаясь так, мы не представляем себе, конечно, этой гибели ни как театрального провала в какую-то преисподнюю, где пляшут красные черти, ни как совершенного прекращения бытия. О природе загробного существования мы ничего достоверного не знаем, и потому и говорить об этом не будем. **Но есть нравственный закон, столь же непреложный, как закон математический, и он не допускает, чтобы человек испытывал после смерти превращения произвольные, не обоснованные его предыдущим нравственным подвигом** (выделено нами. — *К.Ш., Д.П.*) Если жизненный путь продолжается и за гробом, то, очевидно, он может продолжаться только в той степени, на которой остановился» (31, с. 346). Таким образом, предчувствие «гибели» — это как раз, по Соловьеву, самоощущение внутреннего демонизма, зла, которое не приведет поэта к воскрешению.

В.С. Соловьев указывает на эстетизм — красоту формы лермонтовских произведений, но тем не менее нейтрализует это положение критерием содержания, опираясь на «воспетый им демонизм» (Лермонтовым. — *К.Ш., Д.П.*). Задачи — «подорвать ложь» — «уменьшить тяжесть, лежащую «на этой великой душе» — выглядят в контексте сказанного философом умозрительными. Последовательная, в одном направлении рефлексия и приговор «судьи» над поэтом и его текстами приводит В.С. Соловьева к однозначному решению:

«Облекая в красоту формы **ложные мысли и чувства** (выделено нами. — *К.Ш., Д.П.*), он делал и делает еще их привлекательными для неопытных, и если хоть один из малых сих вовлечен им на ложный путь, то сознание этого, теперь уже невольного и ясного для него, греха должно тяжелым камнем лежать на душе его. Обличая ложь воспетого им демонизма, только останавливающего людей на пути к их истинной сверхчеловеческой цели, мы во всяком случае подрываем эту ложь и уменьшаем хоть сколько-нибудь тяжесть, лежащую на этой великой душе» (31, с. 347).

Итак, задача состояла в выявлении «ложных мыслей и чувств», которые увели поэта с подлинной дороги на пути «сверхчеловечества», и их опровержении. Они действительно будут ложными, если смотреть на них односторонне, то есть со стороны одного полюса антиномии, в данном случае отрицательного, и, диссоциировав антиномию, которая поднимает мышление Лермонтова над миром эмпирических вещей и представлений, опрокинуть их в этот мир, мир злобы, соединить его с ним, слить с земным злом полностью. А ведь именно от этого Лермонтов как раз бежал в воображаемые миры, в которых действовала не эмпирическая — воображаемая логика, логика N-измерений, позволяющая понять диалектику мира, находясь над ним, видя его с особых метафизических высот, преодолев и внутренние, и внешние противоречия.

В статье «Истины» (1901) В.Я. Брюсов, несомненно, перекликаясь с антиномиями, установленными И. Кантом, отходит от кантовского положения о том, что антиномии должны предохранять разум от тщетной попытки познать мир «вещей в себе» и возводит антиномию в один из принципов общенаучного познания. «Для мышления нужна множественность, — независимо от того, будет ли она дроблением Я или предстанет как что-то внешнее. Мысль, и общее, жизнь, возникает из сопоставления по меньшей мере двух начал. Единое начало есть небытие, единство истины есть бессмыслие. Не было бы пространства, не будь правого и левого; не было бы нравственности, не будь добра и зла. Множественность начал — вот третья аксиома мышления. Мыслители, словесно оспаривающие эти три аксиомы, бессознательно принимают их, без веры в них никакое рассуждение невозможно» (11, с. 56).

Лермонтов смотрел на мир многопланово и многомерно, постигая его в своих произведениях в единстве хаоса и космоса, земного и небесного, добра и зла в дополнительности и нерасторжимости взаимоисключаемого, что дало невероятную полноту описания и осмысления мира. Такое стремление к постижению истины как вселенского в собственном смысле слова находим у П.А. Флоренского, объясняющего вслед за Кантом, почему «истина есть антиномия». Как думается, такой ход мысли наиболее точен для понимания Лермонтова. «Тварь мятется и кружится в бурных порывах Времени; истина же должна пребывать. Тварь рождается и умирает, и поколения сменяются поколениями, истина же должна быть нетленной. Человечи спорят между собой, возражают друг другу; истина же должна быть непререкаемой и выше прекословий. Людские мнения меняются от страны к стране и из году в год, истина же — везде и всегда одна, себе равная. Одним словом, истина — это то, во что верили повсюду, всегда, все, потому что только в действительности и собственном смысле есть вселенское, что, как показывает самое значение и смысл слова, сколько возможно вообще все обнимает... <...> Для рассудка истина есть противоречие, и это противоречие делается явным, лишь только истина получает словесную формулировку... тезис и антитезис вместе образуют выражение истины. Другими словами, истина есть антиномия и не может не быть таковою» (34, с. 145—147).

К.Р. Поппер говорил о знании следующее: «Все эти три истории — история Вселенной, история жизни на Земле и история человечества и роста его знаний — и сами по себе, конечно, являются главами в наших знаниях. Следовательно, последняя из этих глав — то есть история познания — должна состоять из знаний о знании. Она должна будет содержать, хотя бы в неявном виде, теории о теориях и в особенности теории о том, каким образом вырастают теории» (29, с. 273). Поппер утверждает, что существует два различных смысла понятий знания или мышления: знание или мышление в субъективном смысле, состоящее «из состояний ума, сознания или диспозиций действовать определенным образом», и знание или мышление в объективном смысле, состоящее «из проблем, теорий и рассуждений, аргументов как таковых» (там же, с. 111). Знание в этом объективном смысле, по Попперу, не зависит от чьей-либо веры или предрасположения соглашаться, утверждать или действовать. Знание в объективном смысле «есть знание без того, кто знает: оно есть знание без субъекта знания» (там же).

О мышлении в объективном смысле Фреге писал: «Под суждением я понимаю не субъективную деятельность мышления, а его объективное содержание» (там же). Изучение мира «объективных» идей (это, по-видимому, общенаучные идеи, идеи попперовского «третьего мира», с помощью которых осуществляется координация знаний в различных областях, коррелирующих по определенным «темам»), во многом проливает свет на мир субъективного знания. Как думается, субъективность Соловьева и заключалась в том, что он перевел художественное мышление М.Ю. Лермонтова из мира больших идей в мир субъективных представлений, скорее в мир заблуждений, которые противостоят эмерджентности, то есть порождению принципиально нового, несводимого к совокупности того, из чего это знание возникло (там же, с. 275). Поппер так говорит об идеях, когнитивных артефактах (к ним относятся и произведения искусства), их присутствию в «третьем мире»: «...наш мир создан не нами. До сих пор мы даже не особенно его изменили по сравнению с морскими животными и растениями. Но мы создали новый продукт роста, или артефакта, который обещает со временем произвести в нашем уголке мироздания такие же огромные перемены, какие удалось совершить нашим предшественникам, растениям, вырабатывающим кислород, или кораллам, создающим острова. Эти новые продукты, изготовленные определенно нами самими, — наши мифы, идеи и особенно научные теории — теории о мире, в котором мы живем. Я предлагаю смотреть на эти мифы, идеи и теории как на один из наиболее характерных продуктов человеческой деятельности. Как и орудия, они представляют собой органы, развившиеся вне нашего тела. Они — эндосоматические артефакты. Таким образом, к этим характерным продуктам мы можем причислить, в частности, то, что называют «человеческим знанием», где слово «знание» берется в объективном или безличном смысле, в каком можно сказать, что знание содержится в книге, хранится в библиотеке» (там же, с. 272).

Постоянное сравнение Лермонтова с Пушкиным оказало и Лермонтову, и исследователям плохую услугу. Его творчество рассматривалось на основе природы творчества А.С. Пушкина, а не из особенностей строя мысли самого М.Ю. Лермонтова. Такие схемы позволяют видеть, в основном, то, чего нет, а не то, что есть в творчестве художника.

Эмерджентность лермонтовского мышления (применим здесь науковедческий термин, так как речь идет о метатеории, или о теории теорий) заключалась в том, что его способ мышления — это идеи не повседневного (эмпирического) уровня: его творчество — «выставка приемов и способов письма» (В. Хлебников) — способов мышления вне «логики твердых тел» — другой уровень абстрагирования, основанный на «логике N-измерений», который символисты как раз осмысливали.

Можно по-разному относиться к идее о Лермонтове как поэте сверхчеловечества, но заслугу Д.С. Мережковского мы видим как раз в том, что ему удалось преодолеть эмпиризм в восприятии Лермонтова и вывести исследование его творчества, как и указывает сам Д.С. Мережковский, на метафизический уровень, вернее, перевести его в метафизический план. Понятно, что это не значит, что Лермонтов не был связан с миром эмпирических вещей и представлений. Метафизика, согласно В. Вундту, гипотетична, она восполняет научный опыт и на основе общенаучного сознания определенной эпохи строит непротиворечивое мировоззрение. Кстати, К.Р. Поппер осознавал важную роль метафизических допущений даже в науке, включая их в состав научных теорий разного уровня.

Д.С. Мережковский анализирует творчество Лермонтова также на основе сравнения его с Пушкиным. Но так резюмирует мысль о «милосердном ударе», нанесенном Лермонтову Соловьевым: «Мартынов начал, Вл. Соловьев кончил; один казнил временной, другой вечной казнью, которую предчувствовал Лермонтов:

И как преступник перед казнью
Ищу кругом души родной.

Казнь совершилась, раздавлена «ядовитая гадина», лучезарному Аполлону — Пушкину — принесен в жертву дионисовский черный козел — козел отпущения всей русской литературы — Лермонтов» (28, с. 353).

В ходе анализа лермонтовского мышления Д.С. Мережковский уводит его из эмпирического плана в план метафизический: «Источник лермонтовского бунта — не эмпирический, а **метафизический** (выделено нами. — *КШ, ДП*). Если бы продолжить этот бунт в беско-

нечность, он, может быть, привел бы к иному, более глубокому, истинному смирению, но, во всяком случае, не к тому, которого требовал Достоевский и которое смешивает свободу сынов Божиих с человеческим рабством. Ведь уже из того, как Лермонтов начал свой бунт, видно, что есть в нем какая-то религиозная святость, от которой не отречется бунтующий, даже под угрозой вечной гибели, той «преисподней, где пляшут красные черти». Этой-то метафизически и религиозно утверждающей себя несмирности, несмиримости и не смогла простить Лермонтову русская литература. Все простила бы, только не это — не «хулу на Духа», на своего смиренного духа.

Смотрите: вот пример для вас!
Он горд был, не ужился с нами.
Глупец! хотел уверить нас,
Что Бог гласит его устами.

Смотрите ж, дети, на него,
Как он угрюм, и худ, и бледен,
Смотрите, как он наг и беден,
Как презирают все его!

Вот за что обречен был Лермонтов на страшную казнь в сем веке и будущем» (там же, с. 355). Д.С. Мережковский говорит о тяготении Лермонтова к «сверхчувственному миру», о «прошлой вечности» Лермонтова, что также способствует отходу от эмпиричности в оценках. «...эти единственные на земле «звуки небес», что и Вл. Соловьева заставило увидеть в нем призвание «быть могучим вождем людей на пути <к> сверхчеловечеству». <...> «В Лермонтове было два человека», — говорит близко знавшее его лицо. «Во мне два человека», — говорит Печорин. — <...> Главная ошибка, кажется, впрочем, не самого Лермонтова, а Печорина, заключается в том, что он считает отрезанную половину окончательно погибшею, тогда как обе половины одинаково живы метафизически, и лишь эмпирически одна половина подавила другую» (там же, с. 358). Фактически говорится о переводе мышления в область иной степени абстрагирования, воображения, основанного на воображаемой логике.

Д.С. Мережковский, перенося мышление Лермонтова в план метафизический, имеет в виду, в первую очередь, то, что признания самого Лермонтова, тоска его по вечности — «первый намек на богосыновство в богоборчестве». По мысли Д.С. Мережковского, это любовь как влюбленность, Вечная Женственность, к ней проекция. «И этот ответ — не отвлеченная метафизика, а реальное, личное переживание самого Лермонтова: он это не выдумал, а выстрадал» (там же, с. 371).

От земного к небесному идет Соловьев; Лермонтов, по мысли Мережковского, — от небесного к земному, обогащенный «нездешним» опытом. В непокорности, бунте Лермонтова против Бога есть Божественный смысл. Трагедия Лермонтова, по Мережковскому, «из глубины сердечной восходит до звездных глубин» (там же, с. 377). «Неземная любовь к земле», «небесная тоска по родине земной» — оксюмороны по стилю мышления уже близкие к пониманию рефлексии Лермонтова. Переведение мышления Лермонтова на более высокий уровень абстрагирования лермонтовских мыслей о земном позволяет Мережковскому хотя бы не выправлять лермонтовские парадоксы. Но размышляет он над ними в духе, тем не менее, идей Вечной Женственности и всеединства Вл.С. Соловьева.

Идеи Мережковского о метафизической природе поэзии Лермонтова развили Д.Л. Андреев и В.В. Розанов. Именно Д.Л. Андреев показал восхождение Лермонтова к такому уровню мышления, когда орудием его являются устоявшиеся идеи «третьего мира», выкристаллизовавшиеся в «метатеории» Лермонтова. «...если бы не развилась пятигорская катастрофа, со временем русское общество оказалось бы зрителем такого непредставимого для нас и неповторимого ни для кого — жизненного пути, который привел бы Лермонтова-старца к вершинам, где этика, религия и искусство сливаются в одно и где все блуждания и падения прошлого преодолены, осмыслены и послужили обогащению духа и где мудрость, прозорливость и просветленное величие таковы, что все человечество взирает на этих владык горных вершин культуры с благоговением, любовью и трепетом радости» (1, с. 458). В своей метаистории Д.Л. Андреев говорит практически о сущностных идеях, единстве «бессубъектного» знания «третьего мира», в который в итоге входят и идеи литературы как особого способа познания действительности.

Таким образом, Мережковский, не разрубив узла противоречий, по крайней мере, осуществляет попытку устранения «ошибки» — он выявляет слабости, присущие предыдущему решению «проблемы». В процессе устранения «ошибок» (субъективность Лермонтова в понимании Соловьева, эмпирическая логика) Мережковский намечает векторы смысла, которые позволяют преодолеть голый эмпиризм, в который «загнал» Лермонтова Вл.С. Соловьев.

К.Р. Поппер говорит о трудностях понимания теорий, людей, по-видимому, это можно отнести и к произведениям искусства: «Понимание теории — это почти необъятная задача, так что мы смело можем сказать, что теорию никогда до конца не понимают, хотя некоторые люди могут понимать некоторые теории очень хорошо. На самом деле понимание теории имеет много общего с пониманием человеческой личности. Можно неплохо знать или понимать систему склонностей (dispositions) человека, то есть быть в состоянии предсказывать, как он будет вести себя в различных ситуациях, но так как существует бесконечно много возможных ситуаций, такое понимание склонностей человека представляется недостижимым. С теориями происходит нечто подобное: полное понимание теории означало бы понимание всех ее логических следствий» (29, с. 284). Так и с художественным творчеством, которое, как и наука, направлено на постижение мира. Ведь даже Д.С. Мережковский не увидел логических следствий особого способа мышления Лермонтова.

Существенной в понимании особенностей стиля мышления Лермонтова стала статья И.Ф. Анненского «Юмор Лермонтова» (1909). Но прежде обратимся к статьям А. Белого «О теургии» (1903), А.А. Блока «Педант о поэте» (1906), В.Я. Брюсова «Оклеветанный стих» (1903), которые предшествовали ей.

У Брюсова, внимательно анализировавшего творчество Пушкина на основе критерия антиномии, очень немного написано о Лермонтове, он не использовал этого критерия применительно к стилю мышления поэта. Замечания В.Я. Брюсова имеют внешний характер: «Лермонтов любил первый смеяться над тем, что ему особенно дурно, чтобы другие не оскорбляли его чувства насмешкой», — пишет он (12, с. 76).

Будучи уже автором статьи «Истины» (1901), Брюсов вслед за Соловьевым переводит мышление Лермонтова в план субъективный. Лермонтов, по Брюсову, был поэтом для себя самого. В этом существенное отличие лермонтовской поэзии от пушкинской. «...Лермонтову было важно уяснить себе свое чувство» (там же, с. 76). Есть и замечания, связанные с особым типом рефлексии поэта: «У Лермонтова стихи выходили из головы уже законченными. Его варианты и первые, и позднейшие равнопрекрасны и равноценны. Он не работал, а только выражал. Он вовсе не был стихотворцем, а только поэтом. Пушкин желал, чтобы слух об нем прошел по всей Руси великой. Лермонтов задумывался над тем, не лучше ли оставить свои мечты навсегда в глубине души, как драгоценность, которой люди недостойны. «Что в сердце, обманутом жизнью, хранится, то в нем навсегда и умрет», — говорил он. Тут же мелькала еще мысль, что все равно, если б и стоило говорить о своих сокровенных думах, у языка нет сил, чтобы выразить их. «Стихом размеренным и словом ледяным не передашь ты их значенья». Здесь «размеренный» и «ледяной» не украшающие эпитеты, а **определяющие**. Стих всегда размерен, все слова — ледяные. «Душу можно ль рассказать?» — воскликнул Мцыри» (там же, с. 77). Здесь В.Я. Брюсов подходит к коренной проблеме языка Лермонтова, имеющего антиномичный — из мира объективных идей — строй, и поэтому противопоставленного повседневному, обыденному языку, основанному на логике исключенного третьего.

В статье А. Белого «О теургии» (1903) есть противоречие, свойственное почти всем символистам. Поэты фиксируют выход идей Лермонтова за пределы мира эмпирических вещей и представлений, но в то же время обвиняют его ощущением «ноуменального греха»: «Он прочел бы в душе имя Той, Которая выше херувимов и серафимов — идей — ангелов, — потому что Она — идея вселенной, Душа мира, Которую Вл. Соловьев называет Софией, Премудростью Божией и Которая воплощает Божественный Логос... К Ней обращены средневековые гимны: «Mater Dei sine spina — rescatorum medicina»... К ней и теперь обращены гимны» (5, с. 396). Как видим, А. Белый находится на путеводной нити идей Вл. Соловьева: «Но Лермонтов не воскликнул:

Знайτε же, Вечная Женственность ныне
В теле нетленном на землю идет!
(Соловьев)

Личная неприготовленность к прозреваемым идеям погубила его... И в конце концов:

А жизнь, как посмотришь с холодным вниманьем вокруг,
Такая пустая и глупая шутка!

Тем, кто не может идти все вперед и вперед, нельзя проникать дальше известных пределов. В результате — ощущение ноуменального греха, странная тяжесть, переходящая в ужас» (там же, с. 397).

Констатация факта прозрения Лермонтова еще не стала осмыслением его сущности. «Он увидел слишком много. Он узнал то, чего другие не могли знать», — терминология все та же, от Соловьева идущая. Белый пытается уйти от сложившихся стереотипов, погрузив творчество Лермонтова в круг идей того же Соловьева, но от этого Лермонтов становится все дальше.

В 1906 году молодой Александр Блок написал негодующую рецензию на книгу профессора Н. Котляревского «М.Ю. Лермонтов. Личность поэта и его произведения». Профессор Котляревский считал горе поэта, его страдания результатом литературной моды. Александр Блок отвечает: «Почвы для исследования Лермонтова нет — биография нищенская. Остается «провидеть» Лермонтова. Но еще лик его темен, отдаленен и жуток. Хочется бесконечного **беспристрастия**, пусть умных и тонких, но бесплотных догадок, чтобы не «потревожить милый прах». Когда роют клад, прежде разбирают смысл **шрифта**, который укажет место клада, потом «семь раз отмеривают» — и уже зато раз навсегда безошибочно «отрезают» кусок земли, в которой покоится клад. Лермонтовский клад стоит упорных трудов» (9, с. 400). Ключевые слова статьи Блока — «шифр», «загадка»: «Чем реже на устах, — тем чаще в душе: Лермонтов и Пушкин — образы «предустановленные», загадка русской жизни и литературы» (там же). Но это была все же констатация фактов: «Только литература последних лет многими потоками своими стремится опять к Лермонтову, как к источнику...» (там же, с. 399). «Лермонтов — писатель, которому не посчастливилось ни в количестве монографий, ни в истинной любви потомства...» (там же). Эти ставшие уже устойчивыми повторения все больше утверждают нас в мысли, что поэты шли «мимо Лермонтова», объясняя свой пессимизм и «упадок» пессимизмом Лермонтова как своего предшественника.

Очень важно обратиться к статьям И.Ф. Анненского. Его заслуга в том, что именно он окончательно отвел эмпиризм в оценках Лермонтова: «Так нравятся у Лермонтова эти, точно заново обретенные, **вещи-мысли**: лицо слепого, паутина снастей, тихо сидящая на берегу белая женская фигура, законность нашего безучастия к тому, о чем мы только говорим, и т.д., — пишет он. — Эти вещи-мысли бывают иногда значительны, но всегда и непременно они светлы и воздушны. Вот в чем их обаяние. И невольно поражают нас эти вещи-мысли после столь обычных и неизбежных теперь вещей-страхов, вещей-похотей с их тяжелой телесностью, навязчивых, липких, а главное, так часто только претенциозных» (2, с. 407).

Рационализм, лежащий в основе такого восприятия Лермонтова, противоположен эмпиризму Вл.С. Соловьева. Анненский утверждает способность Лермонтова переключать мышление с частного, случайного к общему, при этом не порывать с реальным: «Люди Лермонтова были только его мыслями о людях. Вы можете отыскать их сами в жизни, а поэт скажет вам только, что он думает о тех, которых он видел. В Грушницком незачем, в сущности, искать сатиру, тем не менее пародию на героя. Это просто мысль, и даже скорбная мысль, о человеке, который боится быть собою и, думая, не хочет додумываться до конца! Смерть Грушницкого, во всяком случае, прекрасна. Так не высмеивают людей, — пишет Анненский. — Любил Лермонтов замыкать свои главы мыслью, не сентенцией, а именно мыслью» (там же, с. 408).

Анненский наиболее решительно отделяет эмпирические данные от мыслей о них. Язык статьи И.Ф. Анненского, термин «мысль-образ» выводит мышление Лермонтова из мира явлений, переводя его в мир сущностей. Он утверждает возвышение мысли Лермонтова над голым эмпиризмом.

Речь идет, по-видимому, о постижении поэтом действительного содержания предмета, которое выражается в единстве всех многообразных и, может быть, даже противоречивых форм бытия в противоположность эмпирически постулируемым, внешним формам существования. Как утверждал Я.Э. Голосовкер, «...для воображения существует иная система действительности, чем для здравого смысла мира первого приближения. Следовательно,

категории, лежащие в основе логики воображения, будут иными, чем категории формальной логики здравого смысла» (17, с. 19). «Действительность воображения» есть не что иное как «эстетическая действительность», в которой действуют особый закон логики, как его называет Голосовкер, «закон неисключенного третьего». В этой «действительности» «дилемма разрешается синтезом, ибо среднее дано и противоречие снимается вовсе» (там же, с. 46). Перевести установки мышления Лермонтова в эмпирический план — значит лишить их почвы воображения, возможности мыслить синтетически, порождая не просто образы, а именно мысли-образы.

Душевная трагедия Лермонтова, как и трагедия в его осмыслении, заставляет В.Ф. Ходасевича в самом поэте искать причины этого. Язык — самое подлинное свидетельство мысли художника. Ходасевич ведет нас по пространству лермонтовского текста узкой тропой, проложенной Вл.С. Соловьевым. Зло, наслаждение злом — эта тема особенно пристально исследуется Ходасевичем: «Но этого для Лермонтова недостаточно. Мало заставить читателя вынести муки и страсти нечеловеческие: надо еще показать, как на пути «превосходства в добре и зле» можно терять человеческий облик вовсе. Демон, томящийся своим мятежом, готов вочеловечиться. Мцыри, томящийся миром, звереет. Это минутное озверение для него сладостно, едва ли каким-нибудь словом, кроме сладострастия, можно обозначить тот трепет, с каким Лермонтов описывает борьбу Мцыри с барсом» (35, с. 438).

Антиномия Лермонтова, лежащая в основе оксюморона «красота безобразная», диссоциируется Ходасевичем — крен идет в сторону «безобразного». Добро (красота) в случае с Лермонтовым, по мысли Ходасевича, влечет зло. «Вот где отличие поэзии Лермонтова от среднего, так сказать «нормального» романтизма. У романтиков мир, сам по себе прекрасный, еще украшен, сдобрен пороком и безобразием, — злом, вводимым в малых дозах, как острая и вредная приправа. По Лермонтову, порочный и страстный, а потому безобразный мир пытается скрыть лицо под личиною красоты» (там же, с. 440). Эмпиризм, лежащий в основе такого понимания, закрепляется, наконец, термином «прозаизм». Ходасевич утверждает: «Нужно было выстрадать слишком много, чтобы и к Богу обратиться с последней благодарностью и последней просьбой... <...> Бога Лермонтов укорял много раз. Но нигде укор не был выражен им с таким вызовом, как в этом язвительном **прозаизме** (выделено нами. — *К.Ш., Д.П.*):

Устрой лишь так, чтобы Тебя отныне
Недолго я еще благодарил.

Вот строки, кажется, самые кощунственные во всей русской литературе: в них дерзость содержания подчеркнута оскорбительной простотой формы» (там же, с. 435). Понимание Лермонтова здесь еще более прямолинейно, язык поэту приписывается прозаический, заземляющий эмпирические послышки Соловьева. «Лермонтов стоял перед Богом лицом к лицу, гоня людей прочь», — считает Ходасевич. Так же, как у Соловьева, послышки Ходасевича не метафизические — от познания Божественного к людям. А наоборот: от ужаса в людском мире к новому злу — к вызову Богу. Путь к Лермонтову здесь также отрезан эмпирическими рамками. Соблазненный миром — вот основной тезис Ходасевича. «Поэзия Лермонтова — поэзия страдающей совести. Его спор с небом — попытка переложить ответственность с себя, соблазненного миром, на Того, кто этот соблазнительный мир создал, кто «изобрел» его мучения» (там же, с. 443).

Прямое причисление Лермонтова к романтизму уже изменяет ракурс исследований Вяч.И. Иванова (статья «Лермонтов»): «Лермонтов — единственный настоящий романтик среди великих русских писателей и поэтов прошлого века; этим он отличается от того, кого чтит «своим высшим солнцем и движущей силой», от Пушкина, хотя всю жизнь и оставался его учеником не только в искусстве слагать стихи и мастерской пластике характеров своих повествований, но и в упорном преследовании высочайшей точности и простоты слога вообще и строгой наготы прозаического рассказа в частности; учеником он был гениальным и никогда только учеником, не дошедшим, однако, по крайней мере в лирических произведениях, до гармонии и совершенства творений учителя» (21, с. 846). Заметил Вяч.И. Иванов нечто отличающее Лермонтова от Пушкина — двойственность его натуры. «Последует Фаустово убеждение, достойное каждого настоящего романтика, о сожитии двух душ в одной груди. Всю жизнь душа Лермонтова, раздвоенная и истерзанная, страстно искала, но ни-

когда не достигала — гармонии, единства, цельности» (там же, с. 847). А ведь это и была его, лермонтовская, гармония — как в «Парусе» — парадоксально: покой для него — буря, парус в ней «годится», «нужен», «живет».

«Ему свойственно различать в основе каждой душевной привязанности катулловскую дихотомию: *odi et amo* (ненавижу и люблю). Никакой силе свыше, никакой власти он не подчинялся без долгого и упорного борения. В своих сердечных переживаниях на смену влюбленному мечтателю тотчас является беспощадный наблюдатель обнаженной и ничем не прикрашенной действительности; он наносит сам себе все новые раны после многих мучительных разочарований. «Странная» любовь к родине также полна противоречий, отражающих — и это положительная сторона — противоречивые порывы русского характера и русской судьбы» (там же, с. 849). Понятие позитивного противоречия — это продвижение по пути понимания дополнительности противоположного, не разрыва его, и это уже связь взаимоисключающих членов антиномии. Единство противоположного обнаруживается Ивановым и на уровне социофизического контекста: «Когда элегический тон надоедает, он (М.Ю. Лермонтов. — *КШ, ДЛ*) становится горячим ревнителем величия или даже экспансии империи. Образ жизни его также не соответствует его воззрениям. Безупречный армейский офицер, храбрый воин, он во всеуслышание говорит о своей ненависти к войне, но с наслаждением, с опьянением бросается в кровавые стычки и сражения кавказских походов. Он громко провозглашает свою любовь к свободе, но не желает связывать себя дружбой с вольномыслящими либералами. Он ненавидит крепостное право, которое позорит народ, презирает порабощение всех сословий под ярмом тупого полицейского деспотизма, он предсказывает «черный год» страшной революции, которая низвергнет царский трон. Но он отнюдь не восхищен принципами 1789 года и холоден к левым гегельянцам. Он не скрывает своих симпатий к монархическому строю; он высоко ценит настоящее родовое дворянство, не порабощенное, не порабощающее; он поддерживает славянофилов в их критике Запада» (там же, с. 849).

Выходя за пределы соловьевских посылок, Вяч.И. Иванов все же не преодолевает их до конца. Вяч.И. Иванов видит неоспоримую заслугу поэта в том, что в эпоху позитивизма он стал одним из самых убежденных защитников онтологической ценности человеческой личности. Онтология мышления Лермонтова не в воображении — а в реальности ирреального: «Реальность, представшая ему впервые, была двулика: в ней виденное наяву и виденное в полусне следовало одно за другим и подчас смешивалось» (там же, с. 853). Внешний разрыв — раскол, незавершенность — действительное уклонение от внутренней нормы, артикулированной Пушкиным — это тот рубеж, который и разделяет поэтов. Мы уже упоминали, что Пушкину присуще антиномичное мышление. Но оно упрятано под ледяную кору его стиха. У Лермонтова антиномия-проблема поставлена в основную структурную позицию — в ней пребывает тот разрыв и раскол, с помощью которого поэт выкристаллизовывает истину, объединяя противоположные понятия, заставляя смыслы «витать» над ними. «Как некоторые философские школы строго различали понятия *natura naturans* и *natura naturata*, — пишет Иванов, — подобно тому и мы в искусстве отличаем форму созидательную, то есть само законченное художественное произведение — *forma formata*, и форму зиждущую, существующую до вещи как действительный прообраз творения в мысли творца ...эфирная модель..., которую можно назвать *forma formans*, потому что она, форма эта, и есть созидающая идея целого и во всех его отдельных частей. «Единая глыба мрамора», о которой говорит Микель-Анджело в своем знаменитом сонете, есть *forma formata* к идее, ее предваряющей...» (там же, с. 857). В тексте статьи Иванова появляются термины, приближающиеся к терминам ономаопоэтической школы, — внутренняя и внешняя форма. К ним идет он издалека, из глубины философских воззрений на красоту.

Как отмечает Э. Кассирер, «спекулятивная эстетика, вышедшая из круга флорентийской академии и развивавшаяся затем от Микеланджело и Джордано Бруно до Шефтсбери и Винкельмана, — просто продолжение и разработка основных мотивов, возникших у Плотина и в неоплатонизме. Согласно этому воззрению, художественное произведение рассматривается только как отдельное, особенно яркое выражение той «внутренней формы», на которой основана вообще связь универсума. Построение и членение художественного произведения есть непосредственно созерцаемое единичное выражение того, что есть мир как целое. Оно, как в фрагменте бытия, показывает действующий в нем закон, выявляет ту связь всех единичных моментов, высший и совершенный пример которых мы видим

в космосе. Там, где эмпирическое рассмотрение обнаруживает только внеположность в пространстве и времени, где мир, следовательно, распадается для него на множество частей, там эстетическое созерцание видит то взаимопроникновение формирующих сил, на котором основана как возможность красоты, так и возможность жизни, так как оба, феномен красоты и феномен жизни, охвачены феноменом **формирования** (выделено автором. — *КШ, ДП*) и заключены в нем» (25, с. 251, 252).

Подлинное произведение — это формотворчество и жизнетворчество — новая реальность — одновременно. Внутренняя форма определяется Ивановым по аналогии: «Мы разумеем его раннее, еще неопределенное и колеблющееся интуитивное прозрение того космического начала, которое литераторы после Гете обычно стали называть Вечной Женственностью, употребляя слово столь же двусмысленное, как то понятие темное и неопределенное, которое оно должно было выражать, тогда как Новалис, обученный Яковом Беме, почитал мистическую сущность, явленную в конце «Фауста», под священным именем Девы Софии. Идею Софии мы определяем по аналогии с тем, что было сказано выше об искусстве — как форму зиждущую, *forma formans*, вселенной в Разуме Бога» (21, с. 859). Терминология Вл. Соловьева приобретает внутреннее содержание, присущее текстам Лермонтова. «Прекрасное стихотворение «Ангел» — вздох тоскующей души, помнящей песнь ангела, несущего ее в мир, — свидетельствует, что семнадцатилетний автор был практически уже посвящен в учение о предсуществовании и анамнезисе» (21, с. 862).

Вяч.И. Иванову было проще запечатлеть это в принятой символистами терминологии. Но он, по-видимому, первым вырвался за пределы привычного русла, переключая стиль (форму) мышления Лермонтова в плоскость воспроизведения сущностных идей, показав, что и формулировка их поэтому антиномична. Попперовский третий мир сущностного, «объективного» знания вмещает в себя антиномизм мышления, который коррелирует с воображаемой геометрией Лобачевского, воображаемой логикой Васильева, «противоречием» Флоренского, паранепротиворечивой логикой, теорией размытых множеств и другими понятиями, связанными с осмыслением антиномизма, так явно и ярко выраженного в стиле мышления М.Ю. Лермонтова.

Мучаясь с определением особенностей художественного сознания Лермонтова, Вяч.И. Иванов подводит нас, наконец, к понятию, которое восполняет утраченное звено в рассуждениях символистов — он говорит как раз об особой форме мышления художника: «Романтические элементы лермонтовского творчества принадлежат западным влияниям; но есть и другие черты его сложной личности, тесно связывающие его с вековым духовным развитием его народа, глубоко проникнутого духом восточной мистики, главным образом мистики Платоновой. Платонизмом можно признать *forma mentis* (форму мышления. — *КШ, ДП*) поэта, выявляющуюся всякий раз, как буря страстей не смущает его чистого созерцания. Мы подразумеваем под платоническим духовным складом, разумеется, не принадлежность к философскому учению, о котором Лермонтов не имел точного представления, но врожденный дар видеть вокруг всех вещей как бы излучение вечной идеи» (там же, с. 862). Понятие анамнезиса («воспоминания») подчеркивает запредельное происхождение души, противоположность чувственного, изменчивого, неистинного знания доказанному знанию вечных и неизменных сущностей, созерцаемых умом. У Лермонтова и говорится постоянно о «силе мысли» («мысль сильна...»):

Как часто силой мысли в краткий час
Я жил века и жизнью иной,
И о земле позабывал...
<...>
...мысль сильна,
Когда размером слов на стеснена,
Когда свободна, как игра детей,
Как арфы звук в молчании ночей!
1831-го июня 11 дня

Пространство текстов Лермонтова — познающее, мыслительное. И хотя мы пришли к выводу о том, что антиномичный стиль мышления был присущ Лермонтову, может быть, и «врожденно» (см.: 37), путь его в творчестве как способе познания жизни и искусства мож-

но очертить как возвышающийся над миром эмпирических вещей и представлений, стиль его мышления в первой половине XIX века можно определить как стиль неклассического и даже постнеклассического знания, хотя он и вбирает в себя опыт предшествующий, в частности, опыт стиля мышления А.С. Пушкина.

В предисловии к первому изданию «Критики чистого разума» (1781) И. Кант говорит о некоторых проблемах, присущих, видимо, всем мыслителям: «На долю человеческого разума в одном из видов его познания выпала странная судьба: его осаждают вопросы, от которых он не может уклониться, так как они навязаны ему его собственной природой; но в то же время он не может ответить на них, так как они превосходят возможности человеческого разума» (24, с. 73). По Канту, человеческий разум впадает в противоречие, выражающееся в антиномии, когда пытается познать мир именно в его сущности как безусловное целое. Антиномии Канта — это «сигналы» границы мира явлений и мира сущностей — вещей в себе, внешне противоречащие друг другу и в то же время одинаково доказуемые ответы на осмысленные вопросы.

А.В. Гулыга приводит выразительную запись из черновиков Канта: «Рассудок больше всего действует в темноте... Темные представления выразительнее ясных. Мораль. Только внести в них ясность. Акушерка мыслей. Все акты рассудка и разума могут происходить в темноте... Красота должна быть неизреченной. Мы не всегда можем выразить в словах то, что думаем» (18, с. 113). Вспомним лермонтовское: «Мысль сильна, когда размером слов не стеснена...». А.В. Гулыга упоминает о стихотворениях символистов А. Белого и А.А. Блока, связанных с осмыслением учения Канта. Он отмечает, что Блок считал главным в учении Канта понятие пространства и времени. «Есть как бы два времени, два пространства, — комментировал русский поэт немецкого философа, — одно историческое, календарное, другое нечислимое, музыкальное». По Блоку, «музыкальность» означает способность чувствовать мировую гармонию, выйти за пределы исторической детерминации и цивилизации, отрешиться от них» (там же, с. 124). Здесь мы подошли к понятию гармонии, которая является критерием совершенства, и основа её как раз дополнительность, «синтетический метод», умение мыслить антиномично, чтобы взять предмет в «пределе его» (П.А. Флоренский) — как мыслит и Блок о времени — календарном (детерминированном) и музыкальном (индетерминированном).

Кропотливая работа критики, рациональной критики — залог возможности устранения ошибок — критики, чем бы она ни была, самого разума (по Канту), рационального познания (по Попперу). И то и другое было основой мышления Лермонтова. Надо здесь прибавить ещё и критику эстетическую и самокритику. Может, в этом основа «едкого» (по словам Соловьева, «злого») всепроникающего взгляда Лермонтова, выкристаллизовавшегося в своем творчестве антиномии-проблемы.

А.В. Гулыга, говоря об И. Канте, отмечает, что современная эвристика занимается проблемами, «которые уже волновали Канта» (там же, с. 113). То же самое можно сказать о Лермонтове, творчество которого наглядно (по форме) показывает, что и разум, и воображение выполняют направляющую роль в познании, они ведут рассудок к определенной цели, ставят перед ним все новые проблемы. Именно так можно прийти к «синтетике поэзии» (В.Я. Брюсов), создавая максимально широкое обобщение, выходя за границы опыта, эмпирических представлений. **Таким образом, стиль мышления Лермонтова, вслед за понятиями критической философии, можно назвать философским, критическим. Ему присущ именно философский критицизм, что находит выражение в антиномизме творчества художественного мышления.**

В основе такого критицизма лежит «априорный синтез», связанный с пониманием субъекта как самого «разума» в его общих и особенных функциях. **Идеальность, к которой такие системы относятся и на которую опираются, «есть идеальность высших положений разума, в которой все специальные и произвольные результаты уже каким-либо образом преобразованы и посредством которой должны быть «априорно определены»** (25, с. 176). И в то же время это единство всегда соотносится с определенным фактом или само становится фактом, который подвергается или может быть подвергнут критике или оспариванию — это и есть сущность антиномии.

Вспомним предисловие к «Герою нашего времени», где М.Ю. Лермонтов строит постулаты своего «критического реализма»: «Эта книга испытала на себе ещё недавно несчастную

доверчивость некоторых читателей и даже журналистов к буквальному значению слов... <...> Герой нашего времени, милостивые государи, точно портрет, но не одного человека. Это портрет, составленный из пороков всего нашего поколения, в полном их развитии... <...> Довольно людей кормили сладостями, у них от этого испортился желудок: **нужны горькие лекарства, едкие истины** (выделено нами. — *КШ„Д.П.*)» (26, с. 276).

И хотя здесь речь идет об этических проблемах, критицизм, связанный определением общего как факта и объекта рефлексии присутствует.

Итак, символистский метапоэтический текст выкристаллизовывает проблему осмысления стиля мышления Лермонтова. Здесь снова, видимо, стоит опереться на теорию К.Р. Поппера, считающего, что «традиционная эпистемология с ее концентрацией внимания на втором мире или знания в субъективном смысле, не имеет подлинного отношения к исследованию научного знания: эпистемология должна заниматься исследованием научных проблем и проблемных ситуаций, научных предположений (которые я рассматриваю просто как другое название для научных гипотез и теорий), научных дискуссий, критических рассуждений, той роли, которую играют эмпирические свидетельства и аргументации, и поэтому исследованием научных журналов и книг, экспериментов и их значения для научных рассуждений. Короче, для эпистемологии решающее значение имеет исследование третьего мира объективного знания, являющегося в значительной степени автономным» (29, с. 113). Повторим, что в систему «третьего мира» Поппер включил и мысли, и творения подлинных художников. В применении к исследованиям символистов о Лермонтове это означает, что их «парадокс о поэте» с формированием устойчивого мнения о его «злополучной» судьбе оказывается разрешимым, если исследование творчества поэта ввести в круг научных идей самих символистов: в первую очередь, это связано с их идеями синтетичности поэзии и антиномии как основополагающего принципа поэтического мышления. Последний и был «артикулирован» М.Ю. Лермонтовым в его творчестве, но это становится очевидным именно сейчас, когда идеи размытых множеств, паранепротиворечивой логики становятся общезначимыми, а множественность путей мышления, взаимоисключающие характеристики одного понятия — чуть ли не общим местом. Как видим, поэты-символисты, переведя исследование творчества Лермонтова в эмпирический план, утратили критерий антиномии, который был ими же введен в исследование поэзии, но они же фактически и восстановили его статус в процессе критического осмысления личности и творчества М.Ю. Лермонтова.

Развитие метапоэтики связано с критицизмом, то есть рациональной критикой, ведущей к устранению ошибок. Она обладает внутренней полемичностью, многоголосием, в ходе развития которых художники и приближаются к осмыслению истины поэтического творения. Полемичность — это еще одна существенная черта метапоэтики.

Литература:

1. Андреев Д.А. Из книги «Роза Мира» // М.Ю. Лермонтов: Pro et contra. — СПб., 2002. — С. 453—461.
2. Анненский И.Ф. Юмор Лермонтова // М.Ю. Лермонтов: Pro et contra. — СПб., 2002. — С. 404—409.
3. Бальмонт К.Д. Поэзия как волшебство. — М., 1915.
4. Белый А. Мысль и язык (Философия языка А.А. Потебни) // Логос. — М., 1910. — Кн. 2. — С. 240—257.
5. Белый А. О теургии // М.Ю. Лермонтов: Pro et contra. — СПб., 2002. — С. 392—398.
6. Блок А.А. О современном состоянии русского символизма // Собр. соч.: В 8 т. — М.—Л., 1962. — Т. 5. — С. 425—433.
7. Блок А.А. О назначении поэта // Собрание сочинений: В 8 т. — М.—Л., 1962. — Т. 6. — С. 160—168.
8. Блок А.А. Памяти Врубеля // Собрание сочинений: В 8 т. — М.—Л., 1962. — Т. 5. — С. 421—424.
9. Блок А.А. Педант о поэте // М.Ю. Лермонтов: Pro et contra. — СПб., 2002. — С. 399—403.
10. Бор Н. Альберт Эйнштейн // Бор Н. Избранные научные труды. — М., 1971. — Т. 2.
11. Брюсов В.Я. Истины // Собрание сочинений: В 7 т. — М., 1975. — Т. VI. — С. 55—62.
12. Брюсов В.Я. Оклеветанный стих // Собрание сочинений: В 7 т. — М., 1975. — Т. 6. — С. 75—78.
13. Брюсов В.Я. Основы стиховедения. — М., 1924.
14. Брюсов В.Я. Синтетика поэзии // Брюсов В.Я. Собрание сочинений: В 7 т. — М., 1975. — Т. 6. — С. 557—573.
15. Брюсов В.Я. Пророк // Брюсов В.Я. Собрание сочинений: В 7 т. — М., 1975. — Т. 7. — С. 178—198.
16. Васильев Н.А. Воображаемая логика. — М., 1989.
17. Голосовкер Я.Э. Логика мифа. — М., 1987.
18. Гулыга А.В. Кант. — М., 1981.
19. Гумбольдт В. фон. Избранные труды по языкознанию. — М., 1984.
20. Зиммель Г. К вопросу о метафизике смерти // Логос. — М., 1910. — Кн. 2. — С. 34—50.
21. Иванов Вяч.И. Лермонтов // М.Ю. Лермонтов: Pro et contra. — СПб., 2002. — С. 846—862.
22. Иванов Вяч.И. Заветы символизма // Иванов Вяч.И. Борозды и межи. — М., 1916. — С. 124—136.
23. Иванов Вяч.И. Мысли о символизме // Иванов Вяч.И. Борозды и межи. — М., 1916. — С. 136—149.

24. Кант И. Критика чистого разума // Кант И. Сочинения: В 6 т. — М., 1964. — Т. 3.
25. Кассирер Э. Жизнь и учение Канта. — СПб., 1997.
26. Лермонтов М.Ю. Герой нашего времени // Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений: В 4 т. — М.—Л., 1959. — Т. 4.
27. Ломинадзе С.В. Поэтический мир Лермонтова. — М., 1985.
28. Мережковский Д.С. М.Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества // М.Ю. Лермонтов: Pro et contra. — СПб., 2002. — С. 348—387.
29. Поппер К.Р. Объективное знание. Эволюционный подход. — М., 2002.
30. Набоков В.В. Предисловие к «Герою нашего времени» // М.Ю. Лермонтов: Pro et contra. — СПб., 2002. — С. 863—874.
31. Соловьев Вл.С. Лермонтов // М.Ю. Лермонтов: Pro et contra. — СПб., 2002. — С. 330—347.
32. Соловьев Вл.С. Общий смысл искусства // Соловьев Вл.С. Собрание сочинений. 2-е изд. — СПб., 1886—1894. — Т. 6.
33. Флоренский П.А. Антиномия языка // Флоренский П.А. Собр. соч.: В 2 т. — М., 1990. — Т. 2. — С. 152—199.
34. Флоренский П.А. Столп и утверждение истины // Флоренский П.А. Собр. соч.: В 2 т. — М., 1990. — Т. 1.
35. Ходасевич В.Ф. Фрагменты о Лермонтове // М.Ю. Лермонтов: Pro et contra. — СПб., 2002. — С. 434—444.
36. Штайн К.Э. Метапоэтика: «Размытая» парадигма // Три века русской метапоэтики. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2002. — Т. 1. — С. 604—616.
37. Штайн К.Э. К вопросу о семиологии первого произведения // Первое произведение как семиологический факт. — СПб. — Ставрополь, 1997. — С. 4—13.
38. Штайн К.Э. Поэтический текст в научном контексте. — СПб. — Ставрополь, 1996.
39. Штайн К.Э. Художественный текст в эпистемологическом пространстве // Язык и текст в пространстве культуры. — СПб. — Ставрополь, 2003. — С. 10—26.
40. Штайн К.Э. Язык. Поэзия. Гармония. — Ставрополь, 1989.

«Поэт железа»

В названии этого раздела использована цитата из стихотворения В. Хлебникова «На родине красивой смерти — Машуке...» (октябрь, 1921), посвященного М.Ю. Лермонтову.

На родине красивой смерти — Машуке,
 Где дула войскового дым
 Обвил холстом пророческие очи,
 Большие и прекрасные глаза,
 И белый лоб широкой кости, —
 Певца прекрасные глаза,
 Чело прекрасной кости
 К себе на небо взяло небо,
 И умер навсегда
 Железный стих, облитый горечью и злостью.
 Орлы и ныне помнят
 сраженье двух желез,
 Как небо рокотало
 И вспыхивал огонь.
 Пушек облаков тяжелый выстрел
 В горах далече прокатился
 И отдал честь любимцу чести,
 Сыну земли с глазами неба.
 И молния синею веткой огня
 Блеснула по небу
 И кинула в гроб травяной
 Как почести неба.
 И загрохотал в честь смерти выстрел тучи
 Тяжелых гор.
 Глаза убитого певца
 И до сих пор живут не умирая
 В туманах гор.
 И тучи крикнули: «Остановитесь,
 Что делаете, убийцы?» — тяжелый голос прокатился.
 И до сих пор им молятся,
 Глазам,
 Во время бури.
 И были вспышки гроз
 Прекрасны, как убитого глаза.
 И луч тройного бога смерти
 По зеркалу судьбы

Блеснул — по Ленскому и Пушкину, и брату в небесах.
 Певец железа — он умер от железа.
 Завяли цветы пророческой души.
 И дула дым священником
 Пропел напутственное слово,
 А небо облачные почести
 Воздало мертвому певцу.
 И доныне во время бури
 Горец говорит:
 «То Лермонтова глаза».
 Стоусто небо застонало,
 Воздавши воинские почести,
 И в небесах зажглись, как очи,
 Большие серые глаза.
 И до сих пор живут средь облаков,
 И до сих пор им молятся олени,
 Писателю России с туманными глазами,
 Когда полет орла напишет над утесом
 Большие медленные брови.
 С тех пор то небо серое —
 Как темные глаза.
 <Октябрь 1921>

Такие тексты, как указывалось, мы относим к метапоэтическим. Наша гипотеза, связанная со стихотворением В. Хлебникова, такова. В. Хлебников энциклопедически опирается в нем на множество текстов М.Ю. Лермонтова, в результате создает текст — самоинтерпретирующую систему, в которой исследует элементы моделирования лермонтовской самоинтерпретирующей системы творчества, то есть стихи Лермонтова о поэзии, в результате чего разворачиваются новые стратегии для анализа, исследования творчества М.Ю. Лермонтова. Определим иерархию основных типов текста, на которой строится метапоэтический текст Велимира Хлебникова.

1. Поэтические тексты М.Ю. Лермонтова, и в первую очередь, стихотворение «Кинжал».
2. Живописные работы М.Ю. Лермонтова как тексты.
3. Биографические данные и образ жизни М.Ю. Лермонтова как текст (социофизический контекст).
4. Имя **Михаил** как концентрация творчества и стратегия интерпретации, указание на разгадку иконографического начала метапоэтических текстов М.Ю. Лермонтова.

Стихотворение «На родине красивой смерти — Машуке...» представляет собой тип сложнейшей многослойной поэтической системы. Несмотря на то, что в нем реализуются основные принципы творчества В. Хлебникова: мифопоэтическое начало, опора на космогонический миф, единство истории (подлинных событий) и поэтических вымыслов, современное мифотворчество и фольклорное начало и мн. др., — в нем сосредоточены и наиболее характерные черты поэтики Лермонтова.

Текст опирается на скрещение жанров. В нем есть элементы погребального гимна, притчи, жития, лирического стихотворения. Развернутый полисиндетон (союз «и») маркирует тип текста, характерный для притчевого, житийного начала: «**И** белый лоб...// **И** умер навсегда... // **И** вспыхивал огонь // **И** отдал честь... // **И** кинула в гроб травяной... // **И** загрохотал...» и т.д.

Следует указать на то, что элементы полисиндетона, имеющего четко выраженный анафорический характер, актуализируют в целом два ряда понятий, связанных 1) со смертью героя стихотворения (Лермонтова); 2) с жизнью его в ином мировом измерении, осознаваемом и воспринимаемом другим поэтом — лирическим героем стихотворения. Ключевым словом-образом идентификации понятий первого ряда является слово-образ **умер (бог смерти, гроб, священник)**, словами-образами, идентифицирующими понятия второго ряда, являются лексемы **живут (глаза) — до сих пор**. Таким образом осуществляется локализация временного начала в восприятии автора (**до сих пор**) и подчеркивается надмирное вневременное обитание Лермонтова через конкретизацию пространственных показателей (**небо**).

Текст Хлебникова — это не только и не просто рефлексия над творчеством и судьбой М.Ю. Лермонтова, он вбирает их в себя, и все творчество в целом; сконцентрировано оно в тексте Хлебникова по опорным (ключевым) словам текстов М.Ю. Лермонтова — прочитан

код, выявлен он другим художником, дающим возможность создать особые стратегии для интерпретации.

Прежде всего обратим внимание на полицитатность текста. Прямая цитата «**Железный стих, облитый горечью и злостью**»; «**любимцу чести**» — измененная цитата (Ленский Пушкина — «**невольник чести беспощадной**», Пушкин Лермонтова — «**невольник чести**» в «Смерти поэта», имена поэтов названы в тексте).

Стихотворный текст, сотканный из ключевых слов-образов, актуализирующих множество поэтических текстов М.Ю. Лермонтова, входящих в данный текст как микроцитаты (точечные цитаты), находится в языковых слоях (лексический, синтаксический слой) поэтического текста В. Хлебникова. Их наличие позволяет говорить об актуализации неязыковых слоев данного поэтического текста, одним из которых является многомерный и динамичный слой художественных артефактов — лермонтовских произведений. Мы относим их к когнитивным артефактам, то есть созданным произведениям, которые существуют во времени и пространстве и, наряду с фреймами, картинками, видами, культурными схемами, они функционируют в неязыковых слоях, опираясь на когнитивные структуры языковых слоев.

Слой артефактов является многомерным потому, что одно и то же слово актуализирует подвижное множество текстов (различные контексты их динамизируют). Часто это названия стихотворений М.Ю. Лермонтова: «Родина», «Смерть», «Смерть поэта», «Пророк», «Небо и звезды», «Тучи», «Молитва», «Гроза», «Бой», «Утес» и др.

Многократно повторяются такие слова-образы, как **очи, глаза, певец, небо, орел, сражение, горы, огонь, выстрел, туманы, буря, пророческий, облака, утес** и др., которые отсылают к множеству хорошо известных текстов М.Ю. Лермонтова: «Бородино», «Спор», «Русская мелодия», «Ночь I», «Ночь II», «Пророк», «Кинжал», «Парус», «Сосна», «Дары Терека», «Мой демон», «Кавказ», «Смерть поэта», «Завещание» и мн. др. Все это призвано воссоздать поэтический мир М.Ю. Лермонтова с его космизмом (небо — земля), пространственной и временной бесконечностью. Оперирование не собственно языком как материалом произведения, а уже готовыми текстами, их активизация в неязыковых слоях — характерная черта футуристической поэтики, основы которой формировал сам Хлебников. Рефлексию над текстами Лермонтова, цитатный пуантилизм можно интерпретировать и с точки зрения теории «прибавочного элемента» К.С. Малевича, когда стилевые черты, образы, характерные для творчества какого-то художника, вносятся в другое произведение (см.: 8).

Таким образом, языковая ткань текста соткана на основе образной системы самого Лермонтова, при этом актуализированными оказываются слова-образы, связанные с **воинственной тематикой** — так интерпретируется происшедшая дуэль: *дула войскового дыма, сражение двух желез, пушек облаков тяжелый выстрел, выстрел тучи, певец железа — он умер от железа, дула дыма, воинские почести.*

Далее акцентируется слово-образ **глаз** — *пророческие очи, большие и прекрасные глаза, певца прекрасные глаза, сын земли с глазами неба, глаза убитого певца // И до сих пор живут не умирая, молятся глазам, как убитого глаза, то Лермонтова глаза, зажглись, как очи, // Большие серые глаза, писателю... с туманными глазами, как темные глаза.*

Множественные повторы связаны с образом **неба**: *к себе на небо взяло небо, небо рокотало и вспыхивал огонь, пушек облаков тяжелый выстрел, сын земли с глазами неба, молния синюю веткою огня // Блеснула по небу, как почести неба, выстрел тучи, тучи крикнули, вспышки гроз, луч тройного бога смерти... по Ленскому и Пушкину, небо облачные почести воздало..., небо застонало, в небесах зажглись, живут среди облаков, то небо серое — как темные глаза.* Образ неба соединяет предыдущие образы в одну **триаду — глаза — война — небо.**

Один из ключевых образов текста — **железо, железный** — имеет двойственную семантику — «оружие» — «стих»: *дула войскового дыма, железный стих, сражение двух желез, (пушек облаков, выстрел тучи), певец железа — он умер от железа, дула дыма.* Отсылка этого образа также двойственная — *сражение на небе и на земле.* Земное начало как раз и связано с образом железа.

Металлы, как отмечает В.Н. Топоров, «воплощают идеи вечности, войны, воинства», «геральдическими» металлами считаются серебро..., золото..., железо с черной поверхностью. <...> железо символизирует **постоянство, жестокость, силу, упрямство, терпение, грубость** <...> Железо в древнееврейской традиции — символ несчастья, рабства, выносливости, решительности. <...> Отмечается, что эпитет «железный» обладает рядом негативных коннотаций; ср. *железный век (худший из веков), железное дерево (виселища)* и ряд других мифологизированных мотивов, как-то: *железная маска, железная рука, железный крест* и т.п.» (12, с. 147).

В диссертации Н. Арлаускайте «Строение смыслового пространства текстов Велимира Хлебникова» (Вильнюс, 1998) отмечается, что «лексемы, называющие орган зрения, занимают центральное положение в смысловом поле глаз, являются его ядром, глаз регулярно метонимически замещает собой человека и любое тело; смысловая область глаз и сфера зрения занимают иерархически высокую позицию в мире, создаваемом текстами Хлебникова; и связан этот образ в них с космогонически отмеченными местами; связь глаза с космогонией укоренена во многих мифологиях; глаз отторгает зрительную силу от человека и, метонимически замещая его, участвует в круговороте **жизнь — смерть**, участие в этом круге носит оттенок жертвенности, а зрительная сила становится плодотворяющей силой. Признаки глаза в текстах Хлебникова коррелируют с признаками архетипического героя; герой является родоначальником, основателем города, нового времени; религии, нового способа жизни (глаз устанавливает центр текстового пространства и организует его, определяет как основную ценность тайноведения» (2, с. 46).

Н. Арлаускайте отмечает также, что существует определенная аналогия между строением хлебниковского текстового пространства и культурно-биографического (социофизического) (там же: 49). Так же Хлебников оперирует и социофизическим пространством М.Ю. Лермонтова.

Пространство лермонтовских образов, сотканных из лирических текстов, выводит к другому текстовому пространству. Стих **«Обвил холстом пророческие очи»** обращает нас к портретам М.Ю. Лермонтова, и в частности к одному из автопортретов.

Автопортрет М.Ю. Лермонтова (1837—1838), где он написал себя на фоне Кавказских гор в форме офицера Нижегородского драгунского полка, изображает Лермонтова «в бурке, накиннутой на куртку с красным воротником, с кавказскими газырями на груди; на кабардинском ремне с серебряным набором — черкесская шашка» (5, с. 124). И.А. Желвакова, комментирующая этот портрет в альбоме «Лермонтов: Картины. Акварели. Рисунки (1980)», рассматривает его как портрет поэта: «Портрет передает глубокий, напряженный мир поэта, его страдания, его душу. Автопортрет отвечает творческой личности Лермонтова-поэта, рано осознавшего свое предназначение. Он знал, что рожден для великих дел, свою миссию видел в роли поэта-пророка» (там же: 124). На обороте паспарту поэта немецкая надпись г-жи Берольдинген, дочери А.М. Верещагиной, в которой соединяются двойственные роли Лермонтова: «Михаил Лермонтов, русский офицер и поэт, им самим рисованный» (там же).

Нет ничего удивительного в сближении разных типов текста — поэтического и акварели. Можно указать на следующие семантические посылки: объединение **топосов воинства и поэзии** (творчества) в текстах Лермонтова о поэзии в автопортрете. Знаками, кодифицирующими первый топос, являются военный костюм, кавказская шашка, которую он сжимает в руке, и использование слова-образа «кинжал» в текстах о поэзии, а также лексемы с «военной» семантикой: **«товарищ светлый и холодный», задумчивый грузин на месть тебя ковал, // На грозный бой точил черкес свободный»** («Кинжал»).

Интересно отметить, что в стихотворении «Кинжал» есть также автопортрет-отражение: некий двойник, образное скольжение, намек на обладателя кинжала:

И черные глаза, остановясь на мне,
Исполнены таинственной печали,
Как сталь твоя при трепетном огне,
То вдруг **тускнели**, то **сверкали**.
1838

С образом «стали» мы встречаемся и в «Герое нашего времени». Лермонтов пишет о глазах Печорина: «...об глазах я должен сказать еще несколько слов. <...> Во-первых, они не смеялись, когда он смеялся! — Вам не случалось замечать такой странности у некоторых людей?.. Это признак или злого нрава, или глубокой постоянной грусти. Из-за полуопущенных ресниц они сияли каким-то фосфорическим блеском, если можно так выразиться. То не было отражение жара душевного или играющего воображения: то был **блеск, подобный блеску гладкой стали**, ослепительный, но холодный...» (7, с. 333).

Следует обратить внимание, что портрет в стихотворении «Кинжал» также акцентирует глаза (**черные, исполнены таинственной печали, ...как сталь, при трепетном огне, тускнели, сверкали**).

Автопортретное сходство можно подтвердить данными современников М.Ю. Лермонтова: в «Лермонтовской энциклопедии» рассматривается вопрос иконографии Лермонтова, при этом указывается «изменчивая наружность поэта», «большие глаза». В воспоминаниях

И.С. Тургенева отмечается: «Задумчивой презрительностью и страстью веяло от его смуглого лица, от его больших неподвижно-темных глаз» (11, с. 428).

Все это важные вещи констатационного плана, внешне не связанные с интерпретацией текстов, но они наводят нас на мысль, что в данном случае параметры, заданные для интерпретации, связаны с определенной культурной схемой, которая ведет нас к имени **Михаил**. Михаил в переводе с еврейского значит 'кто яко Бог', или: 'кто равен Богу' (4, с. 250). По Писанию, он входит в сонм святых ангелов — «Ангела мирна, верна наставника, хранителя душ и телес наших» (там же, с. 250). По данным религиозных текстов, архистратиг Михаил — «начало», вождь небесных сил, служитель Божественной славы и наставник человеков. При богослужении церковь акцентирует преимущественно **«духовно-воинственное»** служение Архистратига Михаила во славу Божию и в защиту верных от искушений и зол». По преданию, при переходе через Иордан Архистратиг Михаил явился Иисусу Навину **с обнаженным мечом**. Архистратиг Михаил — Божественное украшение мира дольнего и его ограждение и утверждение. Церковь учит, что святой Архангел Михаил «крепостию Божественною **обходит всю землю от лютых**, изымая призывающим Божественное или его»; именует его «непостыдным предстателем верных, путеводителем и наказателем заблудших». «Как **воитель божий**, Михаил изображаем был древле попирающим ногами люцифера, держащим десницею **копие**, с белою на вершине хоругвию, а шуйцею — зеленую финиковую ветвь, как знамение победы» (там же, с. 258).

Как правило, в своих текстах Лермонтов не обыгрывает имени прямо, понятно, что ни Лермонтов, ни Хлебников, декодирующий тексты Лермонтова о поэзии, не видит в нем прямое воплощение архистратига — скорее, через косвенную цитацию и структуру опорных элементов внутренней формы имени просматриваются черты судьбы. В стихотворении «Ветка Палестины» (1837) Лермонтов упоминает архистратига Михаила с помощью перифразы «божьей рати лучший воин», создавая его поэтический портрет:

Иль, божьей рати лучший воин,
Он был, с безоблачным челом,
Как ты, всегда небес достоин
Перед людьми и божеством?..
1837

Говоря об имени **Михаил**, П.А. Флоренский отмечает: «Имя архистратига Небесных сил, первое из **тварных** имен духовного мира, Михаил, самой этимологией своей указывает на **высшую меру духовности**, на особливую близость к **Вечному**: оно значит «Кто как Бог», или «Тот, кто как Бог». Оно означает, следовательно, наивысшую ступень Богоподобия. Это имя — **молниевой** быстроты и непреодолимой мощи, или энергии Божией в ее осуществлении, в ее посланничестве. Это — мгновенный и ничем не преодолимый огонь, кому — спасение, кому — гибель. Оно «исполнено ангельской крепости» (13, с. 631—632). И далее П.А. Флоренский говорит о чертах, которые он как будто списал с личности Лермонтова: «По своей природе, имя Михаил — противоположность земной косности, с ее и враждебным, и благотельным торможением порывов и устремлений. И, попадая на землю, это имя живет на ней как чуждое земле, к ней не приспособляющееся и не способное приспособиться. Михаил — одно из древнейших известных в истории имен. Но и за много тысяч лет своего пребывания на земле оно остается откровением на земле и не делается здесь своим... Этому имени трудно осуществлять себя в земных средах, слишком для него плотных. <...> Михаил чувствует себя незадачливым и винит в этом мир, косный и неотзывчивый, но, на самом деле, получающий от Михаила малодоступные ему, миру, импульсы <...> Попад с неба на землю, Михаил, светлый или темный ангел, одинаково жалуется, что земля — не небо, и не то не понимает, не то не хочет понять, что он уже не на небе и что земле свойственна законная и в общем порядке мироздания благотельная тяжесть, плотность и вязкость. Между тем, Михаил требует эфира...» (там же, с. 632—633).

Вспомним:

И мысль **о вечности**, как великан,
Ум человека поражает вдруг..
1831-20 июня 11 дня

Как часто **силой мысли** в краткий час
Я жил **века и жизнью иной**,
И о земле **позабывал**.
1831-20 июня 11 дня.

Поэт Д.Л. Андреев так и воспринимал М.Ю. Лермонтова — как вестника, посредника между земным и небесным. «Миссия Лермонтова — одна из глубочайших загадок нашей культуры. <...> ...пронизывающий насквозь человеческую душу суровый и зоркий взор; глубокая религиозная натура, переключающая сомнение из плана даже философских суждений в план богоробского бунта, — наследие древних воплощений этой монады в человечестве...» (1, с. 323).

Ранее Д.С. Мережковский в эссе «М.Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества» (1908—1909) связывает имя Лермонтова с деяниями архистратига Михаила, представленными в «Откровении Святого Иоанна Богослова» (Апокалипсис. 12, 7—9), считая, что особенностью мистического опыта М.Ю. Лермонтова было «чувство незапамятной давности, древности — «веков бесплодных ряд унылый», — воспоминание земного прошлого сливается у него с воспоминанием прошлой вечности, таинственные сумерки детства с еще более таинственным воспоминанием иного бытия, того, что было до рождения» (9, с. 164), что он был причастен к «тайне премирной»: «Произошла на небе война: Михаил и ангелы его воевали против Дракона; и Дракон и ангелы его воевали против них; но не устояли, и не нашлось уже для них места на небе. И низвержен был великий Дракон.

Существует древняя, вероятно, гностического происхождения легенда, упоминаемая Данте в «Божественной комедии», об отношении земного мира к этой небесной войне. Ангелам, сделавшим окончательный выбор между двумя станами, не надо рождаться, потому что время не может изменить их вечного решения; но колеблющихся, нерешительных между светом и тьмою благодать Божия посылает в мир, чтобы могли они сделать во времени выбор, не сделанный в вечности. Эти ангелы — души людей рождающихся. Та же благодать скрывает от них прошлую вечность, для того чтобы раздвоение, колебание воли в вечности прошлой не предвещало того уклона воли во времени, от которого зависит спасение или гибель их в вечности будущей. Вот почему так естественно мы думаем о том, что будет с нами после смерти, и не умеем, не можем, не хотим думать о том, что было до рождения. Нам надо забыть откуда — для того, чтобы яснее помнить куда.

Таков общий закон мистического опыта. Исключения из него редки, редки те души, для которых поднялся угол страшной завесы, скрывающей тайну премирную. Одна из таких душ — Лермонтов» (там же).

Биографические данные и социокультурный контекст в творчестве В. Хлебникова оказывают коррелирующими, поэтому внешне стихотворение основано на точных биографических данных: дуэль, гроза, совпадение *имени, судьбы*, творчества в творчестве.

Отсюда огромную роль играет воссоздание **среды обитания, места**: *родина красивой смерти, Машук, небо, орлы, сражения, огонь, пушки, горы, молния, тучи, горцы, утес...*

Профессиональные качества обыгрываются двойственно: **поэт — живописец, военный (воин)**: *дула войскового дыма, холст, певец, сражение желез, огонь, певец железа, Ленский, Пушкин, пророческая душа, мертвый певец.*

Точно воспроизводятся **обстоятельства гибели**: *Машук, дула дыма, небо рокотало, молния блеснула* и т.д.

Итак, в ходе интерпретации лермонтовских текстов В. Хлебников намечает корреляции между своим и Лермонтова мировидением, на основании чего можно предполагать, что М.Ю. Лермонтов, не рассматривающий в текстах свое имя как судьбу на поверхностном уровне текстов, тем не менее глубинно воспринимал свое назначение и судьбу, отталкиваясь от имени и его внутренней формы, активизируя архетипическое и мифологическое начало, которое лежит в его основе. Отсюда соединение воинства и поэзии в реальном социофизическом контексте (тексте), в портретном (живописном, графическом) строе текстов, поэтических текстах, где лирический герой, в частности, герой стихотворений о поэте и поэзии, воспринимает «мерный» звук «могучих слов» призванным «воспламенить **бойца** для битвы», а образ **кинжала — меча** (символа жизни — смерти, креста в религии, с его помощью отсекается все недостойное и бесплодное) реализует категорический императив поэта в процессе духовного совершенствования.

Ты дан мне в спутники, любви залог немой,
И страннику в тебе пример не бесполезный:
Да, я не изменюсь и буду тверд душой,
Как ты, как ты, мой друг железный.
1837

Есть и еще одно косвенное доказательство переклички образов М.Ю. Лермонтова и архистратига Михаила. Лермонтовед В.А. Захаров в 1989 году в статье «Портрет», опубликованной

в нашей местной газете «Ставропольская правда», пишет: «В Государственном лермонтовском музее-заповеднике «Тарханы» в церкви, освященной в память св. Марии Египетской, в алтаре помещена большая икона Михаила Архангела, о которой П.А. Вырыпаев в книге «Лермонтов с нами» писал: «Михаил Архангел, лицо которого художником, видимо, писано с портрета Лермонтова, работы Будкина...». Эта икона была заказана бабушкой поэта своему крепостному живописцу вскоре после трагической гибели внука. Елизавета Алексеевна попросила придать облику святого, покровителя ее внука, лицо любимого ею Мишеля. Для образца и был взят портрет, висевший в то время еще у нее в доме. Икона была закончена. И в правом нижнем углу иконописец написал: «Обличие Архангела Михаила списано с портрета Лермонтова работы художн.» (б, с. 7). Икона объединила два образа, как всегда бывает у Лермонтова, антиномично (земное — небесное), но уже в варианте «разрешение» антиномии, так как Лермонтов уже земному миру не принадлежал.

Концентрация смыслов в текстах М.Ю. Лермонтова, идущая от имени, могла быть сознательной и подсознательной, а может быть, и бессознательной одновременно, но важно одно: не называя имени, и Лермонтов, и Хлебников идут от имени (а может, и наоборот, приходят к имени) как к «концентру» творчества Лермонтова. Следует обратить особое внимание на то, что этот путь интерпретации и творчества и жизни М.Ю. Лермонтова «разгадывает» другой художник — В. Хлебников. В данном случае разгадано «осуществление имени»: «...имя есть сила, семя, энергия, — пишет Сергей Булгаков. — Оно формирует изнутри своего носителя: не он носит имя, которым называется, но в известном смысле оно его носит как внутренняя целепричина, энтелехия, по силе которой желудь развивается дубом, а зерно пшеницы колосом, хоть судьбы колосьев могут быть различны» (3, с. 131). С имяславческой философией В. Хлебников связан одной эпистемологической реальностью (структурой идей) начала XX века. В имени заложена инвариантная (стереотипная) семантическая и энергетическая структура первообраза, которая тем не менее варьируется, оказывая влияние на судьбу носителя имени и на его дело. Отсюда разгадка имени — это разгадка и судьбы и творчества. Имена, по Булгакову, — это «жилы, кости, хрящи, вообще части ономатического скелета человека». Имя «есть самое устойчивое в человеке, имеет жизнь, которую надо восстановить (левират), честь, которую можно защищать (дуэль), имеет вечную судьбу» (там же, с. 145).

И так как «имена человеческие написаны на небесах» (там же), они причастны к главному Имени, которое «превыше любого слова и любого познания, и вообще пребывает по ту сторону бытия и мышления» (10, с. 11). Возможно, поэтому в стихотворении В. Хлебникова называется фамилия Лермонтов, но не имя, как наиболее независимое от конкретного бытия человека, «растворенное» тем не менее в его делах, в данном случае в творчестве М.Ю. Лермонтова. Отсюда гармония вечного, заданного (устойчивого и стереотипного) и живой энергии имени, которой наполняется оно в осуществлении жизни и художественного творчества поэта. Невозможно, конечно, в осуществлении жизни и творчества как текста все свести к имени. Но в интерпретации творчества и Лермонтова, и Хлебникова (который, как известно, переименовал себя: Виктор — Велимир — и действовал далее в соответствии с этим переименованием), это одна из ипостасей нашего бесконечного приближения к языку и мышлению великих художников. При этом лучшим посредником в познании творчества одного поэта будет другой поэт. И, видимо, наиболее достоверные знания о творчестве — это данные метапоэтики, которая погружает нас в глубинные пласты не только сознательного, но и бессознательного в тексте и его интерпретации.

Литература:

1. Андреев Д.Л. Русские боги. Стихотворения и поэмы. — М., 1989.
2. Арлаускайте Н. Стрoение смыслового пространства текстов Велимира Хлебникова. — Вильнюс, 1998.
3. Булгаков С. Первообраз и образ: В 2 т. — М. — СПб., 1999. — Т. 2.
4. Дебольский Г.С. Дни богослужения православной церкви: В 2 т. Москва, 1996. — Т. 1.
5. Желвакова И.А. Пояснения в альбоме // Лермонтов: Картины. Акварели. Рисунки. — М., 1980.
6. Захаров В.А. Портрет // Ставропольская правда. — 1989. — № 234.
7. Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: В 4 т. — М., 1959. — Т. 4.
8. Малевич К.С. О теории прибавочного элемента в живописи // Декоративное искусство. — 1988 — № 11.
9. Мережковский Д.С. М.Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества // Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2005. — Т. 2. — С. 159—177.
10. Св. Дионисий Ареопагит. Мистическое богословие. — Киев, 1991.
11. Тер-Габриелянц И.Г. Портреты // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981.
12. Топоров В.Н. Металлы // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. — М., 1982. — Т. 2.
13. Флоренский П.А. Имена. — М. — Харьков, 1988.
14. Хлебников Велимир. Творения. — М., 1986.



Катенин Павел Александрович

[11 (22).XII.1792, имение Шаёво Костромской губернии — 23.V (4.VI).1853, там же] — поэт, критик, теоретик литературы, драматург, театральный деятель.

Метапоэтика П.А. Катенина представлена в труде «Размышления и разборы» (1830), статьях «Письмо к издателю» (1820), «Ответ на ответ» (1822), «Воспоминания о Пушкине», а также в стихотворных произведениях.

Особенности метапоэтики П.А. Катенина связаны с включенностью работ поэта в дискурс литературной критики. Отсюда — наиболее характерные жанры его работ: письмо, ответ, слово, спор и т.д. Работа «Размышления и разборы» коррелирует с научным типом текста.

Одной из проблем метапоэтики П.А. Катенина была проблема метода, в частности романтизма. Разделяя декабристские литературные программы, поэт воспринимал романтический пафос свободолобия и романтический историзм. Отличительное качество романтизма он видел в специфике содержания. Основой романтизма для поэта была проблема народности, национально-своеобразия, местного колорита. Свои пристрастия П.А. Катенин проверял «вкусом» Пушкина:

Но к настоящему поэту
Пришел, однако, на житье.
Ты с ним, счастливцев, поживаешь,
В него ты через край вливаешь
Свое волшебное питье,
В котором Вакха лоз огнистых
Румяный, сочный, вкусный плод
Растворен свежестию чистых,
Живительных Кастальских вод.
<...>

Дано мне будет позволенье,
Мой друг, увидеться с тобой, —
Из кубка, сделай одолженье,
Меня питьем своим напои;
Но не облей неосторожно:
Он, я слышал, заморожен,
И смело пить тому лишь можно,
Кто сыном Фебовым рожден.
А.С. Пушкину. 1828

Большое значение придавалось полемике с карамзинистами, сторонниками «легкого слога» («Письмо к издателю»). П.А. Катенин, находясь на платформе шишковистов, считал, что борьба с легкой поэзией означала борьбу с малыми формами, а борьба с малыми формами означала борьбу с малозначительной тематикой, с «красивыми безделками».

П.А. Катенин писал: «Знаю все насмешки новой школы над славянофилами, варягороссами и проч., но охотно спрошу у самих насмешников: каким же языком нам писать эпопею, трагедию или даже важную, благородную прозу? Легкий слог, как говорят, хорош без славянских слов; он даже не может занять в ней первого места; в нем не существенное достоинство, а роскошь и щегольство языка... Конечно, есть люди с дарованиями и способностями: отчего же они не пользуются ими и не трудятся над предметами, достойными внимания» (см.: 4). П.А. Катенин требовал особого слога, «приличного содержания» в каждом роде сочинений. Так, пропагандируя октаву,

поэт боролся за наиболее полное выражение «смысла», «духа» сочинения. Следует отметить пристальное внимание П.А. Катенина к языку. В полемике Н.И. Гречем он утверждает: «Господин Греч доказывает, что язык наших церковных книг не тот, каким говорили наши предки при святом Владимире: верю, но где же язык наших предков? Он совершенно изменился; неучи беспрестанно искажали свое наречие смешением слов татарских, польских и других; а грамотные беспрестанно очищали и возвышали его, держась коренных слов и оборотов славянских. Перевод священных книг был у них всегда перед глазами, как верный путеводитель, которому следуя, они не могли сбиться; и вот чему мы обязаны, даже в последнее время, воскресением нашего языка при Ломоносове, а без того он сделался бы не тем чистым, коренным, смею сказать, единственным в Европе языком, но грубым, неловким, подлым наречием, пестрее английского и польского. <...> Для избежания недоразумений нужным полагаю сказать читателям, что я отнюдь не требую, чтобы все писали все одним языком: напротив, не только каждый род сочинений, даже в особенности каждое сочинение, требует особого слога, приличного содержанию. Оттенки языка бесчисленны, как предметы, им выражаемые; в нем оба края связаны неприметною цепью, как в самой природе. В комедии, в сказке нет места славянским словам, средний слог возвысится ими, наконец высокий будет ими изобиловать. Если сочинитель употребит их некстати или без разбора, виноват его вкус, а не правила» (8, с. 373—374)

Двойственность метапоэтики П.А. Катенина — промежуточное положение между традициями классицизма и романтизма — четко обозначилась в его итоговом теоретическом труде «Размышления и разборы». Если в рассмотрении соотношения родов искусства (поэзии, живописи, музыки, скульптуры) он, отдавая предпочтение поэзии, предстает классицистом, то в провозглашении необходимости в искусстве национального колорита и многообразия П.А. Катенин выступает романтиком.

«Началу Пушкинской поры в истории нашей поэзии предшествовало выступление Катенина против Жуковского, которое сразу выявило два течения в русском романтизме, условно обозначаемые как психологическое и гражданское. <...> Катенин и... декабристы связывали с понятием романтизма воспитание чувств гражданских, патриотических. <...> ...они выдвинули национально-историческую и гражданско-героическую тему. <...> Для Жуковского мир души — мир личных устремлений... <...> Катенин опирался на устное народное творчество, на слова и образы живого разговорного языка, создавая простонародные баллады. Он стремился передать национальный колорит, свойственные русскому человеку чувствования и характер их выражения, открыто эмоциональный, динамический. Тем самым баллада как жанр чрезвычайно обогатилась национальным содержанием и формами его выражения. Замкнутость стиля, созданная Жуковским, была нарушена», — писал В.И. Коровин (9, с. 37, 39). Итак, главная особенность метапоэтики П.А. Катенина — опора на национальный язык, поиски стиля.

Источники:

1. Катенин П.А. А.С. Пушкину // Катенин П.А. Избранные произведения — М.—Л., 1965 — С. 183—185.
2. Катенин П.А. Гений и поэт // Там же — С. 207—215.
3. Катенин П.А. Фантазия, златое сновидение... // Там же. — С. 236.
4. Катенин П.А. Размышления и разборы. — М., 1981.
5. Катенин П.А. Письмо к издателю // Катенин П.А. Размышления и разборы. — М: Искусство. — 1981. — С. 173—174.

6. Катенин П.А. Ответ на ответ // Там же. — С. 194—197.
 7. Катенин П.А. Воспоминания о Пушкине // Там же. — С. 214—218.
 8. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2002. — Т. 1. — С. 368—377.

Литература:

9. Коровин В.И. Поэты пушкинской поры. — М., 1980.
 10. Фризмэн Л.Г. Парадокс Катенина // Катенин П.А. Размышления и разборы. — М., 1981. — С. 9—44.



**Рылеев
 Кондратий
 Федорович**

[18(29).IX.1795, с. Батово Софийского уезда Петербургской губернии — 13(25).VII.1826, казнен в Санкт-Петербурге] — поэт, публицист, декабрист, участник Вольного общества любителей российской словесности.

Метапоэтика К.Ф. Рылеева представлена в статье «Несколько мыслей о поэзии» (1825) и стихотворных произведениях.

В метапоэтических произведениях К.Ф. Рылеева утверждается, что подлинная поэзия всегда самобытна, и нет хуже греха, чем подражательность, ориентация на плоды чужих трудов. Находясь в диалоге с поэтическими текстами А.С. Пушкина, он принимает категоричский императив поэта:

Что ж до терпения... его, скажу неложно,
 Так много у меня, что поделиться можно.
 Ко благу нашему, любезный друг, оно
 В удел писателям от себя суждено.
 Ах, кто бы мог без сей Всевышнего помощи
 Снести цензуры суд привязчивый и строгий,
 Холодность публики, и колкость эпиграмм,
 Злость критик, что дают превратный толк словам,
 И дерзких крикунов не дельное сужденье,
 И сплетни мелких душ, и зависти шипенье,
 И площадную брань помесячных вралей,
 И грозный приговор в кругу невежд-судей,
 И, наконец, гнев тех, которые готовы
 На разум наложить протекших лет оковы!
 И, словом, всюду я, куда ни посмотрю,
 Лишь неприятности и беспокойства зрю;
 С терпеньем всё сношу, узреть плоды в надежде,
 Но остаюсь без них, как и теперь и прежде.
Путь к счастью. Зима или весна 1821

Рылеев утверждает бессмысленность деления поэзии на классическую и романтическую, ее глубокое единство и подчинение одним и тем же законам. Но это вовсе не значит, что поэзия не развивается: хотя «истинная поэзия в существе своем всегда была одна и та же, как и правила оной» (7, с. 383), но она «различается... по существу и формам, которые в разных веках приданы ей духом времени, степенью просвещения и местностью той страны, где она появлялась» (там же). С этой точки зрения К.Ф. Рылеев различает старую и новую современную поэзию. В работе «Несколько мыслей о поэзии» К.Ф. Рылеев решительно говорит об искоренении «духа рабского подражания» в русской поэзии, но при этом важным считает опираться на идеалы высоких чувств, мыслей и вечных истин, мудро замечая, что они «всег-

да близки человеку и всегда не довольно ему известны» (там же, с. 384): «Великие труды и превосходные творения некоторых древних и новых поэтов должны внушать в нас уважение к ним; но отнюдь не благоговение, ибо это противно законам чистой нравственности, унижает достоинства человека и вместе с тем вселяет в него какой-то страх, препятствующий приблизиться к превозносимому поэту и даже видеть в нем недостатки. Итак, будем почитать высоко поэзию, а не жрецов ее, и, оставив бесполезный спор о романтизме и классицизме, будем стараться уничтожить в себе дух рабского подражания и, обратясь к источнику истинной поэзии, употребим все усилия осуществить в своих писаниях идеалы высоких чувств, мыслей и вечных истин, всегда близких человеку и всегда не довольно ему известных» (7, с. 384).

В определении поэзии К.Ф. Рылеев одновременно полемизирует и в некоторых пунктах соглашается с романтиками. Отмечая «бесполезность» определения поэзии, он указывает, что в результате ее определения можно было бы создать поэтический идеал, что стало бы окончанием развития этого искусства. В этом обнаруживается связь метапоэтики К.Ф. Рылеева с его социологическими идеями (идея «духа времени» и др.) — развитие человечества означает развитие поэзии. Поэт формулирует основные метапоэтические идеи декабристов: борьба с подражательностью, требования самобытности, гражданской устремленности поэзии, понимание искусства как составной части гражданской жизни.

Ю.И. Айхенвальд отмечает: «Он (Рылеев — КШ, ДП) не понимает жизни вне гражданского подвига, а гражданин не понимает вне битвы. И до такой степени проникнут он своей общественной страстью, что, несмотря на осознаваемые им тесные границы своего таланта, он «славы требует, не просит». Поэт для него прежде всего вождь и пророк гражданственности, истинный и самоотверженный деятель свободы. <...> Гражданственность и есть для него поэзия, — и даром что бедны его стихи и тусклы в них образы. И если бы ему предложили на выбор или яркий художественный талант, или «к общественному благу ревность», он ни сколько бы не задумался раскрыть свое сердце именно для последней. Отречение от таланта не было бы слишком большой жертвой для того, кто в каждом помысле своем — гражданин» (8, с. 58).

Твердое понимание гражданственности поэзии — отличительная черта метапоэтики К.Ф. Рылеева.

Источники:

1. Рылеев К.Ф. Переводчику Андромахи // Рылеев К.Ф. Полн. собр. стихотворений. — Л., 1971. — С. 65.
2. Рылеев К.Ф. Путь к счастью // Там же. — С. 66—69.
3. Рылеев К.Ф. М. Г. Бедряге // Там же. — С. 73.
4. Рылеев К.Ф. Послание к Н.И. Гнедичу // Там же. — С. 82—85.
5. Рылеев К.Ф. Державин // Там же. — С. 170—174.
6. Рылеев К.Ф. Несколько мыслей о поэзии // Рылеев К.Ф. Сочинения: Стихотворения и поэмы. Проза. Письма. — Л., 1987. — С. 256—260.
7. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2002. — Т. 1. — С. 378—384.

Литература:

8. Айхенвальд Ю.И. Силуэты русских писателей. — М.: Республика, 1994.
9. Муравьев В.Б. Звезда надежды. Повесть. — М., 1983.
10. Удодов Б.Т. К.Ф. Рылеев в Воронежском крае. — Воронеж, 1981.



Кюхельбекер Вильгельм Карлович

[10(21).VI.1797, Санкт-Петербург — 11(23).VIII.1846, Тобольск] — поэт, критик, драматург, переводчик.

Метапоэтика представлена работами «Взгляд на нынешнее состояние русской словесности» (1817), «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие» (1824), а также в стихотворных произведениях.

Метапоэтика В.К. Кюхельбекера по когнитивному стилю относится к русской критической и теоретической мысли первого двадцатилетия XIX века, для которой свойственно познать, понять, оценить сущность и своеобразие текущей русской литературы, «нынешней словесности». Статьи фиксируют вид литературного творчества, относящегося к литературной критике.

В статьях о поэзии В.К. Кюхельбекер осуществляет сопоставительные разборы творчества старых и новых поэтов, уделяя пристальное внимание современникам: «Станем надеяться, что наконец наши писатели, из коих особенно некоторые молодые одарены прямым талантом, сбросят с себя поносные цепи немецкие и захотят быть русскими. Здесь особенно имею в виду А. Пушкина, которого три поэмы, особенно первая, подают великие надежды. Я не обинулся смело сказать свое мнение насчет и его недостатков; несмотря на то, уверен, что он предпочтет оное громким похвалам господина издателя «Северного архива». Публике мало нужды, что я друг Пушкина, но сия дружба дает мне право думать, что он, равно как и Баратынский, достойный его товарищ, не усомнятся, что никто в России более меня не порадуется их успехам!» (11, с. 394).

Ссылаясь на «Опыты лирической поэзии» А.Х. Востокова, которые открыли новые возможности русского стиха, поэтического языка, а также на «перемены» в русской поэзии, начатые творчеством В.А. Жуковского, В.К. Кюхельбекер связывает современные ему веяния в поэзии не с освоением ею нового содержания, не с возникновением новых поэтических форм, а с «изменением внешней формы нашей поэзии», то есть с механизмом стиха. «Сила, свобода, вдохновение — необходимые три условия всякой поэзии, — пишет В.К. Кюхельбекер. — Лирическая поэзия вообще не иное что, как необыкновенное, то есть сильное, свободное, вдохновенное изложение чувств самого писателя. Из сего следует, что она тем превосходнее, чем более возвышается над событиями ежедневными, над низким языком черни, не знающей вдохновения. Всем требованиям, которые предполагает сие определение, вполне удовлетворяет одна ода, а посему, без сомнения, занимает первое место в лирической поэзии или, лучше сказать, одна совершенно заслуживает название поэзии лирической» (там же, с. 392).

В.К. Кюхельбекер ратовал за создание гражданской национальной литературы, основанной на традициях народных песен, преданий, на летописях и Священном Писании, говорил об использовании в поэзии национальных форм языка, требовал писать по-русски, избегая обильных заимствований: «Из слова же русского, богатого и мощного, сияются извлечь небольшой, благопристойный, приторный, искусственно тощий, приспособленный для немногих язык, un petit jargon de coterie. Без пощадки изгоняют из него все речения и обороты славянские и обогащают его архитектурными, колоннами, баронами, траурами, германизмами, галлицизмами

ми и барбаризмами. В самой прозе стараются заменить причастия и деепричастия бесконечными местоимениями и союзами. О мыслях и говорить нечего. Печатью народности ознаменованы какие-нибудь 80 стихов в «Светлане» и в «Послании к Воейкову» Жуковского, некоторые мелкие стихотворения Катенина, два или три места в «Руслане и Людмиле» Пушкина» (там же, с. 393).

В стихотворных произведениях В.К. Кюхельбекера поэзия предстает неотделимой от свободы, поэт — романтическим противником деспотизма.

Вас полюбил небесный Гений!
И ты — наш юный Корифей! —
Певец любви, певец Руслана!
Что для тебя шипенье змей,
Что крик и Филина и Врана? —
Лети и вырвись из тумана,
Из тьмы завистливых времен.
О други! песнь простого чувства
Дойдет до будущих племен —
Весь век наш будет посвящен
Труду и радостям искусства;
И что ж? пусть презрит нас толпа:
Она безумна и слепа!

Поэты. Между январем и мартом 1820

Исследователи связывают имя Кюхельбекера с формированием нового принципа рассмотрения произведения, системности литературоведческих понятий. «Открыв существование в русской литературе определенных направлений, Кюхельбекер первым применил новую методологию оценки, познания явлений литературной жизни, вообще успехов словесности, когда исходным для такого познания и оценки является критерий верности того или иного произведения ведущему направлению литературы на данном этапе ее развития» (12, с. 144).

Стихотворения В.К. Кюхельбекера о поэте-пророке — учителе людей и прорицателе будущего — имели реальную основу понимания огромной роли поэтического слова, силы убеждения, которые выражены в стихотворении Пушкина «Пророк».

Источники:

1. Кюхельбекер В.К. К Музе // Кюхельбекер В.К. Избранные произведения: В 2 т. — М.—Л., 1967. — Т. 1. — С. 101.
2. Кюхельбекер В.К. Поэты // Там же. — С. 128—133.
3. Кюхельбекер В.К. Проклятие // Там же. — С. 161—162.
4. Кюхельбекер В.К. Жребий поэта // Там же. — С. 189—191.
5. Кюхельбекер В.К. Измена вдохновения // Там же. — С. 245.
6. Кюхельбекер В.К. Элегия // Там же. — С. 241—243.
7. Кюхельбекер В.К. Мое предназначение // Там же. — С. 271—273.
8. Кюхельбекер В.К. Цвет померанца, сорванный с могилы Корсакова // Там же. — С. 278—281.
9. Кюхельбекер В.К. Участь русских поэтов // Там же. — С. 314—315.
10. Кюхельбекер В.К. О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие // Кюхельбекер В.К. Путешествие. Дневник. Статьи. — Л., 1979. — С. 453—459.
11. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2002. — Т. 1. — С. 385—394.

Литература:

12. Возникновение русской науки о литературе. — М., 1975.
13. Мейлах Б. В.К. Кюхельбекер // В.К. Кюхельбекер. Стихотворения. — Л., 1952. — С. 5—50.
14. Тынянов Ю.Н. Пушкин и его современники. — М., 1968.



Одоевский Александр Иванович

[26.XI(8.XII).1802, Санкт-Петербург — 10(22).X (по другим данным — 15(27).VIII).1839, Псе-зуапе (ныне пос. Лазаревское близ Сочи)] — князь, поэт, декабрист.

Метапоэтика А.И. Одоевско-го представлена в стихотвор-ных произведениях и письмах.

Метапоэтические взгляды поэта в начале двадца-тих годов во многом совпадают со взглядами К.Ф. Рыле-ева и А.А. Бестужева-Марлинского. А.И. Одоевский под-черкивает свое несогласие со «Стерновой сектой», то есть сентиментально-меланхолическими тенденциями в поэзии, говорит о необходимости «истинной нрав-ственности», «высокой и прекрасной» поэзии, выступает против «общего порока сентиментальности».

Как я давно поэзию оставил!
Я так ее любил! Я черпал в ней
Все радости, усладу скорбных дней,
Когда в снегах пустынных мир я славил,
Его красу и стройность вечных дел,
Господних дел, грядущих к высшей цели
На небе, где мне звезды не яснили,
И на земле, где в узах я коснел,
Я тихо пел пути живого Бога
И всей душой его благодарил,
Как ни темна была моя дорога,
Как ни терял я свежесть юных сил...
В поэзии, в глаголах провиденья,
Всепреданный, искал я утешенья —
Живой воды источник я нашел!
Поэзия! — не Божий ли глагол,
И пеньем птиц, и бурями воспетый,
То в радуго, то в молнию одетый,
И в цвет полей, и в звездный хоровод,
В порывы туч, и в глубь бездонных вод,
Единый ввек и вечно разнотонный!
О друг, со мной в печалях неразлучный,
Поэзия! слети и мне повеяй
Опять твоим Божественным дыханьем!..
Конец 1836 или начало 1837 (?)

А.И. Одоевский декларирует необходимость «актив-ной и действительной» поэзии.

Эксперименты А.И. Одоевского в области стихо-сложения, поиски новых поэтических форм, новых ритмов (стихотворения «Что за кочевья чернеются...» (1830), «Брак Грузии с Русским царством» (1838)) пред-восхищают неоклассические стиховые формы XX века. «Одоевский, как и Рылеев, — пишет Ю.И. Айхенвальд, — свою поэзию довершил своей жизнью. Он перенес и во-плотил в стихотворения всю декабристскую трагедию... и если он называет поэзию «страдательной и сладкой», то этим он, как и другие декабристы, нелегко свиде-тельствует о том, что она, его «друг неотлетный», слу-жила ему единственной утешой в его тюремном одино-честве и муках» (6, с. 536).

В качестве интереснейшего метапоэтического диа-лога можно привести взаимоотношения А.И. Одоевско-го и М.Ю. Лермонтова. А.И. Одоевский был сослан после декабрьского восстания в Сибирь, а затем на Кавказ, где он умер 15 августа 1839 года от лихорадки. М.Ю. Лер-монтов познакомился с Одоевским в 1837 году во время

своей кавказской ссылки, оба поэта служили в Нижего-родском драгунском полку. Весть о кончине поэта-де-кабриста застала Лермонтова в Петербурге и побудила его написать стихотворение «Памяти А.И. Одоевского» (7, с. 462), полное любви и сочувствия к погибшему дру-гу. Образ Одоевского, созданный Лермонтовым, оста-ется непревзойденным художественным воплощением личности декабриста в русской поэзии.

<...>

3

Но он погиб далеко от друзей...
Мир сердцу твоему, мой милый Саша!
Покрытое землей чужих полей,
Пусть тихо спит оно, как дружба наша
В немом кладбище памяти моей!
Ты умер, как и многие, без шума,
Но с твердостью. Таинственная дума
Еще блуждала на челе твоём,
Когда глаза закрылись вечным сном;
И то, что ты сказал перед кончиной,
Из слушавших тебя не понял ни единый!..

<...>

5

И после их на небе нет следа,
Как от любви ребенка безнадежной,
Как от мечты, которой никогда
Он не вверял заботам дружбы нежной...
Что за нужда? Пускай забудет свет
Столь чуждое ему существованье:
Зачем тебе венцы его вниманья
И терния пустых его клевет?
Ты не служил ему. Ты с юных лет
Коварные его отвергнул цепи:
Любил ты моря шум, молчанье синей степи —

6

И мрачных гор зубчатые хребты...
И, вокруг твоей могилы неизвестной,
Все, чем при жизни радовался ты,
Судьба соединила так чудесно:
Немая степь синее, и венцом
Серебряным Кавказ ее объемлет;
Над морем он, нахмурясь, тихо дремлет,
Как великан, склонившись над щитом,
Расскажет волн кочующих внимаю,
А море Черное шумит не умолкая.
1839

Как и в других стихотворениях о смерти, в данном стихотворении М.Ю. Лермонтов сознательно или под-сознательно использует принцип анаграммирования, повторяя опорные согласные (**с**, **ш**) имени А.И. Одоев-ского — Саша. Используются ономапоты «шум», «шумит», подчеркивающие семантическую значимость шумных согласных. Весь образный строй стихотворения ведет к раскрытию художественного мышления А.И. Одоев-ского, его ментального мира, который воспроизводит М.Ю. Лермонтов в стихотворении.

Метапосылки В. Хлебникова в стихотворении «На родине красивой смерти — Машуке...»: «И луч трой-ного бога смерти // По зеркалу судьбы // Блеснул — по Ленскому и Пушкину, и брату в небесах»; «А небо облач-ные почести // Воздало мертвому певцу»; «И в небесах зажглись, как очи, // Большие серые глаза»; «С тех пор то небо серое — // Как темные глаза» — связаны, по-видимому, со стихотворением «Памяти А.И. Одоевского». М.Ю. Лермонтов сожалеет о судьбе друга: «Твоих послед-них слов // Глубокое и горькое значенье // Потеряно...»,

«И после них на небе нет следа», но и утверждает, как это ему свойственно, противоположное: «Все, чем при жизни радовался ты // Судьба соединила так чудесно». Природа Кавказа, которую воспевал Одоевский, запечатлевает память о нем. В поэтической рефлексии, отталкиваясь от стихотворения Лермонтова, Хлебников идет инверсионным путем, утверждая, что память о самом поэте (Лермонтове) запечатлевается космически.

О метапоэтике А.И. Одоевского можно сказать, что осмысление им творчества претворялось в «жизнетворчество».

Источники:

1. Одоевский А.И. Иль, сбросив бремя светских уз... // Одоевский А.И. Полн. собр. стихотворений. — Л., 1958. — С. 48.
2. Одоевский А.И. Умиравший художник // Там же. — С. 72.
3. Одоевский А.И. Два образа // Там же. — С. 140—141.
4. Одоевский А.И. Как я давно поэзию оставил!.. // Там же. — С. 170—172.
5. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2002. — Т. 1. — С. 395—397.

Литература:

6. Айхенвальд Ю.И. Александр Одоевский // Силуэты русских писателей. — М., 1994.
7. Лермонтов М.Ю. Памяти А.И. О<доевско>го // Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: В 4 т. — М.—Л., 1958. — Т. 1. — С. 461—463.
8. Ягудин В.П. Александр Одоевский. — М., 1980.



Вяземский Петр Андреевич

[12(23).VII.1792, Москва — 10(22).XI.1878, Баден-Баден, похоронен в Санкт-Петербурге] — князь, поэт, критик, участник литературного кружка «Арзамас».

Оставшись сиротой, будущий поэт находился на попечении Н.М. Карамзина, что обусловило литературные интересы и связи.

Метапоэтика П.А. Вяземского представлена статьями «Сонеты Мицкевича» (1827), «Цыганы» (1827), «Взгляд на литературу нашу в десятилетие после смерти Пушкина» (1849), «Вместо предисловия [к «Бахчисарайскому фонтану»]. Разговор между издателем и классиком с Выборгской стороны или с Васильевского острова» (1824), а также рядом стихотворных произведений.

В критических и полемических работах П.А. Вяземского обосновываются эстетические положения романтизма. Как истинный романтик, П.А. Вяземский выступает в защиту русской литературы, ее национальной самобытности, ставит вопрос о законах преемственности литературной традиции. Он против жестких требований, диктуемых поэзии эстетической программой классицизма, противопоставляя им эмоциональную природу творческого процесса.

В «Предисловии к «Бахчисарайскому фонтану» П.А. Вяземский, разграничивая понятия подражательности и преемственности, приходит к выводу, что именно романтическое направление является наследником лучших писателей прошлого. Для этого он использует такую форму изложения, как «спор с идейным противником» (издатель — классик). Вот фрагмент этого диалога. Классик определяет контуры романтического ме-

тода, намечает проблему прочтения романтического произведения, которое требует усилий читателя, так как в романтическом произведении он встречается с «легкими намеками», «туманными загадками». Издатель отстаивает возможность для поэта соорудить «здание красивое», в котором не видно «производства»: «Кл. Со всем тем я уверен, что, по обыкновению романтического, все это действие только слегка обозначено. Читатель в подобных случаях должен быть подмастерьем автора и за него все досказывать. Легкие намеки, туманные загадки — вот материалы, изготовленные романтическим поэтом, а там читатель делай из них, что хочет. Романтический зодчий оставляет на произвол каждому распоряжение и устройство здания — сущего воздушного замка, не имеющего ни плана, ни основания».

Изд. Вам не довольно того, что вы перед собою видите здание красивое: вы требуете еще, чтоб виден был и остов его. В изящных творениях довольно одного действия общего; что за охота видеть производство? Творение искусства — обман. Чем менее выказывается прозаическая связь в частях, тем более выгоды в отношении к целому. Частые местоимения в речи замедляют ее течение, охлаждают рассказ. Есть в изобретении и в вымысле также свои **местоимения** (выделено автором. — *КШ, ДП*), от коих дарование старается отделяться удачными эллипсисами. Зачем все высказывать и на все напирать, когда имеем дело с людьми понятия деятельного и острого? а о людях понятия ленивого, тупого и думать нечего. Это напоминает мне об одном классическом читателе, который никак не понимал, что сделалось в «Кавказском пленнике» с Черкешенкою при стихах:

И при луне в водах плеснувших
Струистый исчезает круг.

Он пенял поэту, зачем тот не облегчил его догадливости, сказав прямо и буквально, что Черкешенка бросилась в воду и утонула. Оставим прозу для прозы! И так довольно ее в житейском быту и в стихотворениях, печатаемых в «Вестнике Европы» (8, с. 52—53).

В метапоэтике П.А. Вяземского развиваются идеи Карамзина о праве языка на универсальность путей совершенствования, необходимости разрушения затвердевших норм и канонов.

Но угаить нельзя: в стихах моих пятно
В угоду критике найдется не одно.
Язык мой не всегда бывает непорочным,
Вкус верным, чистым слог, а выраженье точным;
И часто, как примусь шутить насчет других,
Коварно надо мной подшучивает стих.
Дай только выйти в свет, и злоба ополчится!
К перу моему. 1816

П.А. Вяземский утверждает познавательную функцию поэзии: «Поэма «Цыганы» составлена из отдельных явлений, то описательных, то повествовательных, то драматических, не хранящих математического последствия, но представляющих нравственное последствие, в котором части соглашены правильно и гармонически. Как говорится, что и в разбросанных членах видна поэма. Скажем нечто о составе и ходе ее. На грунте картины изображается табор южных цыганов со всею причудливостью их отличительных красок, поэтической дикостью их обычаев и промыслов и независимостью нравов. Замечательно, что сие племя, коего происхождение и существование историческое предлагают задачу не совсем еще разрешенную, несмотря на изыскания и веро-

ятные гипотезы ученых, везде сохраняет неизгладимые оттенки какого-то первоначального бытия своего и что сии оттенки не сливаются, по крайней мере во многих чертах, с нравами туземцев, между коими они искони ведутся. В самых городах являют они признаки кочевой жизни: временем и законным образом укорененные в гражданских обществах, они как будто все на переходе и готовы наутро сложить палатки свои для переселения. Тем еще своеобразнее должно быть житье их в степях и на воле. Племя с такою оригинальною физиогномиею принадлежит поэзии, и Пушкин в удачном завоевании присвоил его и покорила ее владычеству» (11, с. 410). П.А. Вяземский ввел в метапоэтический дискурс термин «народность».

О том, что поэтов интересовали проблемы языка, и в частности соотношение языка поэтического и «ежедневного языка», свидетельствует письмо П.А. Вяземскому, написанное в 1830 году Е.А. Баратынским, где он определяет значимость поэзии для совершенствования русского литературного языка.

В статье «Сонеты Мицкевича» П.А. Вяземский замечательно высказывается о творческом мире поэта: «Но поэт носит свой мир с собою: мечтами своими населяет он пустыню, и, когда говорить ему не с кем, он говорит сам с собою. Вероятно, вот отчего многие из прозаистов и почитают поэтов безумцами. Они не понимают: что за выгода поэту говорить на ветер в уповании, что ветер этот куда-нибудь и когда-нибудь занесет звуки их души; что они сольются в свое время с отзывами всего прекрасного и не исчезнут, потому что когда есть бессмертия души, то должно быть и бессмертия поэзии. Проза должна более или менее говорить присутствующим; поэзия может говорить и отсутствующим: ей не нужна непосредственной отповеди наличных слушателей. На поэзию есть эхо: где-нибудь и как-нибудь оно откликнется на ее голос» (11, с. 406).

Листу

Когда в груди твоей — созвучий
Забьет таинственный родник
И на чело твое из тучи
Снисходит огненный язык;

Когда, исполняясь вдохновенья,
Поэт и выпренный посол!
Теснишь души своей виденья
Ты в гармонический глагол —

Молниеносными перстами
Ты отверзаешь новый мир
И громозвучными волнами
Кипит, как море, твой клавир;

И в этих звуках скоротечных,
На землю брошенных тобой,
Души бессмертной, таинств вечных
Есть отголосок неземной.
Апрель 1842

Известно знаменитое суждение Пушкина о Вяземском насчет того, что его стихи «слишком умны», а поэзия должна быть «глуповата». Вяземский же считал, что если есть «поэзия звуков и красок», то может быть и «поэзия мысли». В его стихотворениях есть и мысль, и вдохновение, и глубокое чувство. Все это сопрягается в «гармоническом глаголе», то есть в стихотворении как искусстве слова: «Слова Пушкина о том, что поэзия-де должна быть глуповата, нередко ставили в тупик читателей. Но в этом шутиливом замечании заключена глубокая

мысль. Стихотворение... должно быть живой, органичной целостностью, как бы природным творением, в котором выявляется осознанность и преднамеренность. И тогда оно будет подлинно гармоничным». Вяземский не принимал некоторые принципы пушкинской поэзии, — пишет В.В. Кожин, — многие произведения поэта представлялись ему воплощением очаровательной, но бессодержательной гармонии. Он писал, например: «Стихи Пушкина прелесть! Точно свежий душистый персик! Но мало в них питательного... Все один напев». Исследователи приходят к выводу, что речь идет о различных направлениях в поэзии» (13, с. 123—124).

Интересны мысли П.А. Вяземского, касающиеся родства славянских языков, в частности русского и польского, важности взаимообмена культур, знания творчества крупных поэтов, которые представляют культуру славянских народов: «Г-н Мицкевич принадлежит к малому числу избранных, коим предоставлено счастливое право быть представителями литературной славы своих народов, — пишет П.А. Вяземский в статье «Сонеты Мицкевича». — <...> Сколько узы политические, соединяющие нас ныне с Польшею, столько узы природного сродства и взаимной пользы в словесности должны бы, кажется, нас сблизить. Изучение польского языка могло бы быть вспомогательным дополнением к изучению языка отечественного. Многие родовые черты, сохранившиеся у соседей и сонаследников наших, утрачены нами; в обоюдном рассмотрении наследства, разделенного между нами, в миролюбной размене с обеих сторон могли бы обрести мы общую выгоду. Братя, которых часто представляет история новым примером древней Фиваиды, должны бы, кажется, предать забвению среднюю эпоху своего бытия, ознаменованную семейными раздорами, и слиться в чертах коренных своего происхождения и нынешнего соединения. Журналам польским и русским предоставлена обязанность изготавить предварительные меры семейного сближения. По крайней мере радуемся со своей стороны, что нам выпал счастливый жребий запечатлеть один из первых шагов к сей желаемой цели ознакомлением русских читателей с сонетами г-на Мицкевича...» (11, с. 406).

П.А. Вяземский делает точные замечания, касающиеся проблемы перевода стихов Мицкевича: «По крайней мере мы в переводе своем не искали красоты, а дорожили более верностью и близостью списка. Стараясь переводить как можно буквальнее, следовали мы двум побуждениям: во-первых, хотели показать сходство языков польского с русским и часто переносили не только слово в слово, но и самое слово польское, когда отыскивали его в русском языке, хотя и с некоторым изменением, но еще с значением родовым. Не всегда могли мы это делать, ибо в перенесении своем многие слова хотя и сохранившиеся, но испытали превратности фортуны и то же слово, которое на польском языке стоит на высших ступенях лексиконской иерархии, на нашем служит для черной работы, и обратно» (11, с. 408).

Поэтическое творчество П.А. Вяземского, Е.А. Баратынского и других русских поэтов первой половины XIX века, несомненно, способствовало совершенствованию русского литературного языка.

В стихотворении «Вместо статьи о Вяземском» (1974) А.С. Кущнер напоминает, «каким поэтом мы пренебрегли...»:

В стихах своих он сам к себе жесток,
Сочувствия не ищет, как листок,
Что корчится под снегом, леденя.
Я написать о Вяземском хотел,
Еще не начал, тут же охладел
Не к Вяземскому, а к самой затее.

Он сам себе забвенье предсказал,
И кажется, что зла себе желал
И медленно сживал себя со свету
В такую тьму, где слова не прочесть.
И шепчет мне: оставим все как есть.
Оставим все как есть: как будто нету.
1974

Образцом литературного произведения, выражающего общество, для Вяземского была «История государства Российского» Н.М. Карамзина. Вяземский считал ее книгой истинно государственной, народной и монархической; в его понятии, она воплощает общественный уклад России.

Источники:

1. Вяземский П.А. К перу моему // Вяземский П.А. Стихотворения — Л., 1986. — С. 91—95.
2. Вяземский П.А. К В.А. Жуковскому // Там же. — С. 125—127.
3. Вяземский П.А. Три века поэтов // Там же. — С. 223—224.
4. Вяземский П.А. Листу // Там же. — С. 275.
5. Вяземский П.А. Александрийский стих // Там же. — С. 306—309.
6. Вяземский П.А. Литературная исповедь // Там же. — С. 330—335.
7. Вяземский П.А. Пора стихами заговориться... // Там же. — С. 396—398.
8. Вяземский П.А. Вместо предисловия [к «Бахчисарайскому фонтану»]. Разговор между издателем и классиком с Выборгской стороны или с Васильевского острова // Вяземский П.А. Эстетика и литературная критика. — М., 1984. — С. 48—53.
9. Вяземский П.А. [Сонеты Мицкевича] // Там же. — С. 65—72.
10. Вяземский П.А. [«Цыганы». Поэма Пушкина] // Там же. — С. 72—82.
11. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2002. — Т. 1. — С. 398—414.

Литература:

12. Гиллельсон М.И. П.А. Вяземский. Жизнь и творчество. — Л., 1969.
13. Кожин В.В. Книга о русской лирической поэзии XIX века. — М., 1978.
14. Кушнер А.С. Вместо статьи о Вяземском // Кушнер А.С. Стихотворения. — Л., 1986. — С. 267—268.



Дельвиг Антон Антонович

[6(17).VIII.1798, Москва — 14 (26).I.1831, Санкт-Петербург] — барон, поэт, критик, член Вольного общества любителей словесности, наук и художеств, издатель альманаха «Северные цветы» (с 1823 года) и «Литературной газеты» (с 1830 года).

Метапоэтические данные представлены в работах «Известность российской словесности», «Бахчисарайский фонтан». Сочинение Александра Пушкина, «Нищий». Сочинение А. Подолинского» и др. а также в поэтических текстах.

Для метапоэтики А.А. Дельвига характерно романтическое миропонимание образа поэта. В его работах, стихах содержится высокая оценка творчества А.С. Пушкина. Значительно его сотрудничество с русскими ху-

дожниками и художественными критиками. В своем творчестве и метапоэтике А.А. Дельвиг решает проблему «естественного человека», его условный аркадский мир — это мир, как бы заново открываемый естественным сознанием, наивным и гармоничным.

Поэт

Долго на сердце хранит он глубокие чувства и мысли:
Мнится, с нами, людьми, их он не хочет делить!
Изредка, так ли, по воле ль небесной, вдруг запоет он, —
Боги! в песнях его счастье, и жизнь, и любовь,
Все, как в вине вековым, початом для гостя родного,
Чувства ласкают равно: цвет, благовонье и вкус.
1830

В нем есть все: и всегубящее время, и неразделенная любовь, и смерть, но есть и противоположное: счастливая любовь, дружба, наслаждение. Это мир чувственный, а не интеллектуальный и более языческий, чем христианский.

Идиллическое миропонимание А.А. Дельвига не является абстрактным, а сопряжено с идеей историзма. Он требует от литературы исторических характеров, изображения исторического быта и вскрытия движущих пружинок исторического процесса. Его метапоэтика — это конструктивная, «научающая» критика. Она формировалась в горячей полемике, испытывая на себе воздействие «неистойовости словесности». Дух дельвиговского мировоззрения, сформировавшегося в 1810-е годы, противостоял требованиям «усердия и служения», всеобщему конформизму официальной эстетики. Пережив эпоху декабризма, А.А. Дельвиг сохранил воспоминания о ней, оставшись приверженцем «вольнодумства» в обществе, искоренявшем вольнодумство.

Мысли о поэтическом искусстве наиболее ярко выражены в сонетах. «В сонетах Дельвига, — пишет В.И. Корвин, — ярко проявилась его устремленность к поэзии, насыщенной мыслью. На первый взгляд, многие сонеты Дельвига повторяют типичные темы романтической лирики и наполнены привычными образами. Так, в сонете «Вдохновение» он противопоставил «любимца муз» отвергающей его духовно убогой толпе. <...> Однако у Дельвига настроение печали преодолевается: хотя поэт остается в одиночестве, он ценит миг вдохновения, сближающий его с вечностью и с грядущим» (15, с. 70—71).

Вдохновение (Сонет)

Не часто к нам слетает вдохновенье,
И краткий миг в душе оно горит;
Но этот миг любимец муз ценит,
Как мученик с землею разлученье.

В друзьях обман, в любви разуверенье
И яд во всем, чем сердце дорожит,
Забыты им: восторженный пиит
Уж прочитал свое предназначенье.

И презренный, гонимый от людей,
Блуждающий один под небесами,
Он говорит с грядущими веками;

Он ставит честь превыше всех честей,
Он клевете мстит славою своей
И делится бессмертием с богами.
1822

А.А. Дельвиг пристально следит за восприятием русской поэзии в Европе. В статье «Известность российской словесности» он пишет: «Приятно видеть, как наша лите-

ратура мало-помалу знакомится с иностранцами. Карамзин переведен на трех языках, Кантемира читают с большею приятностию на французском, нежели в старой его одежде, а Державина, подражая нашим переводчикам романов, успели уже перепортить. Г. Борг, как я увидел из вашего журнала, намерен перевести все знаменитые стихотворения русских поэтов и с тем преимуществом перед прочими переводчиками, что он с особенною точностию удерживает красоты подлинника. Наконец, в скором времени покажется новая на немецком языке книга «О древней российской словесности», из которой присылаю вам три песни» (14, с. 422).

Говоря о переводах русской поэзии на европейские языки, А.А. Дельвиг рассматривает их как утверждение российской словесности: «Кто не пожелает успехов этому молодому человеку, одаренному способностями? Кто не подумает с удовольствием, что, может быть, за веком, прославленным нашим громким оружием, последует золотой век российской словесности?...» (там же).

Дельвиг, вслед за Пушкиным, анализирует творчество современных поэтов, продолжает тщательно разбирать их произведения, определяя негативные и позитивные стороны появляющихся в печати произведений. Так, в критической статье «Нищий» Сочинение А. Подолинского (1830), осуществляя анализ поэмы А. Подолинского «Борский», А.А. Дельвиг пишет: «...вторая поэма его «Борский» обрадовала только журналистов, из коих один объявил, что теперь должно учиться стихи писать у г. Подолинского, а не у Жуковского и Пушкина. Стихи в «Борском», как и в «Див и Пери», благозвучны, но язык еще более небрежен, а план его, как известно читателям, склеен из неискусных подражаний двум-трем поэмам любимых наших поэтов и закончен катастрофой собственной выдумки, годной разве для модных французских пародий, какова «Le lendemain du dernier jour d'un condamne» («Наутро после последнего дня осужденного» (фр.)).

Благозвучные стихи без мыслей обнаруживают не талант поэтический, а хорошо устроенный орган слуха. Гармония стихов Виргилия, Расина, Шиллера, Жуковского и Пушкина есть, так сказать, тело, в котором рождаются поэтические чувства и мысли. Как женская красота вполне выразилась в формах Венеры Медицинской, так у истинных поэтов каждая мысль и каждое чувство облекаются в единый, им свойственный гармонический образ. Сия-то связь очаровательности звуков с истинною вдохновений всегда будет услаждением и славою человечества; она врезала в памяти великого Лейбница двенадцать песней «Энеиды»: плененный ими, он говаривал: «Если бы Виргилий наименовал меня только в одном стихе «Энеиды» я бы почел себя счастливейшим человеком и пренебрег бы всякою другою известностью» (14, с. 423).

Требовательность, тонкий анализ текста, критерий гармонии, подкрепление теории данными философии обогащают метапоэтику А.А. Дельвига, вводят в нее элементы философского критицизма, полемический накал.

Источники:

1. Дельвиг А.А. Стихи на рождение Кюхельбекера // Дельвиг А.А. Сочинения. — Л., 1986. — С. 84.
2. Дельвиг А.А. К поэту-математику // Там же. — С. 87—92.
3. Дельвиг А.А. К фантазии // Там же. — С. 111—114.
4. Дельвиг А.А. Элизиум поэтов // Там же. — С. 119—120.
5. Дельвиг А.А. На смерть Державина // Там же. — С. 104—105.
6. Дельвиг А.А. Утешение бедного поэта // Там же. — С. 138—139.
7. Дельвиг А.А. Поэт («Что до богов?») // Там же. — С. 147—148.
8. Дельвиг А.А. Музам // Там же. — С. 61.

9. Дельвиг А.А. Вдохновение (Сонет) // Там же. — С. 47—48.
10. Дельвиг А.А. Удел поэта // Там же. — С. 183—184.
11. Дельвиг А.А. Поэт («Долго на сердце хранит он глубокие чувства и мысли...») // Там же. — С. 185.
12. Дельвиг А.А. Известность российской словесности // Там же. — С. 214—215.
13. Дельвиг А.А. «Нищий». Сочинение А. Подолинского // Там же. — С. 225—231.
14. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2002. — Т. 1. — С. 415—425.

Литература:

15. Коровин В.И. Поэты пушкинской поры. — М., 1980.
16. Модзалевский Б.Л. Пушкин, Дельвиг и их петербургские друзья в письмах С.М. Дельвиг // Модзалевский Б.Л. Пушкин. — Л., 1929.



Баратынский (Боратынский) Евгений Абрамович

[19.II.(2.III).1800, с. Мара Тамбовской губернии — 29.VI.(11.VII).1844, Неаполь, похоронен в Санкт-Петербурге] — поэт, член Вольного общества любителей русской словесности.

Метапоэтика Е.А. Баратынского представлена «Предисловием к отдельному изданию поэмы «Наложница» (1831), в «Разборе «Тавриды» А. Муравьева» (1827), в письмах А.С. Пушкину, П.А. Вяземскому, П.А. Плетневу, а также в стихотворных произведениях.

В метапоэтике Е.А. Баратынского, поэта мысли, ярче всего проявившего себя в философской лирике, основные проблемы решались в духе философии Шеллинга. Противостояние поэта и общества, антинomia мечты и действительности рассматривались Е.А. Баратынским в диалектическом соотношении, при этом поэт представлен в качестве жреца мысли, ибо в мысли, по мнению автора, находит выражение весь мир в его противоречиях. «Глубоко проник в лирику Баратынскому Державин, — считает А.В. Чичерин. — И чем дальше, тем это сказывалось больше. И «Осень» и «На посев леса», особенно же в словохотливости эпиграмм и экспромтов. Поэт суровый и мудрый, Баратынский все же любил сказать «И нахлебался... загорланил...», «Жуют и спят...», «пустомеля» <...> Но звучит внутри его поэтического голоса и голос Жуковского. <...> Отзвуки прошлого или современных ему поэтов старшего поколения не мешали тому, что у Баратынского был не только свой голос, но и совсем отличный ход стиха, несколько затрудненный, преодолевающий преграды, с приглушенным звуком, с упорством пробивающий себе путь и вырывающийся на простор» (15, с. 382—383).

Поэт, по мнению А.С. Пушкина, обладал редкой и счастливой способностью постигать «правила, коими руководствуется художник или писатель». Основным таким правилом Е.А. Баратынский полагал «красоту правды». Сообщать ее своим стихам — было главнейшей целью его жизни в искусстве. В письме к Киреевскому он пишет, что прекрасное не что иное, как высочайшая истина. Е.А. Баратынский требует от поэта соответствующей философии («всякий писатель мыслит»). Он на-

зывает поэта «бедным художником слова», который ощущает в себе полноту истины, но который не может ее исчерпывающе выразить и одновременно не может не стремиться к этому.

Все мысль да мысль! Художник бедный слова!
О жрец ее! тебе забвенья нет;
Все тут, да тут и человек, и свет,
И смерть, и жизнь, и правда без покрова.
Резец, орган, кисть! счастлив, кто влеком
К ним чувственным, за грань их не ступая!
Есть хмель ему на празднике мирском!
Но пред тобой, как пред нагим мечом,
Мысль, острый луч! бледнеет жизнь земная.
1840

Истина в метапоэтике Е.А. Баратынского — одна на всех, но каждый приходит к ней по-своему, поэтому он выступает одним из непримиримых врагов литературного подражательства. Подражательство безнравственно, поскольку подражатель, не утруждая работой свою душу, возвращает и душу читателя. Необходимым условием истины в метапоэтике Е.А. Баратынского выступает гармоническое соответствие между жизнью и словом о жизни. Действительное переживание гармонии — это мучительный труд души, ибо оно есть не что иное, как смертельный поединок поэта с самим собой.

Муза

Не ослеплен я Музою моею:
Красавицей ее не назовут,
И юноши, узрев ее, за нею
Влюбленную толпой не побегут.
Приманивать изысканным убором,
Игрою глаз, блестящим разговором
Ни склонности у ней, ни дара нет;
Но поражен бывает мельком свет
Ее лица необщим выраженьем,
Ее речей спокойной простотой;
И он, скорей чем едим осуждением,
Ее почитит небрежной похвалой.
1829

«...Баратынский всегда глубок, логичен, убедителен, даже тогда, когда мы, может быть, не хотели бы согласиться с ним. Он сам говорил: «Истинные поэты потому именно редки, что им должно обладать в то же время свойствами, совершенно противоречащими друг другу: пламенем воображения творческого и холодом ума поверяющего». Этими свойствами поэзия Баратынского обладает в высшей степени», — пишет Б.М. Эйхенбаум (16, с. 320).

В метапоэтике Е.А. Баратынский пытается «отрабатывать» такие тонкости, как пластичность поэзии. Он показывает, что гармония должна соседствовать с элементами дисгармонии, что такие возможности поэтической пластики способен осуществлять поэт, владеющий разными регистрами русского языка. Е.А. Баратынский утверждает действенную силу поэтического языка, возможности взаимодействия поэтического и обыденного, разговорного слова: «Я думаю, что в произведениях поэзии, как в творениях природы, близ красоты должен быть непременно недостаток, ее оживляющий. Не знаю, ясно ли я выражаюсь. Мысль моя в том, что некоторые недостатки во всяком авторе необходимы для существования его в известном роде, что ежели их уничтожишь, уничтожишь и жизненную

меру его произведений, и неумолимый вкус будет тем же, что смерть для творений природы. Положим, что можно себя переделать; но в таком случае будешь другим существом, с другими достоинствами, с другими несовершенствами... Чувствую, как трудно перевести светского «Адольфа» на язык, которым не говорят в свете, но надобно вспомнить, что им будут когда-нибудь говорить, и что выражения, которые нам теперь кажутся изысканными, рано или поздно будут обыкновенными. Мне кажется, что не должно пугаться неупотребительных выражений и стараться только, чтобы коренной их смысл совершенно соответствовал мысли, которую хочешь выразить. Со временем они будут приняты и войдут в ежедневный язык. Вспомнив, что те из них, которые говорят по-русски, говорят языком поэтов, из чего следует, что не публика нас учит, а нам учить публику» (13, с. 430).

В данном фрагменте письма выражена важнейшая мысль о влиянии на обыденный язык языка поэтического. Понятно, что и обыденный язык влияет на поэзию, но в данном случае коренной вопрос: кто кого должен учить — публика поэта или поэт публику — решается как категорический императив: «...не публика нас учит, а нам учить публику». Эта мысль находит развитие в конце XX века в метапоэтике И.А. Бродского.

В «Нобелевской лекции» (1987), выводя проблему взаимоотношения обыденного языка и языка литературы, а также литературного языка, в одну из наиболее значимых, И.А. Бродский на основе данного критерия проясняет взаимоотношение этического, социального и эстетического в поэзии: «На сегодняшний день чрезвычайно распространено убеждение, будто писатель, поэт в особенности, должен пользоваться в своих произведениях языком улицы, языком толпы. При всей кажущейся демократичности и осязаемых практических выгодах для писателя, утверждение это вздорно и представляет собой попытку подчинить искусство, в данном случае литературу, истории. Только если мы решили, что «сапиенсу» пора остановиться в своем развитии, следует литературе говорить на языке народа. В противном случае народу следует говорить на языке литературы. Всякая новая эстетическая реальность уточняет для человека его реальность этическую. Ибо эстетика — мать этики; понятия «хорошо» и «плохо» — понятия прежде всего эстетические, предваряющие категории «добра» и «зла». В этике не «все позволено» именно потому, что в эстетике не «все позволено», потому что количество цветов в спектре ограничено. <...> Эстетический выбор всегда индивидуален, и эстетическое переживание — всегда переживание частное. Всякая новая эстетическая реальность делает человека, ее переживающего, лицом все более частным, и частность эта, обретающая порою форму литературного (или какого-либо иного) вкуса, уже сама по себе может оказаться если не гарантией, то формой защиты от поражения. Ибо человек со вкусом, в частности, литературным, менее восприимчив к повторам и ритмическим заклинаниям, свойственным любой форме политической демагогии. Дело не столько в том, что добродетель не является гарантией создания шедевра, сколько в том, что зло, особенно политическое, всегда плохой стилист. Чем богаче эстетический опыт индивидуума, чем тверже его вкус, тем четче его нравственный выбор, тем он свободнее — хотя, возможно, и не счастливее. Именно в этом, скорее прикладном, чем платоническом, смысле следует понимать замечание Достоевского, что «красота

спасет мир» или высказывание Мэтью Арнолда, что «нас спасет поэзия». <...> Если тем, что отличает нас от прочих представителей животного царства, является речь, то литература — и, в частности, поэзия, будучи высшей формой словесности, — представляет собой, грубо говоря, нашу видовую цель» (14, с. 47—48).

В метапоэтике Е.А. Баратынского формируется особый жанр метапоэтики — **антикритика**, который направлен на многоплановое исследование текстов критических статей с позиций философских, литературных знаний. Лингвистический критерий при этом оказывается одним из ведущих: «В 10-м № Телескопа 1831 года помещен разбор Наложницы, на который, хотя поздно, мы позволим себе несколько замечаний. Критик, порицая, во-первых, самое имя поэмы, старается доказать, что, хотя не в названии дело, название много значит. «Имя не безделица», — говорит он: — «по имени встречаются, а по уму провожают; но для того, чтобы проводить, без сомнения надобно прежде встретить».

Автор назвал поэму свою Наложницей, потому что не нашел названия точнее. Он не полагал его неблагопристойным, ибо его употребляют даже в учебных книгах. В любой из них прочтете: Турецкий султан имеет столько-то жен и столько-то наложниц. Он не почитал его низким, ибо оно употребляется поэтами. В Борисе Годунове Марина говорит Самозванцу: вверяюся тебе

Не как раба желаний легких мужа,
Наложница безмолвная твоя. —

Ежели не слово, то самый полный его смысл в ежедневном разговорном обращении» (13, с. 433—434).

В стихотворениях Е.А. Баратынского о творчестве, а также в его метапоэтических текстах формируется то многомерное пространство (поэзия, философия, наука), которое позволяет отнести метапоэтику к гетерогенному типу дискурса.

Источники:

1. Баратынский Е.А. Дельвигу // Баратынский Е.А. Разума великолепный пир. О литературе и искусстве. — М., 1981. — С. 48—49.
 2. Баратынский Е.А. Мой дар убог, и голос мой не громок... // Там же. — С. 88.
 3. Баратынский Е.А. Подражателям // Там же. — С. 94—95.
 4. Баратынский Е.А. Муза // Там же. — С. 93—94.
 5. Баратынский Е.А. Последний поэт // Там же. — С. 152—154.
 6. Баратынский Е.А. Все мысль да мысль!.. // Там же. — С. 165.
 7. Баратынский Е.А. Рифма // Там же. — С. 169—170.
 8. Баратынский Е.А. Что за звуки // Там же. — С. 170.
 9. Баратынский Е.А. Здравствуй, отрок сладкогласный!.. // Там же. — С. 171.
 10. Баратынский Е.А. Из письма П.А. Вяземскому // Там же. — С. 97.
 11. Баратынский Е.А. <Предисловие к отдельному изданию поэмы «Наложница»> // Там же. — С. 101—108.
 12. Баратынский Е.А. Антикритика // Там же. — С. 121—130.
 13. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2002. — Т. 1. — С. 426—438.
- #### Литература:
14. Бродский И.А. Лица необщим выраженьем. Нобелевская лекция // Сочинения Иосифа Бродского: В 6 т. — СПб., 2000. — Т. VI. — С. 44—54.
 15. Чичерин А.В. Очерки по истории русского литературного стиля. — М., 1977.
 16. Эйхенбаум Б.М. О поэзии. — Л., 1969.



Языков Николай Михайлович

[4(16).III.1803, Симбирск — 26.XII.1846 (7.I.1847), Москва] — поэт.

По своим общественным взглядам и литературным воззрениям Языков принадлежал к широкой декабристской периферии.

Метапоэтика Н.М. Языкова представлена в ряде писем и стихотворных произведениях.

Для эстетических воззрений Н.М. Языкова характерны некоторые критические замечания о творчестве А.С. Пушкина. Признавая высокое поэтическое мастерство, Н.М. Языков ставит ему в упрек «романтико-темную» манеру выражения в отдельных стихах и отсутствие чувства юмора в «Евгении Онегине». Сдержанную оценку получают «Бахчисарайский фонтан» и «Граф Нулин».

Метапоэтика Н.М. Языкова формировалась под влиянием поэзии и метапоэтики пушкинской школы. Свое поэтическое родство с А.С. Пушкиным, «певцом вакхических картин», певцом русского веселья и русской свободы, он видит в безусловной свободе поэзии от тиранической власти, от земных благ и несчастий, в нравственном одиночестве поэта среди духовной черни, в священной природе вдохновения, в высоком назначении художника.

Муза

Богиня струн пережила
Богов и грома и булата;
Она прекрасных рук в оковы не дала
Векам тиранства и разврата.
Они пришли; повсюду смерть и брань,
В венце раскованная сила,
Ее бессовестная длань
Алтарь изящного разбила;
Но с праха рушенных громад,
Из тишины опустошенья,
Восстал — величествен и млад —
Бессмертный ангел вдохновенья.
Февраль 1824

Н.М. Языков постоянно заботится об обновлении поэтического словаря, утверждает необходимость особой весомости образа и слова в художественной самобытности поэта. Ю.И. Айхенвальд писал: «Но было время, когда в нем происходило «душецветенье», когда он был поэтом; и откуда он был им, он высоко понимал его назначение, и с его легкомысленных струн раздавались тогда несвойственные им вообще песнопения и гимны. У него была тоска по святости; он сознавал, что поэт, посвященный в мистерии муз, «таинственник Камен», в своей «прекрасной торжественности» именно священнодействует, что вдохновение — это фимиам, который несется к небу. Не утолив жизненной жажды своим излюбленным вином, он хотел высоты, — «без вдохновений мне скучно поле бытия». Он знал, что надо быть достойным жизни, сподобиться ее и что не всякая жизнь «достойна чести бытия». Библейской силой дышит его воззвание к поэту, которого он роднит с пророком и свойствами которого он считает «могучей мысли свет и жар и огнедышащее слово» (8, с. 547).

Впоследствии метапоэтика Н.М. Языкова формируется в русле славянофильства: увлечение русским

фольклором, русским искусством, русской историей, русофильское понимание народности, неприятие иностранного. В романтической трактовке личности художника и творческого процесса усиливается религиозное звучание. В начальном периоде творчества поэт Н.М. Языкова — это или Боян, традиционный в декабристской литературе певец-воин, поющий славу героям и пламенной любви к свободе, или независимый свободный гений. Позднее миссия поэта представляется ему высоким, «избранническим» служением божественной мудрости и добру; поэт призван смягчать своим пением равно и муки раба и жестокость «венчанного произвола».

Поэт свободен. Что награда
Его высокого труда?
Не милость царственного взгляда,
Не золото и не звезда!
Служа несозданному богу,
Он даст ли нашим божествам
Назначить мету и дорогу
Своим торжественным мечтам?
Он даст ли творческий свой гений
В земные цепи заковать,
Его ль на подвиг вдохновений
Коварной лаской вызывать?
Начало 1825

В.И. Коровин отмечает: «Языков широко раздвинул границы поэтического словоупотребления и расширил устойчивость стилей гражданской и элегической поэзии. Новаторство Языкова в области поэтического языка идет рука об руку со стиховым. Поэт в совершенстве владеет строфой и синтаксическим периодом и совершает в русской поэзии переход от строфически упорядоченной речи к свободно льющемся стиху. <...> Поэт обогатил русскую поэзию и тем, что, по выражению Белинского, «смелыми и резкими словами и оборотами своими... много способствовал расторжению пуританских оков, лежавших на языке и фразеологии» (Т. V. — С. 561), и тем, что придал стихотворному языку крепость, мужественность, силу, овладел стихотворным периодом, и тем, что в его лирике ярко запечатлелась вольная душа русского человека, жаждавшая простора, цельная, смелая, удалая и готовая развернуться во всю свою ширь» (10, с. 438—433).

Источники:

1. Языков Н.М. Моя Родина // Языков Н.М. Полн. собр. стихотворений. — М.—Л., 1964. — С. 67—68.
2. Языков Н.М. Муза // Там же. — С. 127.
3. Языков Н.М. А.С. Пушкину // Там же. — С. 149—150.
4. Языков Н.М. Поэт свободен. Что награда... // Там же. — С. 172.
5. Языков Н.М. Поэту // Там же. — С. 323—324.
6. Языков Н.М. К стихам моим // Там же. — С. 351—352.
7. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2002. — Т. 1. — С. 439—441.

Литература:

8. Айхенвальд Ю.И. Силуэты русских писателей. — М., 1994.
9. Афанасьев В.В. Там, за далью непогоды... (О Н.М. Языкове). — М., 1990.
10. Коровин В.И. Языков // Русские писатели XIX век. Библиографический словарь: В 2 ч. — 2-е изд., до-раб. — М., 1996. — Ч. 1. — С. 436—439.



Плетнев Петр Александрович

[10(21).VIII.1792, Тверь — 29.XII.1865 (10.I.1866), Париж, похоронен в Санкт-Петербурге] — поэт, критик, в 1838—49 годах издатель и редактор «Современника».

Метапоэтика П.А. Плетнева представлена в стихотворных произведениях, а также в ряде

литературно-критических статей: «Заметка о сочинениях Жуковского и Батюшкова» (1822), «Письмо к графине С.И.С. о русских поэтах» (1824) и др.

В метапоэтическом дискурсе поэта наблюдается как архаическое пристрастие к поэтам XVIII века, так и глубина и пронизательность суждений о современной литературе. П.А. Плетнев одним из первых дал развернутую характеристику русского поэтического романтизма, нашедшего отражение в поэзии В.А. Жуковского. «Моя история вся в вас», — писал поэт В.А. Жуковскому (7, с. 548). Это находит выражение в поэтической манере П.А. Плетнева.

Удел поэзии

Как месяц молодой на спящую природу
Лучи серебряные льет;
Как ранний соловей веселье и свободу
В дубраве сумрачной поет;
Как светлый ключ в степи, никем не посещенной,
Прохладную струю бьет —
Так вдохновенный жрец Поэзии священной
Свой голос громкий подает:
Он пламенную песнь над хладною землею
В восторге чистом заведет;
Промчится глас его, исполненный душою,
И невнимаемый умрет...

В стихотворениях П.А. Плетнева о поэзии есть отзвуки пушкинских мотивов, связанных с его пониманием поэта и поэзии. Интересны работы П.А. Плетнева, посвященные исследованию творчества. Ему принадлежит ряд статей, в которых он осуществляет монографическое исследование творчества А.С. Пушкина (1838), И.А. Крылова (1847), В.А. Жуковского (1842), Е.А. Баратынского (1846).

В статье «Евгений Абрамович Баратынский» П.А. Плетнев отмечает высокий уровень, совершенство, утонченность поэзии Е.А. Баратынского, считая его поэтом для поэтов, «другом литераторов чистой сферы», анализируется художественная форма поэзии Е.А. Баратынского. Анализ ведется в единстве социологического контекста, используется биографический метод. Одна из сложнейших и трудноуловимых эстетических категорий «вкус» становится критерием исследования творчества: «Производительные силы художника, в осуществлении своем, налагают на труды его печать особенности, неизменное отличие всех его произведений, общность прекрасного для поклонников таланта его — и памятный знак к восстанию для его противников. Название этого магического качества — вкус. Он часто бывает рассматриваем как пассивная способность, как навык к суждению об эстетических предметах. Между тем он же в числе главных действо-

вателей художественной производительности. Образуются влиянием врожденных и приобретаемых в жизни наклонностей души, вкус решит наконец в писателе все: сферу идей, их образы, преемничество, выражение, краски и тон. Баратынский предпочтительно входил в объяснение загадочных явлений души, противоречия страстей, борьбы желаний, словом — всего, что ближе и естественнее относится к умственной сфере человека, беспрепятственно мыслящего и собственными ощущениями поверяющего сокровенные движения других. То, что называется мечтательным и фантастическим, не увлекало Баратынского из области жизни гармонической и, так сказать, философской. На самом колорите всех его картин, ярких, слегка означенных, темных, прозрачных, виден вкус заботливого художника, ничем не пренебрегающего и беспрепятственно думающего о строгом сочетании идеи с ее принадлежностями и их формами» (8, с. 448).

П.А. Плетневу свойственно адекватное понимание задач, которые ставил перед собой Е.А. Баратынский, стремившийся следовать идеям высокой поэзии, выработавшей тот особый поэтический строй, поэтический язык, который способен высказать «невыразимое»: «Стихотворения Баратынского, судя по их роду и совершенствам, столь утонченно-художественным, естественно, должны были являться в публику, по точному и оригинальному выражению Жуковского, для немногих. Таков удел каждого произведения изящных искусств, когда в нем любопытство массы не встречается привычной своей пищи: намеков на современные сплетни (политические или семейные — все равно), оппозиционных выходов, запутанных повествований, хотя бы в них и тени не было природы и истины, сцен карикатурных, возгласов дюжинных и тому подобного. Дорожа вдохновенными трудами своими как частью и не понимая так называемого ремесла литературного, Баратынский не мог принадлежать ни к одной из писательских партий: он был друг одних литераторов чистой сферы, которым нет никакой надобности в мелочных подпорках» (8, с. 454)

Анализ поэзии Е.А. Баратынского был для П.А. Плетнева способом утверждения своих взглядов на творчество. Высокое назначение поэзии он видит в том, что она «становится стройным органом самых важных и разительных истин» (там же, с. 449).

Метапоэтике П.А. Плетнева свойственна особая деликатность, чувство меры, глубокое понимание не только творчества, но и личности художника.

Источники:

1. Плетнев П.А. К Дельвигу // Плетнев П.А. Статьи. Стихотворения. Письма. — М., 1988. — С. 262.
2. Плетнев П.А. К А.С. Пушкину // Там же. — С. 281—283.
3. Плетнев П.А. Удел поэзии // Там же. — С. 266.
4. Плетнев П.А. К Гнедичу // Там же. — С. 272—274.
5. Плетнев П.А. К Воейкову // Там же. — С. 277—278.
6. Плетнев П.А. Евгений Абрамович Баратынский // Там же. — С. 62—81.
7. Плетнев П.А. Сочинения и переписка: В 3 т. — СПб., 1885. — Т. 3.
8. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2002. — Т. 1. — С. 442—457.

Литература:

10. Проскурина В.Ю. П.А. Плетнев — литературный критик // Научные доклады высшей школы. Филологические науки. — 1985. — №5.



Козлов Иван Иванович

[11(22).IV.1779, Москва — 30.I(11.II).1840, Санкт-Петербург] — поэт, переводчик, член Вольного общества любителей российской словесности.

Метапоэтика И.И. Козлова представлена в стихотворных произведениях и складывалась во взаимодействии с творчеством А.С. Пушкина, В.А. Жуковского, П.А. Вяземского.

Для понимания творчества характерны романтико-мистические настроения, песенность, легкость стиха, музыкальность звукописи, достоверность переживания лирического героя, яркость зрительных образов.

Гимн Орфея

Когда целуете прелестные уста
И сердце тает негой наслажденья,
Вам шепчутся и ласки и моления,
И безгранично своевольствует мечта...
Тогда любовью пламенея,
Вы слушаете **страстный** гимн Орфея.

Когда душа тоскою сражена,
Нет слез от полноты томленья,
И меркнет свет, и мысли без движенья,
И волны времени без цели и без дна...
Тогда, от горя каменея,
Вам чудится **плачевный** гимн Орфея.

Когда к творцу миров возносите мольбы
И тонет взор в безбрежности творенья,
Молчат уста в избытке умиленья,
Вы доверяетесь влечению судьбы...
Тогда, вам благодатью вея,
Весь мир гремит **священный** гимн Орфея!

Когда поэт на языке земном
Передаёт пророческим пером
Таинственные вдохновенья
И осветлит души виденья
Поэзии огнем, —
Венчает мир, исполнен удивленья,
Чело певца бессмертия венком.
<1839>

«Друг Козлова, Жуковский, — писал Ю.И. Айхенвальд, — хорошо сказал, что «поэзия своим целебным вдохновением заговаривала в нем и душевные скорби, и телесные муки». Этот заговор красоты, это лечение поэзией составляет в личности нашего бедного слепца нечто умиляющее. Как новый Мильтон, диктовал он дочери свои произведения и от окружающих, по слуху учился европейским языкам. Своей прекрасной памятью жадно вбирая в себя стихи немецких, английских, итальянских поэтов, он ими вдохновлялся, им подражал...
Его приветствуя, всеприветствующий Пушкин... восклицает:

Чудесным пением своим
Он (гений) усыпил земные муки.
Тебе он создал новый мир:
Ты в нем и видишь, и летаешь.
И вновь живешь, и обнимаешь
Разбитый юности кумир.

«О, милый брат, какие звуки!»... Для Пушкина, с его братской натурой, всякий поэт, словно король для короля, был именно брат; но в данном случае, по отношению к Козлову, это было особенно верно, потому что и в структуре стиха, и в характере ранних романтических поэм творец «Кавказского пленника» обнаружил нечто общее с ослепшим певцом» (5, с. 526—527).

Источники:

1. Козлов И.И. К И.А. Беку // Козлов И.И. Полн. собр. стихотворений. — Л., 1960. — С. 201—202.
2. Козлов И.И. Байрон // Там же. — С. 88—91.
3. Козлов И.И. Гимн Орфею // Там же. — С. 302—303.
4. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2002. — Т. 1. — С. 458—460.

Литература:

5. Айхенвальд Ю.И. Козлов // Силуэты русских писателей. — М., 1994.
6. Афанасьев В.В. Жизнь и лира: Художественно-документальная книга о поэте Иване Козлове. — М., 1977.



Веневитинов Дмитрий Владимирович

[14(26).IX.1805, Москва — 15(27).III.1827, Санкт-Петербург; похоронен в Москве] — поэт, критик, один из главных деятелей московского общества любителей.

Метапоэтика Д.В. Веневитинова представлена в литературно-критических статьях «Разбор статьи о «Евгении Онегине» (1825), «Разбор рассуждения г. Мерзлякова о начале и духе древней трагедии» (1825) и других, а также в стихотворных произведениях. На метапоэтику Д.В. Веневитинова оказали влияние идеи В. Шекспира, И.В. Гете, Дж. Байрона, Ф.В.И. Шеллинга, И.В. Киреевского, В.Ф. Одоевского, членов общества любителей.

В основе метапоэтики Д.В. Веневитинова лежат общие для любителей принципы идеалистической диалектики. Д.В. Веневитинов доказывал законосообразность развития искусства и основанную на этом возможность научной художественной критики. Он, подобно Одоевскому, рассматривал искусство как исторически развивающуюся форму духовной деятельности, творчества человека.

Д.В. Веневитинов был убежден, что именно философия должна быть положена в основу не только литературы, но и других искусств, а равно и наук. Его взгляд на развитие искусства основан на идее триады, навеянной немецкой романтической эстетикой. Он говорил об историческом усложнении форм искусства, противостоящих нормативности эстетики классицизма. В духе идей декабристов Д.В. Веневитинов призывал поэтов к гражданскому служению, выступая за народность и самобытность поэзии. Обществу, по мнению Д.В. Веневитинова, не нужен поэт, который наслаждается в собственном мире, уклоняется от цели всеобщего усовершенствования.

Стремление к философской системе, к выработке «основания положительного» для всех частных суждений об искусстве отмечена метапоэтика Веневитинова; один из эстетических критериев Веневитинова — «оценивать словесность... степень философии времени». Ось фило-

софской системы Веневитинова — учение о развитии художественных форм, последовательно сменяющих друг друга, то есть о некоем философском «диалоге».

В понимании Д.В. Веневитиновым предназначения поэта и поэзии ощущаются пушкинские императивы бескорыстного и бескомпромиссного служения искусству, преодоления суетной жизни во имя исполнения высшего предназначения художника.

Природа не для всех очей
Покров свой тайный подымает:
Мы все равно читаем в ней,
Но кто, читая, понимает?
Лишь тот, кто с юношеских дней
Был пламенным жрецом искусства,
Кто жизни не щадил для чувства,
Венец мученьями купил,
Над суетой вознесся духом
И сердца трепет жадным слухом,
Как вещий голос, изловил! —
Тому, кто жребий довершил,
Потеря жизни не утрата —
Без страха мир покинет он!
Судьба в дарах своих богата,
И не один у ней закон:
Тому — процвесь с развитой силой
И смертью жизни след стереть,
Другому — рано умереть,
Но жить за сумрачной могилой!
Поэт и друг. 1827

И.В. Киреевский считал, что «Веневитинов создан был действовать сильно на просвещение своего отечества, быть украшением его поэзии и, может быть, создателем ее философии» (цит. по: 11, с. 414).

Ю.И. Айхенвальд писал о понимании Веневитиновым образа поэта: «Веневитинов верит в поэта. Он рисует его образ умными и оригинальными красками, которые соответствуют его общему мировоззрению, стройно соединяющему элементы художества и философии. <...> Поэту сродни именно размышление. Рыцарь безмолвия, великий молчальник, он хранит в себе «неразгаданные чувства», и если так прекрасны его немногие вдохновенные слова, то именно поэтому, что они рождаются на лоне молчания» (10, с. 534—535).

Не лжив сей голос прорицанья,
И струны верные мои
С тех пор душе не изменяли.
Пою то радость, то печали,
То пыл страстей, то жар любви,
И беглым мыслям простодушно
Вверяюсь в пламени стихов.
Так соловей в тени дубров,
Восторгу краткому послушной,
Когда на доли ляжет тень,
Уныло вечер воспевает
И утром весело встречает
В румянном небе ясный день.
XXXV. 1827

Для метапоэтики Д.В. Веневитинова характерен полемический строй. Один из тех, кому он оппонирует, г. Полевой. Свои взгляды на поэзию в полемике с Н.А. Полевым Д.В. Веневитинов излагает в «Разборе статьи о «Евгении Онегине» (1825): «Я старался заметить, что поэты не летают без цели и как будто единственно на зло пиитикам; что поэзия не есть неопределенная горячка ума, но, подобно предметам своим, природе и сердцу человеческо-

му, имеет в себе самой постоянные свои правила. Внимание наше обращалось то на разбор издателя «Телеграфа», то на самого «Онегина». Теперь, что скажу в заключение? О статье г. Полевого, — что я желал бы найти в ней критику, более основанную на правилах положительных, без коих все суждения шатки и сбивчивы. О новом романе г. Пушкина, — что он есть новый прелестный цветок на поле нашей словесности, что в нем нет описания, в котором бы не видна была искусная кисть, управляемая живым, резным воображением; почти нет стиха, который бы не носил отпечатка или игривого остроумия, или очаровательного таланта в красоте выражения» (9, с. 466).

Статье свойственен полемический задор. Д.В. Веневитинов против поверхностного осмысления творчества А.С. Пушкина. Он не соглашается с данью моде, считает, что стихотворение нужно ценить по поэтике, осмыслять достоинства художественной формы, а современные критики не имеют «условного числа правил, по которым следует судить о поэзии» (там же, с. 465). Веневитинов напоминает, что «поэзия неразлучна с философией», поэтому критик должен обладать глубокой и серьезной эрудицией. Проблема связи поэзии и философии, как известно, нашла подтверждение в философии XX века, которая нашла опору в поэтической рефлексии, поэтическом языке (М. Хайдеггер, Н. Гартман, Г.-Г. Гадамер и др.). «Разбор статьи о «Евгении Онегине» — подлинный урок поэта современной ему критике.

В живой диалектике споров формировались основные постулаты русской метапоэтики первой половины XIX века. Важно отметить, что поэзия А.С. Пушкина рассматривалась его современниками-поэтами как некий эстетический эталон, формирование которого происходило на их глазах в живой творческой лаборатории художника.

Источники:

1. Веневитинов Д.В. Сонет // Веневитинов Д.В. Стихотворения. Проза. — М., 1980. — С. 26.
2. Веневитинов Д.В. Жертвоприношение // Там же. — С. 61—62.
3. Веневитинов Д.В. Поэт // — С. 37—38.
4. Веневитинов Д.В. Поэт и друг // Там же. — С. 74—77.
5. Веневитинов Д.В. Последние стихи // Там же. — С. 78.
6. Веневитинов Д.В. XXXV // Там же. — С. 72—73.
7. Веневитинов Д.В. Разбор статьи о «Евгении Онегине» // Веневитинов Д.В. Избранное. — М.: ГИХЛ, 1956. — С. 183—189.
8. Веневитинов Д.В. Об «Евгении Онегине» // Там же. — С. 216—217.
9. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Ставрополь, 2002. — Т. 1. — С. 461—466.

Литература:

10. Айхенвальд Ю.И. // Силуэты русских писателей. — М., 1994.
11. Манн Ю.В. Веневитинов // Русские писатели: 1800—1917. — Биографический словарь: В 4 т. — М., 1989. — Т. 1.

Шевырев Степан Петрович

[18(30).X.1806, Саратов—8(20).V.1864, Париж] — поэт, русский литературный критик, историк литературы, переводчик, академик Петербургской Академии Наук (1852), был близок к Обществу Любомудров.

Метапоэтические воззрения С.П. Шевырева представ-

лены в статьях: «Разговор для возможности найти закон для изящного», «История поэзии» (1835), «Теория поэзии в историческом развитии у древних и новых народов» (1836) и в стихотворных произведениях.

Его поэт преодолевает земное притяжение «в душевной кузнице терпенья»:

Тяжелый поэт

Как гусь, подбитый на лету,
Влачится стих его без крылий;
По напряженному лицу
Текут следы его усилий.
Вот после муки голова
Стихами тяжко разродилась:
В них рифма рифме удивилась,
И шумно стреснулись слова.

Не в светлых снах воображенья
Его поэзия живет;
Не в них он ловит те виденья,
Что в звуках нам передает;
Но в душевной кузнице терпенья,
Стихом, как молотом, стуча,
Кует он с дюжего плеча
Свои чугунные творенья.
<1829>

Эстетические воззрения С.П. Шевырева сложились под влиянием философии Ф.В.И. Шеллинга и немецких романтиков (в сотрудничестве с В.П. Титовым и Н.А. Мельгуновым поэт переводил работы Л. Тика и В.Г. Вакенродера «Об искусстве и художниках»). В метапоэтических исследованиях получила развитие выдвинутая поэтом идея исторического построения теории искусства. Он рассматривает развитие литературы как отражение духовного опыта народа, его истории.

В статье «Теория поэзии» С.П. Шевырев пишет: «История наук важна повсюду, но особенную имеет важность в нашем отечестве, которое, заключая европейское образование, должно представить и в науках знание полное, всестороннее, окончательное. Для того чтобы какая-нибудь наука принялась корнем на нашей почве и принесла впоследствии русский плод, необходимо, чтобы почва была удобрена историческим ее изучением, ибо избрание доброго и лучшего в науке, о чем мы должны пекчись для нашего отечества, и местное применение оной к нашим народным свойствам и потребностям возможны только при сравнительном изучении ее развития у всех предшествовавших нам народов. История науки только может служить прочным основанием для ее здания и ручаться за его неколебимость» (5, с. 484).

Сделав короткий обзор истории науки о поэзии в разных странах, он приходит к выводу о том, что Германия представляет начало новой теории искусства, и главный характер этой теории состоит в примирении между двумя враждебными стихиями: древнего и нового мира, которое следует положить в основание науки. Полная и совершенная наука должна родиться также из слияния двух элементов: философского (умозрительного) и критического (опытного), «из гармонического слияния коих должна родиться полная и совершенная наука. Эмпирическое изучение искусства в России должно взять верх над философским, которое в России «равнозначительно поверхностному». Здесь чувствуется влияние немецкой философии, филологических исследований: «В германской теории нашли мы еще господство идеального начала над реальным в том способе, каким германцы объясняют происхождение искус-



ства как исключительное творение духа человеческого. Здесь мы видим преимущество теории идеи над теорией формы: явление совершенно противоположное тому, какое видели мы в древнем мире, и соответствующее характеру нового искусства, так как явилось оно из слития начала христианского с германским. Теория Платона в Германии взяла верх над теорией Аристотеля; в этом случае мы не должны следовать германцам, и примирение двух враждебных теорий, из которых одна господствовала в древнем, другая господствует теперь в новом мире Европы, может быть задачей науки в нашем отечестве» (5, с. 485).

Высказывания С.П. Шевырева о соотношении теории поэзии и поэзии противоречивы: подчеркивая первенствующую роль фактов для эстетики, в своих критических работах он отказывался признать эту роль за явлениями современной литературы, считал, что критика выполняет сдерживающую функцию: «Торжествует исключительно наука: освободишь искусство, буйствует искусство: восставить на него науку, — вот ее назначение».

Возглавив в 1841 г. вместе с М.П. Погодиным журнал «Москвитянин», поэт сблизился с теоретиками «официальной народности», выступая против эстетики В.Г. Белинского и «натуральной школы».

Симпатии С.П. Шевырева склонялись к славянофильству. А.А. Илюшин отмечает, что «он противопоставлял Восток (то есть Россию и родственные ей славянские страны) «загнивающему» Западу с его «ядовитой» цивилизацией. При этом «здоровые начала», которые Запад должен был «занять» у Востока, заключались, по Шевыреву, в духе христианской веры и смирения. Эта концепция Шевырева лежала в основе его ученых разысканий, наиболее откровенно она высказана в статье «Взгляд русского на образование Европы» (1841)... <...> Для поэзии Шевырева самое любопытное и характерное — даже не «мысль», о которой он более всего заботился как теоретик литературы и практик стиха, а стиль, противостоящий «гладкописи» эпигонов пушкинской школы, преодолевающий всевозможные экспериментальные барьеры, намеренно нарушающий законы благозвучия. В этом отношении он очень близок к Бенедиктову — не избежал и того, что впоследствии стало принято называть «бenedиктовщиной», имея в виду кричащую стилевую безвкусицу: соответствующим образом реагировал Белинский на стихотворение Шевырева «Чтение Данта» («Что в море купаться, что Данта читать...») (1829). <...> Основное же его место в истории русской поэзии определяется термином «поэзия мысли», он был видным теоретиком, организатором и вдохновителем этого направления поэзии» (6, с. 411—412).

Источники:

1. Шевырев С.П. Я есмь // Русская поэзия XIX в.: В 2 т. — М., 1974. — Т. 1 — С. 479.
2. Шевырев С.П. Тяжелый поэт // Там же. — С. 488.
3. Шевырев С.П. Разговор о возможности найти единый закон для изящного // Русские эстетические трактаты первой трети XIX века: В 2 т. — М., 1974. — Т. 2. — С. 508—517.
4. Шевырев С.П. Теория поэзии // Там же. — С. 424—529.
5. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2002. — Т. 1. — С. 478—485.

Литература:

6. Илюшин А.А. Шевырев // Русские писатели. XIX век. Биобиблиографический словарь: В 2 ч.— 2-е изд., до- раб. — М., 1996. — Ч. 2. — С. 410—412.

7. Илюшин А.А., Маймин Е.А. Шевырев // Славяноведение в дореволюционной России. — М., 1969.

8. Манн Ю.В. Молодой Шевырев // Манн Ю.В. Русская философская эстетика. — М., 1979.



Хомяков Алексей Степанович

[1(13).V.1804, Москва — 23.IX (5.X).1860, с. Ивановское, ныне Данковского р-на Липецкой обл.; похоронен в Москве] — поэт, публицист, философ. Был связан с кругом «любомудров», участвовал в издании журнала «Московский вестник», сотрудничал в журналах

«Москвитянин», «Русская беседа».

Метапоэтические воззрения А.С. Хомякова представлены в «Речи по случаю возобновления публичных заседаний общества, читанной председателем в публичном заседании 26 марта 1859 года», в стихотворных произведениях.

В его метапоэтике впервые было сформулировано славянофильское понимание природы поэтического творчества. А.С. Хомяков, говоря о соотношении индивидуального и народного в искусстве, почти до предела доводит наивное понимание коллективизма творчества, растворяя индивидуальное в нивелированном целом. Высоко оценивая перспективы и возможности русского искусства, поэт категорично говорит о бесплодности духовной жизни на Западе. Он указывает, что оторванность современного искусства от народа, разрыв между «просвещенным обществом и землею» рождает в художниках «чувство, что они трудились над формой и лишены были истинного содержания» (8, с. 490).

Вдохновение

Тот, кто не плакал, не дерзнул
Своей рукой неосвященной
Струны коснуться вдохновенной:
Поэтов званья не сквернил!
Лишь сердце, в коем стрелы рока
Прорыли тяжкие следы,
Святит, как вещей дух пророка,
Свои невольные труды.
И рана в нем не исцелет,
И вечно будет литься кровь;
Но песни дух над нею веет
И дум возвышенных любовь.
Так средь Аравии песчаной
Над степью дерево растет:
Когда его глубокой раной
Рука пришельца просечет,—
Тогда, как слезы в день страданья,
По дико врезанным браздам
Течет роса благоуханья,
Небес любимый фимиам.
<1828>

Размышляя о литературном слове, А.С. Хомяков призывает употреблять его не в личных и корыстных целях «как орудие для страстей злых, низких и нечистых» (8, с. 492), а для выражения русского духа. Он называет литературное слово достоинством русского народа. Поэт всегда должен помнить, что он «служитель русского слова» (там же).

«Будет ли наша деятельность плодотворна, будет ли от нее какой успех, про то скажет будущее, — говорит А.С. Хомяков в «Речи по случаю возобновления публичных заседаний Общества, читанная председателем в публичном заседании 26 марта 1859». — Во всяком случае, успех зависит от двух условий. Надобно, во-первых, чтобы все просвещенное общество принимало участие в нашем деле; а во-вторых, чтобы мы были достойны этого участия. Участие просвещенного общества заметно будет тогда, когда это сословие действительно признает, что самое литературное слово не есть дело только отдельного лица, не есть достояние какого бы то ни было более или менее тесного кружка, но что оно достояние всей русской земли, всего русского народа; когда это сословие будет искренно дорожить всяким успехом русского слова, когда оно будет радоваться его свободному выражению и скорбеть о каждой его невзгоде, считая ее оскорблением своего собственного достоинства и своих собственных прав. Таково должно быть участие всех образованных людей. А мы, с своей стороны, будем достойны этого участия тогда, когда мы не будем употреблять этого литературного слова для целей личных и своекорыстных, не будем смотреть на него, как на орудие для страстей злых, низких или нечистых, и не будем унижать его лестью (я не говорю уже о грубейших и, так сказать, пережитых формах лести), лестью самой литературе, так мало выражающей сущность русского духа, или лестью всему обществу, в котором так мало еще согласия с сущностью русской жизни.

Я назвал литературное слово достоянием русского народа. Разумеется, я знаю, что народ никому не передает всецело своего достояния; но мы должны, м<ило-стивые> г<осударии>, почтительно хозяйничать тою частью сокровища, которая досталась на нашу долю. Коротко сказать, сохраняя уже утвержденное название «любителей российской словесности», мы постоянно должны помнить, что мы «служители русского слова» (8, с. 491—492)

В середине XIX века в центр внимания поставлена рефлексия над русским литературным языком, русским литературным словом. А.С. Хомяков считает, что русское литературное слово — это достояние всей русской земли, всего русского народа. Он рассматривает язык, слово в функциональном плане. По его мнению, они должны быть связаны с «сущностью русской жизни». Актуально для нашего времени понимание того, что язык является достоянием нации и им надо «почтительно хозяйничать».

В то же время А.С. Хомяков в критике поэтов, «оторвавшихся от народа», «от русской жизни» (там же, с. 490), осуждает поэтов, писателей, которое, по его мнению, в процессе углубленной работы над формой «лишены были истинного содержания» (там же, с. 491). В этом ряду, по мнению А.С. Хомякова, находятся А.С. Пушкин, Е.А. Баратынский, Н.В. Гоголь, М.Ю. Лермонтов и др. Выход А.С. Хомяков видит в том, чтобы опираться в русском народе духовную сущность: «Общество наше открылось снова и, надеюсь, под условиями более благоприятными, чем прежде. Сначала, как я сказал, сословие, изменившееся вследствие Петровской эпохи, не чувствуя внутреннего разрыва общественного, жило и двигалось с какою-то гордою радостью, в чувстве новой государственной силы и нового просвещения. Потом, — при невольном сравнении с действительно образованными странами, — оно почувствовало свою слабость и усомнилось, не в себе (что было бы разумно), но в русской земле, что было спра-

ведливым наказанием за разрыв с нею. Тогда развилась та душевная болезнь, которая сделала нас неспособными ни к какой совокупной деятельности. Позже наступило время лучшего сознания, и, не исцелив прежнего общественного разрыва, не сросшись с родною землею, мы по крайней мере начали приобретать ее умом. Знаю, что это еще весьма мало, что мы должны ее приобрести жизнью для того, чтобы была возможна творческая деятельность в области искусства и общественного быта. Это дело всех и каждого. Но шаг, уже совершенный, имеет свою важность, и я полагаю, что мы стали не совсем неспособными к совокупному действию» (там же).

А.С. Хомяков считает, что нетвердость, неукорененность «в земле» имеет место «только в недрах высшего сословия», а народ всегда остается «незатронутым в спокойствии своей исторической силы» (там же).

Исследователи отмечают, что при несомненной цельности мировоззрения его общественно-политические взгляды отличались известной противоречивостью. А.И. Баландин пишет: «Сторонник самодержавной власти, он выступал за созыв Земского собора и проведение ряда либеральных реформ (свободное выражение общественного мнения, отмена смертной казни, учреждение открытого суда с участием присяжных заседателей и т.п.). Хомяков требовал уничтожения крепостного права, но в то же время предлагал сохранить основы дворянского землевладения. Исторические построения Хомякова были непосредственно связаны с его политической программой. Основываясь на учении Шеллинга о «народном духе», он развивал мысль о противоположности коренных начал России и Западной Европы. Русская община представлялась ему союзом людей, основанным на православии, на «внутреннем законе», то есть взаимном согласии между государством и народом, отсутствии классового антагонизма и сословной вражды. Западноевропейские государства, с их «кровавыми переворотами», то есть революциями, основаны, по мнению Хомякова, на «внешнем законе», то есть на насилии, рационализме, подчинении церкви государству. Социально-политическими идеями были тесно связаны философские концепции Хомякова. В своих сочинениях «По поводу отрывков, найденных в бумагах И.В. Киреевского» (1857), «О современных явлениях в области философии» (1859) и «Второе философское письмо к Ю.Ф. Самарину» (1860) Хомяков писал о кризисе европейской философии, выросшей на основе рационалистических вероучений католицизма и протестантизма. Истинная философия, по мнению Хомякова, может быть создана лишь на основе православия. Путь к постижению истины открывает не разум, а вера, в которой Хомяков усматривал силу развития всего человечества» (9, с. 373).

Источники:

1. Хомяков А.С. Поэт // Хомяков А.С. Стихотворения и драмы. — Л., 1969. — С. 73.
2. Хомяков А.С. Сон // Там же. — С. 84.
3. Хомяков А.С. Вдохновение («Тот, кто не плакал, не дерзни...») // Там же. — С. 75.
4. Хомяков А.С. Клинок // Там же. — С. 87.
5. Хомяков А.С. Вдохновение («Лови минуту вдохновения...») // Там же. — С. 97.
6. Хомяков А.С. Два часа // Там же. — С. 91.
7. Хомяков А.С. Речь по случаю возобновления публичных заседаний Общества, читанная председателем в публичном заседании 26 марта 1859 // Хомяков А.С. О старом и новом. Статьи и очерки. — М., 1988. — С. 310—319.

8. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2002. — Т. 1. — С. 486—492.

Литература:

9. Баландин А.И. Хомяков // Русские писатели. XIX век. Биобиблиографический словарь: В 2 ч. — 2-е изд., до-раб. — М., 1996. — Ч. 2. — С. 372—374.

10. Кошелев В.А. Эстетические и литературные воззрения русских славянофилов (1840—1850-е годы). — Л., 1984.

11. Сухов А.Д. Илья Муромец славянофильства (А.С. Хомяков). — М., 1990.

12. Янковский Ю. Патриархально-дворянская утопия. — М., 1981.



Бенедиктов Владимир Григорьевич

[5(17).XI.1807, Санкт-Петербург — 14(26).IV.1873, там же] — поэт, переводчик.

Метапоэтика В.Г. Бенедиктова представлена в стихотворных произведениях.

Метапоэтические воззрения поэта сформировались в период распада замкнутой дворянской культуры (1830-е годы), когда нормы и принципы высокой поэзии первых десятилетий омертвели в руках эпигонов. В борьбе с «гладкими» поэтами было выдвинуто требование обновленной поэзии — «поэзии мысли», которое, проникая в низовую литературу, привело к формуле «вульгарного романтизма» (порождение вкусов николаевского мещанства и чиновничества). В.Г. Бенедиктов — сторонник выражения бессознательного в творчестве.

Порою ты безмолвствуешь в раздумье,
Когда кругом всемирный поднят шум,
Порой в своем пифическом безумье
Ты видишь то, чего не видит ум.

На истину ты взором неподкупным
Устремлена, но блеск ее лучей
Чтоб смягчить и нам явить доступным
Для заспанных, болезненных очей, —

Его дробить в своей ты чудной призме,
И, радуги кидая с высоты,
В своих мечтах, в бреде, в сомнамбулизме
Возносишься до провоззренья ты.

Магнитный сон пройдет — и пробужденье
Твое, поэт, печально и темно,
И видишь ты свое произведенье,
Не помня, как оно совершено.
Поэзия. Май 1855

В метапоэтике В.Г. Бенедиктова романтические идеи находят крайнее выражение: разрушаются классические нормы логики, вкуса, языка. Обосновываются многочисленные новообразования («безверец», «видозвездный», «нетоптатель»), смешение славянизмов, архаизмов, городского просторечия, «галантерейных» выражений, канцелярской речи и пр. Эти опыты во многом предвосхитили экспериментальную метапоэтику футуризма.

Поэты начала XX века (Э.Г. Багрицкий, Н.А. Заболоцкий) обращались к творчеству и метапоэтике В.Г. Бенедиктова в поисках обновления стиховой системы.

В несколько сниженной манере В.Г. Бенедиктов обыгрывает мысли Лермонтова о пророческом назначении поэта, используя его образ «железный стих»:

И с молотом стиха над наковальной звездной
Не преставай ковать, общественный кузнец,
И скуй для доблести венец — хотя железный,
Но всех венцов венец!

Иль пусть то будет — плуг в браздах гражданской нивы,
Иль пусть то будет — ключ, ключ мысли и замок,
Иль пусть то будет — меч, да вздрогнет нечестивый
Ликующий порок!

Дороже золота и всех сокровищ Креза
Суровый сей металл, на дело данный нам.
Не трать же, о поэт, священного железа
На гвозди эпиграмм!

Есть в жизни крупные обидные явления, —
Противу них восстань, — а детский визг замрет
Под свежей розгой общественного мненья,
Которое растет.

Поэту. 1857

Ю.И. Айхенвальд отмечает: «Стихотворения его (Бенедиктова. — *КШЛ, ДП*) — это вещи, очень красивые, рядные, хотя часто и банальные вещи. Но сами бездушные, они не трогают чужой души. Вы остаетесь к ним безразличны, и вам чужо, что Бенедиктова тоже нет в его собственных произведениях, — его нет дома.

В этом отношении очень показательны его воззвания к поэту:

Пиши, поэт! слагай для милой девы
Симфонии любовные свои!
Переливай в гремячие напевы
Палящий жар страдальческой любви.
Чтоб выразить таинственные муки,
Чтоб сердца огонь в словах твоих изник,
Изобретай неслыханные звуки,
Выдумывай неведомый язык.

«Гремячие напевы» — это было самое излюбленное для Бенедиктова; именно гремячесть, словесный шум наиболее отличают его творчество. Образы его часто не выдержаны, и для читателя ясно, что сам поэт их не видел, не созерцал, — не мог, например, видеть «в смех завернутой слезы»; вообще, зрение его значительно уступает его слуху. Он увлечен звуками, но не красками, и уж совсем бледен и неверен у него рисунок. И звучный, самый звучный из наших стихотворцев, родственный и в других отношениях Гюго, которого он усердно переводил, Бенедиктов, Гюго ухудшенный, остался верен своему же завету:

Изобретай неслыханные звуки,
Выдумывай неведомый язык. <...>

Бенедиктов... поэт-изобретатель, поэт-механик, выдумщик; ему принадлежит много неологизмов, но из них очень немногие получили себе право гражданства в русском языке. У него — изысканность, деланность, хотя бы и красивая, определений и характери-

стик; так, корабль для него — «белопарусный алтарь» или «белопарусный вольноборец», колесница небес — «безотъездная»; «женщина — души моей поэма».

Правда, все или почти все неологизмы Бенедиктова, этого, как он сам себя называл, «ремесленника во славу красоты», показывают, что у него было живое чувство языка. Слово дается ему легко, он не ищет его далеко, и хотя выбор слов у него часто неблагородный, но Бенедиктов имеет ту косвенную заслугу, что его стихотворения с их неожиданно открывающейся россыпью слов лишней раз показывают, как богат и в своей действительности, и в своих возможностях наш русский язык. Поэт искренне любит его и считает грехом

В русском слове чужеречить,
Рвать язык родной, увечить
Богом данный нам глагол.

И может быть, в наряде и звоне стиха, в разных вычурах своих он искал убежища от собственной прозаичности, от того неприглядного эмпирического существа, каким являлся он, по свидетельству своих биографов, от своего внутреннего провинциализма (даже возлюбленная его живет в «заневской» стороне). И едва ли не в связи именно с этим находится и то конечное впечатление, которое выносишь от его поэзии: он вызывает необидную жалость, этот бедный «просторожденец», этот обладатель одних только словесных эффектов.

Характерно его, как будто инстинктом самосохранения порожденное, заступничество за кокетку, жрицу «художественных дел», ту, которой предназначено «к устам примеривать улыбку», которая играет «мерзлую корою» чужого пустого сердца и старается хоть тень, хоть призрак жизни вызвать из могил:

Хоть чем-нибудь — соблазном, ложью,
Поддельной в этих персях дрожью,
Притворным пламенем в крови,
Притравой жгучей сладострастья,
Личиной муки, маской счастья,
Карикатурою любви.

Но в самой искусственности Бенедиктов был все-таки искренен и никогда не рисовался. Он сам верно изобразил крикливость, дурной тон своей музыки (литавры и бубны ее созвучий, дико разметанные волосы по обнаженной груди, убор слишком прихотливый, блестящий не в меру, изысканный и амврой чересчур и мускусом напысканный). Но в противоположность миру, которому она казалась кокеткой пустой, продажной прелестью, бездушной красотой, он славит ее за то, что она не промотала святых даров Творца, и он совершенно прав в следующей характеристике ее:

Ты не румянила и в юности лица,
Ты от природы так красна была, — и цельный
Кудрявый локон твой был локон неподдельный.

Да, неподдельна была кудрявость его поэзии, эти пресловутые бенедиктовские «Кудри»: она от природы была такой, — но самая природа ее была непоэтична. Знаменательно, что Бенедиктов видел такие причудливые соединения вечерних облаков, про которые, будь они перенесены на полотно художника, все сказали бы: «Хорошо, но как ненатурально!» Ненатуральность лежала в самой натуре его» (9, с. 551—552).

Источники:

1. Бенедиктов В.Г. Обновление // Бенедиктов В.Г. Стихотворения. — Л., 1983. — С. 113—114.
2. Бенедиктов В.Г. Певец // Там же. — С. 146—148.
3. Бенедиктов В.Г. Разоблачение // Там же. — С. 237—238.
4. Бенедиктов В.Г. Нетайное признание // Там же. — С. 276—277.
5. Бенедиктов В.Г. К моей музе // Там же. — С. 306—307.
6. Бенедиктов В.Г. Поэзия // Там же. — С. 323—325.
7. Бенедиктов В.Г. Поэту // Там же. — С. 413—414.
8. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2002. — Т. 1. — С. 493—496.

Литература:

9. Айхенвальд Ю.И. Бенедиктов // Айхенвальд Ю.И. Силуэты русских писателей. — М., 1994. — С. 550—555.
10. Рассадин С.Б. Неудачник Бенедиктов // Рассадин С.Б. Спутники. — М., 1983.
11. Шубин В.Ф. Поэты пушкинского Петербурга. — Л., 1985.



Кольцов Алексей Васильевич

[3(15).X.1809, Воронеж — 29.X (10.XI).1842, там же] — поэт.

Метапоэтика А.В. Кольцова представлена в стихотворных произведениях и письмах.

В метапоэтике А.В. Кольцова утверждается глубокая национальная самобытность народной поэзии, достига-

емая ориентацией на образцы устного народного творчества. Это позволяет перевести народно-поэтическое сознание на язык современной жизни, на язык индивидуальности. В поэзии, считал А.В. Кольцов, необходимо воплотить внутреннюю психологическую сторону народной жизни: «В песне.., кроме ее собственной души, есть еще душа народа в его настоящем моменте жизни». На понимание природы поэтического творчества А.В. Кольцовым повлияло собиране и изучение русских и украинских народных песен. Внутренняя энергия, найденная в языке народной песни, по мнению поэта, должна была войти в художественное слово.

«В своих стихотворениях Кольцов говорит первыми, неотделимыми словами, которые вот сейчас, только что родились у него в душе, в светлой душе деревенского писателя, естественном роднике напевности; и даже это не стихи, а именно песни...» — писал о Кольцове Ю.И. Айхенвальд (14, с. 128).

Соловей

Подражание Пушкину

Пленившись розой, соловей
И день, и ночь поет над ней;
Но роза молча песням внемлет,
Невинный сон ее объемлет...
На лире так певец иной
Поет для девы молодой;
Он страстью пламенной сгорает,
А дева милая не знает —
Кому поет он? отчего
Печальны песни так его?..
1831

Поэзия А.В. Кольцова оказала влияние на русскую литературу. Под обаянием его «свежей» песни находилась А.А. Фет. Народно-крестьянские мотивы развивали в своем творчестве Н.А. Некрасов и поэты его школы. В советское время песенные традиции А.В. Кольцова были подхвачены М.В. Исаковским, А.Т. Твардовским и другими поэтами.

Источники:

1. Кольцов А.В. Сестре // Кольцов А.В. Стихотворения. — Л., 1978. — С. 55.
2. Кольцов А.В. Пишу не для мгновенной славы... // Там же. — С. 56.
3. Кольцов А.В. Последние стихи // Там же. — С. 70.
4. Кольцов А.В. Вздох на могиле Веневитинова // Там же. — С. 99.
5. Кольцов А.В. Соловей // Там же. — С. 108.
6. Кольцов А.В. Умолкший поэт // Там же. — С. 141—142.
7. Кольцов А.В. Великое слово // Там же. — С. 143—144.
8. Кольцов А.В. Лес // Там же. — С. 166—168.
9. Кольцов А.В. Две жизни // Там же. — С. 173.
10. Кольцов А.В. Царство мысли // Там же. — С. 174.
11. Кольцов А.В. Поэт и няня // Там же. — С. 119.
12. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2002. — Т. 1. — С. 497—500.

Литература:

13. А.В. Кольцов и русская литература. — М., 1988.
14. Айхенвальд Ю.И. Кольцов // Айхенвальд Ю.И. Силуэты русских писателей. — М., 1994.
15. Скатов Н.Н. Кольцов. — М., 1983.



Тютчев Федор Иванович

[23.XI(5.XII).1803, с. Овстуг Орловской губернии, ныне Брянской области — 15(27).VII.1873, Царское Село, ныне г. Пушкин Ленинградской области] — поэт, переводчик, дипломат, участник Общества любителей русской словесности.

Метапоэтика Ф.И. Тютчева представлена поэтическими произведениями. Она формировалась под воздействием идеалистических систем (Новалис, Г. Гейне), особенно натурфилософских построений Ф.В.Й. Шеллинга, с которым поэт был лично знаком.

Сущность творческого процесса Ф.И. Тютчева определил И.С. Тургенев: «...каждое его стихотворение начиналось мыслию, но мыслию, которая, как огненная точка, вспыхивала под влиянием глубокого чувства или сильного впечатления; вследствие этого, если можно так выразиться, свойства происхождения своего, мысль г. Тютчева никогда не является читателю нагою и отвлеченною, но всегда сливается с образом, взятым из мира души или природы, проникается им и сама его проникает нераздельно и неразрывно» (20, с. 426).

Философско-эстетические взгляды поэта, нашедшие отражение и в метапоэтике, отчасти включают в себя идеи «чистого искусства» и славянофильства.

Метапоэтические воззрения Ф.И. Тютчева характеризуются пониманием поэзии как «небесного» начала, просветляющего земное, как убежища от зол и тревог жизни. С другой стороны, в эпистолярном наследии прослеживаются реалистические взгляды на

поэзию: Ф.И. Тютчев утверждал, что поэзии необходимо «иметь корни в земле», и приветствовал произведения, где «картина верна».

Поэзия

Среди громов, среди огней,
Среди клокочущих страстей,
В стихийном, пламенном раздоре,
Она с небес слетает к нам —
Небесная к земным сынам,
С лазурной ясностью во взоре —
И на бунтующее море
Льет примирительный слей.
<1850>

Ю.Н. Тынянов отмечает: «Найдя на Западе форму фрагмента, найдя тематический материал натурфилософии, новую литературную «мифологию», о которой писал Раич, Тютчев разложил монументальную форму XVIII века. Одной из причин непонимания современников была и эта форма фрагмента, не канонизированная, почти внелитературная. Ее узаконивает и вводит в круг литературы уже Фет. <...>

Тютчев — предельное разложение монументальных форм; и одновременно Тютчев — необычайное усиление монументального стиля». Ю.Н. Тынянов указывает на влияние Раича и его кружка, связанного с «итальянской школой» в поэзии и метапоэтике Тютчева. Тынянов отмечает, что для Раича, под влиянием которого формировался жанр «фрагмента» у Тютчева, поиски жанра вообще были характерны. Обращаясь к «догматической» поэзии, он утверждает, что «если бы явился ее преобразователем и дал ей другую форму, другой ход, тогда, вероятно, она явилась бы в новом блеске и величии, достойном поэзии. <...> И Тютчев, — пишет Ю.Н. Тынянов, — находит этот выход в художественной форме фрагмента» (21, с. 42—43, 51). Вот один из наиболее ярких примеров стихотворения, написанного в жанре фрагмента:

Нам не дано предугадать,
Как слово наше отзовется, —
И нам сочувствие дается,
Как нам дается благодать...
27 февраля 1869

Философские предпосылки метапоэтики Тютчева точно определяет Ю.И. Айхенвальд: «Ключ к поэзии Тютчева дал Вл. Соловьев, и говорить о ней после знаменитого русского философа можно, только исходя из его основной идеи. Соловьев сказал, что никто, кроме Тютчева, не захватывал таинственной основы «темного корня» бытия; он же был поэт хаоса. <...> Тютчев слышал и видел в природе и в душе не одну только божественную организацию, стройный космос, — он чувствовал в них какое-то хаотическое волнение, мятеж, вечный беспорядок. <...> Мир еще не кончен, не готов, — быть может, в том и заключается его смысл, его тайна, что он никогда и не будет закончен. <...> И море, и небо, и суша постоянно грозятся снова ввергнуться в одну бесформенную и безобразную массу, в овидиевскую *rudis indigestaque moles*. Не надо верить спокойной тишине и благообразности мира: под этой мирной пеленою, под зеленой тканью приветливых лужаек, «хаос шевелится» (12, с. 118).

О чем ты воешь, ветер ночной?
О чем так сетуешь безумно?..
Что значит странный голос твой,
То глухо-жалобный, то шумно?

Понятным сердцу языком
Твердишь о непонятной муке —
И роешь и взрываешь в нем
Порой неистовые звуки!..

О, страшных песен сих не пой!
Про древний хаос, про родимый!
Как жадно мир души ночной
Внимает повести любимой!
Из смертной рвется он груди,
Он с беспредельным жаждет слиться!..
О! бурь заснувших не буди —
Под ними хаос шевелится!..
Начало 1830-х годов

«Не менее своего великого современника, Некрасова, Тютчев постиг самые сокровенные тайны русского поэтического языка, — отмечает А.В. Чичерин. — Это удивительно: он говорил, письма и статьи писал преимущественно по-французски. <...> Вся сила Тютчева в русском его языке. И недаром в одном из писем своих, писанных по-французски, он восклицает: «Что это за язык — русский язык!» (22, с. 404). Сила выражения, возможность в поэзии выразить невыразимое, сказать несказанное осмысливается на фоне молчания, которое позволяет, по мысли Тютчева, осмыслить душевный мир человека.

Silentium!

Молчи, скрывайся и таи
И чувства и мечты свои —
Пускай в душевной глубине
Встают и заходят оне
Безмолвно, как звезды в ночи, —
Любуйся ими — и молчи.

Как сердцу высказать себя?
Другому как понять тебя?
Поймет ли он, чем ты живешь?
Мысль изреченная есть ложь.
Взрывая, возмутишь ключи, —
Питайся ими — и молчи.

Лишь жить в самом себе умей —
Есть целый мир в душе твоей
Таинственно-волшебных дум;
Их оглушит наружный шум,
Дневные разгонят лучи, —
Внимай их пенью — и молчи!..
<1829>, начало 1830-х годов

Сформулированное Ф.И. Тютчевым положение «мысль изреченная есть ложь», воспринятое им из античности, явилось одной из основных посылок метапоэтики постмодернизма.

Творчество Ф.И. Тютчева в плане стиля никогда не определялось однозначно. Большинство исследователей, и особенно Ю.Н. Тынянов, относили Тютчева к архаистам, к той традиции, которая идет от А.П. Сумарокова, В.К. Тредиаковского, Г.Р. Державина — «декламативной» поэзии. Так, Ю.Н. Тынянов усматривает в творчестве Тютчева элементы архаики, ораторского стиля, говорит о дидактичности, учительном духе поэзии. К.В. Пигарев в работе «Жизнь и творчество Тютчева» (1962) отмечает: «Как бы ни казались порой соблазнительны аналогии между художественными особенностями лирики Тютчева и поэтическим наследием XVIII века, выводы, которые делал из этого Тынянов, были явно преувеличенными. Еще в 1928 году В.М. Жирмунский, поправляя Тынянова, указывал, что

в поэзии Тютчева «признаки «архаизма» играют второстепенную роль» (17, с. 275). Здесь важно не только указать на степень значимости признаков архаизма в творчестве Ф.И. Тютчева, но видеть в этом особенности большого цивилизационного процесса, в котором существуют альтернативные формы поведения, чувства, жизни. Большой художник и является их выразителем, как в данном случае Ф.И. Тютчев, обладавший чувством стиля, связанным с духом архаизма. Это, в свою очередь, находит выражение в причастности его творчества к стилю барокко.

Существует проблема взаимодействия нескольких культурных кодов в поэтическом тексте Тютчева. Характер соотношения этих кодов становится более ясным, когда исследователи переходят в освещении творчества Тютчева к терминам, связанным именно с большими культурными стилями. К своеобразию организации поэтического текста Тютчева относятся репрезентация и взаимодействие в нем нескольких культурных стилей, в частности, реализма и романтизма (К.В. Пигарев, Б.Я. Бухштаб). Говорят и о взаимодействии, соединении «несоединимых стилей» — романтизма и барокко (Л.В. Пумпянский), а также реализма, романтизма и барокко (М.Я. Поляков, В.В. Кожин), некоторые исследователи указывают еще и на импрессионистичность манеры Ф.И. Тютчева (Б.Я. Бухштаб).

«Одна из удивительных особенностей развития русской литературы, — отмечает М.Я. Поляков, — и состоит в том, что расцвет барокко приходится не на начало XVIII века, а на девятые годы XVIII — первое десятилетие XIX века. Г. Державин и С. Бобров определили особую линию архаистов, идущую к творчеству Кюхельбекера и Тютчева. Другая линия русского романтизма связана со школой Муравьева — Батюшкова, или, говоря точнее, с направлением рококо в русской поэзии» (18, с. 305). В.В. Кожин отмечает: «Если попытаться кратко определить суть перехода от пушкинского направления к тютчевскому — это переход от Ренессанса к барокко — с присущей последнему метафоричностью, резкой светотенью, причудливыми формами...» (14, с. 145).

В.В. Кожин указывает, что одним из первых о барокко Тютчева заговорил Л.В. Пумпянский. Л.В. Пумпянский говорит об «облегченном барокко» как основе стиля Тютчева. В первую очередь, он имеет в виду колористическое барокко, которое идет от державинской школы (19, с. 243). Л.В. Пумпянский отмечает также интенсивный метод Тютчева в противоположность экстенсивному методу работы Пушкина. Интенсивный метод, в частности у Тютчева, связан с областью метафизической интерпретации природы и истории, что суживает число знаменательных в этой области тем и связано с разработкой «минимума тем». Отсюда «впечатление небывалой насыщенности раствора», тяжелой, полновесной густоты, оставляемой чтением Тютчева (там же, с. 221).

К репрезентантам стиля барокко обычно относят эмблематичность, театральность, аффективность, пространственно-временная организация, связанная с динамикой, такие тектонические свойства текста, которые обусловлены его складчатостью, смещением кодов, «языков». Говорят о риторичности текста, наличию в нем идеи множества, различных уплотнений, скоплений, которые чередуются с провалами, вмятинами, ачкакатурами (ассиассатура — букв. «вмятина»). Исследователи стиля барокко пишут, что это чрезвычайно гибкий и активный стиль, легко вступающий в сочетание с другими; отмечается его жизненность.

Так, «многие установки и правила барочного искусства — аналитизм, метафоризм, сознательная языковая ориентированность — оказались близкими самым разным художникам XX века» (16, с. 19). Говорят о связи барокко и авангарда в литературе и живописи, указывают на барокко Феллини в кино, барокко К. Пендерецкого в музыке.

Если рассматривать поэтический текст Тютчева с точки зрения барокко, то можно отождествить его особенности со всеми существенными чертами (репрезентантами) этого стиля. Исследователи отмечают антиномичность текста, наличие системы антитез, аффектов, страстей. Лирический герой видится у Тютчева существом страдающим, подверженным пафосу. Передача страстей одновременно предельно рационализирована, связана с «учительским», ораторским, декламативным искусством. Риторическая ситуация очень свойственна текстам Тютчева. Что же касается великой антиномии «старого и нового», то это тоже характерно для поэзии Тютчева, воплотившего в речи, тексте архаические послы в соединении с простой реалистичностью.

«Умеренное», или легкое, барокко Тютчева связано с «умеренным многоязычием», когда в речи взаимодействуют реалистические, современные художнику, и архаические тенденции. Все это связано с некоторой «странностью» его стиля, сложными взаимоотношениями микрокосма (человека) и макрокосма (Вселенной). Чрезвычайно важно в эстетике текста Тютчева движение и в тематическом плане, и в плане организации текста. Иллюзорность бытия, призрачность существования, характерные для барокко, тоже можно отнести к поэзии Тютчева. Спор, словесный конфликт также свойственны и стилю барокко и поэзии Тютчева. Ассоциативность, метафоричность, контрасты — особенности барочной эстетики. Соединение искусства и науки, проникновенной лиричности и философского отстранения от сиюминутных переживаний — черты поэзии Тютчева.

Вода, струи воздуха, волны, турбулентности, изгибы, сложные материальные фактуры в изображении небесного (горного) и материального (дольного) миров — все это также из набора ярких барочных манер Ф.И. Тютчева.

Эмблематичность явно не отмечена в стиле Тютчева. (Вспомним, например, Семеона Полоцкого с его фигурными стихами — в виде звезды, сердца, креста и т.д.) Хотя в системе знаков препинания, активно используемых Тютчевым, есть репрезентанты, которые внешне выражают внутренние особенности текста. Это необычные скопления знаков препинания, их сложные комбинации.

Особыми репрезентантами стиля барокко в творчестве Тютчева являются множественные уплотнения текста, его рельефность и разряжение, ведущие к указанной складчатости как основе стиля барокко. «Понятие «барокко», — отмечает Ж. Делез, — отсылает не к какой-либо сущности, а скорее к некоей оперативной функции, к характерной черте. Барокко непрестанно производит складки. Открытие это ему не принадлежит: существуют разнообразие складки, пришедшие с Востока, а также древнегреческие, римские, романские, готические, классические... Но барокко их искривляет и загибает, устремляя к бесконечности, складку за складкой, одну к другой. Основная черта барокко — направленная к бесконечности складка» (13, с. 7).

Тютчев воплотил в лирике высокие принципы человеческой культуры. А.А. Фет, пишет В.В. Кожин,

«видевший в Тютчеве «одного из величайших лириков, существовавших на земле», с замечательной точностью сказал о поражающем двуединстве, воплотившемся в тютчевском творчестве:

...Здесь духа мощного господство,
Здесь утонченной жизни цвет...

Да, каждого, кто войдет сердцем и разумом в лирический мир Тютчева, не может не поразить это почти сверхъестественное слияние поистине вселенской мощи духа и предельной утонченности души. Слияние этих, казалось бы, несоединимых свойств и определяет, в частности, незаменимость и абсолютную ценность голоса Тютчева в мировой лирике» (15, с. 5).

И слова А.А. Фета, и интерпретация их В.В. Кожинным подтверждают наличие единовременного контраста как принципа культуры в поэтическом тексте Тютчева. Он внутренняя причина того, что не меркнувшую в веках поэзию Тютчева Фет называет «нашим» (русских) «патентом на благородство». Кристаллизация образов поэзии Тютчева, связывающая творчество поэта с культурным пространством стиля барокко, — свидетельство того, что в общих цивилизационных и культурных процессах подлинное искусство не знает национальных границ, хотя всегда остается глубоко национальным.

Источники:

1. Тютчев Ф.И. На камень жизни роковой... // Тютчев Ф.И. Полн. собр. стихотворений. — Л., 1987. — С. 73—74.
2. Тютчев Ф.И. Ты зрел его в кругу большого света... // Там же. — С. 117.
3. Тютчев Ф.И. Silentium! // Там же. — С. 105—106.
4. Тютчев Ф.И. Фонтан // Там же. — С. 134—135.
5. Тютчев Ф.И. О чем ты воешь, ветер ночной?.. // Там же. — С. 119.
6. Тютчев Ф.И. Живым сочувствием привета... // Там же. — С. 147.
7. Тютчев Ф.И. Поэзия // Там же. — С. 158.
8. Тютчев Ф.И. На юбилей князя Петра Андреевича Вяземского // Там же. — С. 204—205.
9. Тютчев Ф.И. А.А. Фету // Там же. — С. 208.
10. Тютчев Ф.И. Нам не дано предугадать... // Там же. — С. 242.
11. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2002. — Т. 1. — С. 501—503.

Литература:

12. Айхенвальд Ю.И. Тютчев // Силуэты русских писателей. — М., 1994.
13. Делез Ж. Складка. Лейбниц и барокко. — М., 1998.
14. Кожин В.В. Книга о русской лирической поэзии XIX века. Развитие стиля и жанра. — М., 1978.
15. Кожин В.В. Тютчев. — М., 1988.
16. Лобанова М.Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. — М., 1994.
17. Пигарев К.В. Жизнь и творчество Тютчева. — М., 1962.
18. Поляков М.Я. Вопросы поэтики и художественной семантики. — М., 1978.
19. Пумпянский Л.В. Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы. — М., 2000.
20. Тургенев И.С. Несколько слов о стихотворениях Ф.И. Тютчева // Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем. — М.—Л., 1963. — Т. 5.
21. Тынянов Ю.Н. Вопрос о Тютчеве // Поэтика. История литературы. Кино. — М., 1977.
22. Чичерин А.В. Очерки по истории русского литературного стиля. — М., 1977.



Плещеев Алексей Николаевич

[22.XI(4.XII).1825, Кострома — 26.IX(8.X).1893, Париж, похоронен в Москве] — поэт, прозаик, критик.

Метапоэтика А.Н. Плещеева представлена в рецензиях и стихотворных произведениях.

На метапоэтические воззрения А.Н. Плещеева оказала

влияние дружба с Н.А. Некрасовым, Н.Г. Чернышевским, Н.А. Добролюбовым.

А.Н. Плещеев пропагандировал демократическую эстетику, советовал искать в народной среде героев, готовых принести свою жизнь в жертву общему благу.

В стихотворениях А.Н. Плещеева поэт является в образе библейского пророка, который призван быть провозвестником истины и справедливости («Любовь певца», «Сон», «Поэту» и др.).

Будучи сторонником гражданской поэзии, А.Н. Плещеев не отрицал и «чистого искусства»: он рассматривал его как и «противоядие против буржуазного чистогана» (рецензия «Очерки Рима» А. Майкова» — 1847).

«Плещеев часто в своих стихах называет себя странником, — пишет Ю.И. Айхенвальд. — Это верно прежде всего в том отношении, что у него не было своего поэтического дома. Как художник, он не оригинален и не высок; в его бледных строфах много прозы и мало образов; лишь изредка звучат они певучей мелодией, лишь изредка вспыхивают искорками настоящей красоты. У него — темперамент спокойный и чуждый пафоса; немного крылатых слов и незабываемых стихов завещал он потомству. Он сам называет свой стих плохим. Но в словах невыразительных сказывается поэтическая и кроткая душа, которая жаждет говорить на возвышенном языке стихов; но и в речи, не богатой красками, чувствуется беззвучная песнь чистого сердца. В саду его не было прекрасных лилий, «горделивых георгин»; но садик его все-таки был «свеж и зелен». <...> Плещеев отождествлял поэта и пророка и хотел «провозглашать любви ученье» и нищим и богачам. Он завещал хранить «чистые химеры...» (6, с. 278).

Поэту

Пускай заманчив гладкий путь,
Но ты своей высокой цели,
Поэт, и в песнях и на деле
Неколебимо верен будь.
Иди, послушный до конца
Призывам истины могучим;
Иди по терниям колючим,
Без ободренья и венца.

И будь бестрепетным бойцом,
Бойцом за право человека;
Не дай заснуть в пороках века
Твоей душе постыдным сном.

И будет песнь твоя сильна,
Как божий меч, как гром небесный;
И не умрет в сердцах она,
Хотя бы смолк твой голос честный.
Июль 1861

В метапоэтике А.Н. Плещеев ориентировался на принципы, выработанные А.С. Пушкиным. Это «добро» и «красота», «стремление к идеалу», завет «добру и истине служить».

Источники:

1. Плещеев А.Н. На память // Плещеев А.Н. Полн. собр. стихотворений. — М.—Л., 1964. — С. 61—62.
 2. Плещеев А.Н. Поэту «Кто не страдал святым страданием...» // Там же. — С. 76—78.
 3. Плещеев А.Н. Поэту («Пускай заманчив гладкий путь...») // Там же. — С. 152.
 4. Плещеев А.Н. Памяти Пушкина // Там же. — С. 245—246.
 5. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Ставрополь, 2002. — Т. 1. — С. 504—505.
- Литература:**
6. Айхенвальд Ю.И. Плещеев // Силуэты русских писателей. — М., 1999.
 7. Кузин Н. Плещеев. — М., 1988.



Майков Аполлон Николаевич

[23.V(4.VI).1821, Москва — 8(20).III.1897, Санкт-Петербург] — поэт, сотрудник журнала «Москвитянин».

Метапоэтика А.Н. Майкова представлена в основном стихотворными произведениями. В них заметно как влияние славянофильства, теории

панславянизма, так и эстетики русского шеллингианства («Октава» — 1841) с его идеями рационалистической направленности искусства и проникнутости природы художественным началом, которое воплощается в его творчестве. На метапоэтику Майкова также оказали влияние поэты Греции и Рима.

Для метапоэтического дискурса А.Н. Майкова характерно отрицание общественного служения искусства и стремление к выражению в нем абсолютного идеала «вечной красоты». Аффектированной страстности эпигонского романтизма поэт противопоставляет гармонически уравновешенную созерцательность, рационалистически холодноватый «пластический» стиль.

Октава

Гармонии стиха божественные тайны
Не думай разгадать по книгам мудрецов;
У берега сонных вод, один бродя, случайно,
Прислушайся душой к шептанью тростников,
Дубравы говорю; их звук необычайный
Прочувствуй и пойми... В созвучии стихов
Неволью с уст твоих размерные октавы
Польются, звучные, как музыка дубравы.
1841

Обосновывая свои идеи, А.Н. Майков, как и другие сторонники «чистого искусства», опирался на А.С. Пушкина, отвлекаясь от социально-исторической конкретности его взглядов.

Поэзия для А.Н. Майкова — тайна. Поэт сам завоужен тем, что происходит в процессе творчества. Он один из тех поэтов, которые погружают читателя в этот процесс, делают свидетелями конструирования поэтического мира.

Есть мысли тайные в душевной глубине;
Поэт уж в первую минуту их рожденья
В них чует семена грядущего творенья.
Они как будто спят и зреют в тихом сне,

И ждут мгновения, чьего-то ждут лишь знака,
Удара молнии, чтоб вырваться из мрака...
И сходишь к ним порою украдкой и тайком,
Стоишь, любуешься таинственным их сном,
Как мать, стоящая с заботою безмолвной
Над спящими детьми, в светлице, тайны полной...
1868

Обращаясь к проблеме народности литературы, А.Н. Майков опирается на поэтическое и теоретическое наследие А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, И.А. Крылова, А.В. Кольцова, отвергая интерпретацию народности, предложенную в конце пятидесятих годов в эстетике революционных демократов (Н.А. Добролюбов, Н.Г. Чернышевский). В понимании поэтом народности русской литературы отразилась его вера в то, что религиозное смирение составляет главную особенность духовного склада простого русского человека.

Интересна интерпретация творчества и метапосылки А.Н. Майкова, данная Д.С. Мережковским: «...отличием взгляда на природу определяется и отличие Майкова от Фета и Полонского в самой форме. <...> Стих Майкова — точный снимок с впечатления; он дает ни больше ни меньше, а ровно столько же, как и природа. Когда Майков передает звук, Фет и Полонский передают трепетное эхо звука; когда Майков изображает ясный свет, Фет и Полонский изображают отражение света на поверхности волны. <...> Солнце Майкова — это вечное солнце Эллады и Рима, оно сияет в сухом и прозрачном воздухе каменистой южной страны; резкие тени и ослепительные пятна света, контуры всех предметов определены и точны до последних мелочей, краски без оттенков и полутонов достигают крайнего напряжения, звуки раздаются звонко и отрывисто, ни гипербола, ни музыкальной неопределенности, ни эха, ни колебаний света, ни сумерек. Стих Майкова изумительной точностью, чувством меры и неподражаемой пластикой напоминает античных поэтов. Впрочем, Майков — истинный классик, не только по форме, но и по содержанию» (8, с. 146).

Картины реальности преобразуются у Майкова в формы культурных артефактов: производятся живописи, скульптуры, музыки, архитектурные сооружения. Он часто так и называет свои произведения: «Картина вечера», «Барельеф», «Мраморный Фавн», «Пейзаж», «Народная песня», циклы «Картины», «Новогреческие песни», «Менуэт», «Из испанской антологии». И, наоборот, текст строится так, что перед нашим умственным взором оживают древние сюжеты, картины как бы раздвигают оковы рам и начинают жить собственной жизнью: «Мерцает по стене заката отблеск рдяный // Как уголь искряся на раме золотой... // Мне дорог этот час. Соседка за стеной // Садится в сумерки порою за фортепьяно, // И я слежу за ней внимательной мечтой» (Импровизация, 1856). В результате поэтический мир и поэтический текст А.Н. Майкова предстают как гигантский музей (может быть, музей под открытым небом). Его лирический герой в мире настоящем постоянно живет и взаимодействует с «экспонатами» прошлого, которые открыты во времени к реалиям настоящего, последние же на наших глазах «мумифицируются», становятся статуарными, приобретают приметы экспоната в глобальном «музее» А.Н. Майкова.

Музей как знак (гр. *museion* — храм муз) — внутренняя основа метахудожественного мышления А.Н. Майкова, реализующего в тексте стилевые черты ампира. Он поэт, но и мыслитель, историк, культуролог, философ, оперирует метакультурными представлениями в духе М. Вебера, А.Дж. Тойнби, О. Шпенглера. Оперирование целостными культурными концептами, символами, когнитивными артефактами и реалиями, имеющими у Майкова знаковый характер, дает дополнительность объективного и субъективного образов мира, который предстает в гармонической уравновешенности. Думается, что претензии литературоведов и критиков, называвших А.Н. Майкова «поэтом вторичного» (Ю.И. Айхенвальд), оказываются необоснованными. Художник «с душой, преломившейся о книгу» (Ю.И. Айхенвальд), в поэзии оказался провозвестником нового знания и нового стиля художественного мышления, которое в XX веке стало одним из определяющих — мы имеем в виду оперирование целостными культурными системами: «идеальные типы» М. Вебера, «культурные круги» О. Шпенглера, «цивилизации» А.Дж. Тойнби.

Ю.И. Айхенвальд так определил основы метаэтики А.Н. Майкова: «...Майков классическую душу только узнал, вычитал из книг, с их ветхих листов. <...> Он был знаток древности; его дар, как он сам выражается, «креп в огне науки» (хотя его знания, достаточные для искусства, были бы неудовлетворительными именно для последней). На его поэзии лежит печать книги, потому что поэзия его не так сильна, чтобы она могла книгу преодолеть и заглушить. <...> ...хотя античному он и предан был душою, но душа эта была не так глубока и наивна, чтобы он мог вместить в нее широту языческого мировосприятия и в XIX веке повторить Древний Рим, древний мир. <...> Поэт вторичного, с душой, преломившейся о книгу, Майков, быть может, был бы иным, если бы до своих нравственных путешествий в Рим жил он «дома», «на воле» (7, с. 158).

Ампир и ориентированность его на античность способствовали реализации особенностей метакультурного сознания А.Н. Майкова, гармонизации мира реального и мира воображаемого, постоянно облакающегося в культурные артефакты. В потоке времени оживают целые культурные пласты (античность), а реальные события и предметы становятся все новыми и новыми объектами художественного познания.

Источники:

1. Майков А.Н. Октава // Майков А.Н. Сочинения: В 2 т. — М., 1984. — Т. 1. — С. 43.
2. Майков А.Н. Есть мысли тайные в душевной глубине... // Там же. — С. 250.
3. Майков А.Н. Чужой для всех... // Там же. — С. 245—246.
4. Майков А.Н. Мысль поэтическая — нет!.. // Там же. — С. 255.
5. Майков А.Н. Поэзия — венец познания... // Там же. — С. 284.
6. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2002. — Т. 1. — С. 506—507.

Литература:

7. Айхенвальд Ю.И. Майков // Силуэты русских писателей. — М., 1994.
8. Мережковский Д.С. Майков // Акрополь: Избранные литературно-критические статьи. — М., 1991. — С. 143—158.



Фет Афанасий Афанасьевич

[наст. фамилия Шеншин; 23.XI(5.XII).1820, с. Новоселки Орловской губернии, ныне Мценского района Орловской области — 21.XI(3.XII). 1892, Москва]. — поэт, переводчик.

Метапоэтика А.А. Фета представлена в статье «О стихотворениях Ф.И. Тютчева»,

а также в стихотворных произведениях.

На метапоэтические воззрения А.А. Фета большое влияние оказала философия А. Шопенгауэра, особенно идея самоценности и иррациональной сущности искусства. Поэт декларировал неестественность слияния искусства с действительностью. Поэзия представлялась ему совершенно особой духовной сферой, областью возвышенной красоты, которая доступна лишь избранным. Понятия о добре и зле, считал он, необходимы в жизни людей, но чужды искусству. Творимый художником мир красоты является абсолютно самоценным: «Поэзия, или вообще художество, есть чистое воспроизведение не предмета, а только одностороннего его идеала; воспроизведение самого предмета было бы не только ненужным, но и невозможным его повторением. У всякого предмета тысячи сторон — и не только одно, данное искусство, с своими строго ограниченными средствами, но и все они в совокупности не в силах воссоздать всего предмета. Какими, например, средствами повторят они его вкус, запах и стихийную жизнь? Но в том-то и дело, что художнику дорога только одна сторона предметов: их красота, точно так же, как математику дороги их очертания или численность. Красота разлита по всему мирозданию и, как все дары природы, влияет даже на тех, которые ее не сознают, как воздух питает и того, кто, быть может, и не подозревает его существования» (16, с. 511).

Решительно отделяя друг от друга искусство и действительность, А.А. Фет не признавал в поэзии ни рациональных, ни сугубо утилитарных элементов, порой категорично выражая свою позицию: «Придайте поэтической мысли резкость и незыблемость аксиомы, — она сейчас станет в ряду великих истин, воспрещающих казно-, коно- и платкокравство; вдайтесь в подробности, или окружите поэтическое явление равносильными ему другими, и оно побледнеет до ничтожества» (там же, с. 513).

Поверьте мне: с надеждой тайной
Стиху я верю своему;
Быть может, прихотью случайной
Дано значение ему.
Так точно, в час осенней тучи,
Когда гроза деревья гнет,
Листок бесцветный и летучий
Вас грустным лепетом займет.
<1842>

А.А. Фет признавал экстатический характер творчества. Настоящие стихи для него — «божественный вздор», «бред неясный». Они пишутся «наперекор уму». «Мне жизни мировой святыня дорога», — утверждал поэт. «Святыня» для него — это жизнь души человеческой и природы, слитые воедино, женская красота и образы искусства.

«Но для художника недостаточно бессознательно находиться под влиянием красоты или даже млеть в ее лучах, — пишет А.А. Фет в статье «О стихотворениях Ф. Тютчева». — Пока глаз его не видит ее ясных, хотя и тонко звучащих, форм там, где мы ее не видим, или только смутно ощущаем — он еще не поэт. Китайский живописец не видит в природе теней; кто из не посвященных в тайну живописи видит на молодом лице все радужные цвета и их тончайшие соединения? А между тем разве они не существуют и разве Ван-Дик или Рембрандт их не видят? Итак, поэтическая деятельность, очевидно, слагается из двух элементов: объективного, представляемого миром внешним, и субъективного, зоркости поэта — этого шестого чувства, не зависящего ни от каких других качеств художника» (16, с. 511).

В метапоэтике А.А. Фета содержатся предпосылки обоснования импрессионистичности художественного образа. Поэт часто использует термин «впечатление», характерный для концептуального понимания импрессионизма.

«Пусть предметом песни будут личные **впечатления** (выделено нами. — *КШ, ДЛ*): ненависть, грусть, любовь и пр., но чем дальше поэт отодвинет их от себя как объект, чем с большей зоркостью провидит он оттенки собственного чувства, тем чище выступит его идеал. С другой стороны, чем сильнее самое чувство будет разъедать созерцательную силу, тем слабее, смутнее идеал и брэнней его выражение. Я не говорю, чтобы творения (дети) могучих художников не имели с ними и между собой кровного сходства: возьмите нашего Пушкина, вы по двум стихам узнаете, чьи они; но строгий резец художника перерезал всякую, так сказать, внешнюю связь их с ним самим, и создатель собственных чувств совладал с ними как с предметами, вне его находившимися. Каким образом происходит подобное раздвоение чувства и зоркого созерцания? — тайна жизни, как и самая жизнь» (там же, с. 512).

В статье о Тютчеве Фет проводит своеобразный эксперимент. Он анализирует стихотворения «Сожженное письмо» Пушкина и «Как над горячею золой...» Тютчева. Фет считает, что в стихотворении Пушкина происходит примирение мысли и чувства. Вот как тонко интерпретирует Фет стихотворение Тютчева. Хотя это краткая интерпретация, но можно сказать, образцовая.

«Как над горячею золой
Дымится свиток и сгорает
И огонь, сокрытый и глухой,
Слова и строки пожирает,

Так грустно тлится жизнь моя
И с каждым днем уходит дымом;
Так постепенно гасну я
В однообразьи нестерпимом.

О небо! если бы хоть раз
Сей пламень развился по воле,
И, не томясь, не мучась доле,
Я просиял бы и погас.

Первое слово: «как», управляющее всем куплетом, доказывает, что процесс горения, так мощно и тонко обрисованный, один предлог высказать задушевную мысль. Недаром огонь, пожирающий слова и строки, «скрытый и глухой»; чувствуешь, что он одновременно ходит и по извилам свитка, и по изгибам души поэта. Наше ожидание сбывается вполне: поэтиче-

ская мысль уже ясно выступает во втором куплете, а в третьем вспыхивает так ярко, что самый образ пылающего письма бледнеет перед ее сиянием. В этом стихотворении чувство на заднем плане, хотя и не на такой глубине, на какой мысль в стихотворении Пушкина.

Говоря о мысли, мы везде будем подразумевать — поэтическую; до других нам дела нет, и в отношении к ней г. Тютчев постоянно является полным, самобытным, а потому нередко причудливым и даже капризным ее властелином. Поэтическая сила, то есть зоркость, г. Тютчева — изумительна. Он не только видит предмет с самобытной точки зрения, — он видит его тончайшие фибры и оттенки. Уж если кого-либо нельзя упрекнуть в рутинности, так это нашего поэта» (там же, с. 515).

В своем анализе Фет предпочитает оперировать не отдельными фрагментами произведений Пушкина, Тютчева, а анализировать стихотворение как единое целое, как единый знак. Эти опыты можно представить как метапоэтический жанр анализа одного стихотворения. Этот жанр впоследствии был развит в метапоэтике символистов: вспомним анализ стихотворения Пушкина «Не пой, красавица, при мне...» А. Белого, стихотворения Пушкина «Пророк» В.Я. Брюсова.

Принципиальная краткость (разработка жанра «фрагмента», как указывал Ю.Н. Тынянов) поэтических текстов А.А. Фета нашла отражение в его метапоэтике: «Лирическое стихотворение подобно розовому шипку: чем туже свернут, тем более носит в себе красоты и аромата. Главное я стараюсь не переходить трех, много — четырех куплетов, уверенный, что если не удалось ударить по надлежащей струне, то надо искать другого момента вдохновения, а не исправлять промахи новыми усилиями» (17, с. 184). Краткость диктовалась принятой установкой на выражение одной мысли, одной эмоции (эмоционального состояния), которой подчинялись все образы текста.

Музе

Пришла и села. Счастлив и тревожен,
Ласкательный твой повторяю стих;
И если дар мой пред тобой ничтожен,
То ревностью не ниже я других.

Заботливо храня твою свободу,
Непосвященных я к тебе не звал,
И рабскому их буйству я в угоду
Твоих речей не осквернял.

Всё та же ты, заветная святыня,
На облаке, незримая земле,
В венце из звезд, нетленная богиня,
С задумчивой улыбкой на челе.
<1882>

Установка на музыкальность поэтического текста так комментируется А.А. Фетом: «Чайковский как подсмотрел художественное направление, по которому меня постоянно тянуло и про которое покойный Тургенев говаривал, что ждет от меня стихотворения, в котором окончательный куплет надо будет передавать безмолвным шевелением губ. Чайковский тысячу раз был прав, так как меня всегда из определенной области слов тянуло в неопределенную область музыки, в которую я уходил, насколько хватало сил моих» (цит. по: 18)

На основании анализа метапоэтических посылок Фета А.А. Потемня делал выводы о воздействии формы, гармонических средств на читателя: «Возьмите любое

стихотворение Фета, Тютчева. Что в них за вымысел? Для нас важно в них не отражение жизни, момент, если его отдельно взять, ничтожный <...> нас настраивает не содержание, а форма таким образом, что мы видим не изображение частных случаев, а знак неопределенного ряда других подобных восприятий и чувств. Достаточно разрушить форму любого из небольших лирических стихотворений, оставив в тех же чертах содержание, чтобы убедиться в том, что только форма, ритм настраивают нас так. Из этого, конечно, не следует, что чистый перебой звуков и рифм, в который обличен набор слов и фраз пьяной пифии, достигает такой же цели» (19, с. 102, 103).

Метапоэтика А.А. Фета формировалась в диалоге с произведениями Ф.И. Тютчева. Именно Фет утвердил в метапоэтике поэзию Тютчева как эталон творчества, соответствующий цвету европейской лирики.

На книжке стихотворений Тютчева

Вот наш патент на благородство, —
Его вручает нам поэт;
Здесь духа мощного господство,
Здесь утонченной жизни цвет.

В сыртах не встретишь Геликона,
На льдинах лавр не расцветет,
У чукчей нет Анакреона,
К зырянам Тютчев не придет.

Но муза, правду соблюдая,
Глядит — а на весах у ней
Вот эта книжка небольшая
Томов премногих тяжелей.
Декабрь 1883

В процессе анализа таких сложных поэтических систем, как поэтические системы Баратынского, Тютчева и т.д., следует обращаться к опытам самих поэтов. «Школа» Фета — одна из самых надежных. Вот, например, как Фет рассматривает такую сложную категорию, как чувство меры Тютчева: «Все живое состоит из противоположностей; момент их гармонического соединения неуловим, и лиризм, этот цвет и вершина жизни, по своей сущности, навсегда останется тайной. Лирическая деятельность тоже требует крайне противоположных качеств, как, напр., безумной, слепой отваги и величайшей осторожности (тончайшего чувства меры). Кто не в состоянии броситься с седьмого этажа вниз головой, с непоколебимой верой в то, что он вспарит по воздуху, тот не лирик. Но рядом с подобной дерзостью в душе поэта должно неугасимо гореть чувство меры. Как ни громадна лирическая смелость, — скажу более, — дерзновенная отвага г. Тютчева — не менее сильно в нем и чувство меры. До какой бы степени ни поразили вас сразу смелый, неожиданный эпитет или бойкая метафора нашего поэта, не верьте первому впечатлению и знайте наперед, что это яркие краски живых цветов; они блестящи, но никогда между собой не враждуют. Присмотритесь поближе к поразившей вас метафоре, и она в глазах ваших начнет таять и сливаться с окружающей картиной, придавая ей новую прелесть. И пусть в следующей пьесе:

Сияет солнце, воды блещут,
На всем улыбка, жизнь во всем,
Деревья радостно трепещут,
Купаясь в небе голубом...» (16, с. 516).

«Школа» Фета основывается на метапоэтических студиях Пушкина и Лермонтова, в которых антиномия определяется как инструмент создания и анализа поэтического текста. Важно обратить внимание на то, что Фет здесь указывает третий этап соединения противоположностей — момент «гармонического соединения», который, хоть и является неуловимым, но определен тем, что противоположности «между собой не враждуют».

Источники:

1. Фет А.А. Друг мой, бессильны слова, — одни поцелуи веселыны... // Фет А.А. Стихотворения и поэмы. — Л., 1986. — С. 188.
2. Фет А.А. Стихом моим незвучным и упорным... // Там же. — С. 369.
3. Фет А.А. Поверьте мне: с надеждой тайной... // Там же. — С. 384.
4. Фет А.А. Я пришел к тебе с приветом... // Там же. — С. 236.
5. Фет А.А. Муза («Не в сумрачный чертог наяды говорливой...») // Там же. — С. 248—249.
6. Фет А.А. Музе («Надолго ли опять...») // Там же. — С. 257—258.
7. Фет А.А. Кому венец: богине ль красоты... // Там же. — С. 275.
8. Фет А.А. Псевдопоэту // Там же. — С. 279.
9. Фет А.А. Музе («Пришла и села...») // Там же. — С. 283.
10. Фет А.А. На книжке стихотворений Тютчева // Там же. — С. 331.
11. Фет А.А. Муза («Ты хочешь проклинать, рыдая и стена...») // Там же. — С. 288—289.
12. Фет А.А. Как беден наш язык!.. // Там же. — С. 290—291.
13. Фет А.А. Е.Д. Дункер // Там же. — С. 326.
14. Фет А.А. Поэтам // Там же. — С. 100—101.
15. Фет А.А. О стихотворениях Ф. Тютчева // Фет А.А. Стихотворения. Проза. Письма. — М., 1988. — С. 281—299.
16. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2002. — Т. 1. — С. 508—520.
17. Фет А.А. Письмо к К.Р. от 27 декабря 1866 // Из истории фетовского текста. Поэтика III. — Л., 1927.

Литература:

18. Бухштаб Б.Я. Фет // Фет А.А. Стихотворения. — М., 1956.
19. Потебня А.А. Эстетика и поэтика. — М., 1976.
20. Скатов Н.Н. Лирика Афанасия Фета. (Истоки, метод, эволюция) // Скатов Н.Н. Далекое и близкое. — М., 1981.
21. Чичерин А.В. Движение мысли в лирике Фета // Чичерин А.В. Сила поэтического слова. — М., 1985.



Григорьев Аполлон Александрович

[ок. 20.VII (I.VIII).1822, Москва — 25.IX (7.X).1864, Петербург] — поэт, литературный критик.

Метапоэтика А.А. Григорьева представлена в литературно-критических статьях «О правде и искренности в искусстве» (1856), «Критический взгляд на основы, задачи и приемы современной критики искусства» (1858), «Несколько слов о законах и терминах органической критики» (1859), «Искусство и нравственность» (1861), «Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина» (1859), «Русские народные песни с их поэтической

и музыкальной стороны» (1860) и др., а также в стихотворных произведениях.

Особенности метапоэтики А.А. Григорьева точно определены А.И. Журавлевой: «...Григорьев — не только критик, то есть человек, через которого выразилось сознание литературы о самой себе. Он был поэтом, практиком искусства, и потому он одновременно и по ту, и по эту сторону черты, разделяющей две сферы идеологического познания жизни. Органическая критика и есть попытка соединить эти два типа познания, разных по природе, но соединить именно на почве искусства, ограничив претензии логического, рационального познания на универсальность. Отсюда принципиальная незавершенность органической критики как системы, принципиальная (отчасти даже плодотворная) противоречивость критики Григорьева, которая стремится быть абсолютно адекватной своему предмету — искусству живому и движущемуся» (7, с. 13).

Учение А.А. Григорьева противостояло как сторонникам «чистого искусства», так и революционным демократам. Искусство, по Григорьеву, — это идеальное выражение жизни, оно улавливает вечно текущую жизнь, отливая моменты ее в вековые формы. Вслед за Ф. Шеллингом в творческом процессе А.А. Григорьев был склонен преувеличивать значение интуитивного бессознательного начала. Позднее он признает «дикой» мысль о бессознательности творчества, считая, что творческая сила всегда сознательна.

Понимание поэта и его назначения выражено в стихах А.А. Григорьева, где развиваются мысли Пушкина о назначении поэзии.

Автору «Лидии» и «Маркизы Луиджи»

Кто б ни был ты, иль кто б ты ни была,
Привет тебе, мечтатель вдохновенный,
Хотя привет безвестный и смиренный
Не обовьет венцом тебе чела.
Вперед, вперед без страха и сомнений;
Темна стезя, но твой вожатый — гений!

Ты не пошел избитою тропой.
Не послужил ты прихоти печальной
Толпы пустой и мелочной,
Новейшей школы натуральной,
До пресыщенья не ласкал
Голядкина любезный идеал.

Но прожил ты, иль прожила ты много,
И много бездн душа твоя прошла,
И смутная живет в тебе тревога;
Величие добра и обаянье зла
Равно изведаны душой твоей широкой.
И образ Лидии, мятежной и высокой,
Не из себя ль самой она взяла?

Есть души предызбранные судьбою:
В добре и зле пределов нет для них;
Отмечен помysl каждый их
Какой-то силой роковой.
И им покоя нет, пока не изольют
Они иль в образы, иль в звуки
Свои таинственные муки.

Но их немногие поймут.
Толпе неясны их желанья,
Тоска их — слишком тяжела,
И слишком смутны ожидания.

Пусть так! Кто б ни был ты, иль кто б ты ни была,
Вперед, вперед, хоть по пути сомнений,
Кто б ни был твой вожатый, дух ли зла,
Или любви и мира гений!
Декабрь 1848

Наиболее действенными были его выступления против теории и практики «чистого искусства». В «Органической критике» А.А. Григорьев как теоретик литературы стремился охватить два аспекта художественного творчества: отражение объективной действительности и субъективного идеала. Идеал объявлялся им «вечным», независимым от личности. Оригинальность же художника усматривалась в том, что каждый по-своему соотносил идеал с действительностью. Высшим в искусстве для него является сочетание изображения реальной жизни народа с изображением личности, народного идеала с идеальными устремлениями личности.

А.А. Григорьев ввел термин «органическая критика», вслед за понятиями «органичности жизни», которая для него представляла суть «идеи народности». «Органичность жизни» надо понимать как «органическую связь явлений», осознание в жизни «бытия разумных, ей присущих и в ней постоянно повторяющихся законов». А.А. Григорьев один из первых в России провозгласил кантрианский императив «необходимость учиться у жизни». Он утверждает, что «сейчас мы явным образом перешли в правильный момент сознания органичности существующего и собственной нашей органической связи с сущим». Этим вызвано его внимание к народным песням, их собиранию и интерпретации.

В статье «Русские народные песни с их поэтической и музыкальной стороны» А.А. Григорьев писал: «Говорить о великом значении народной песни во всякой литературе, о еще большем значении ее в литературе нашей, которая, долго находившаяся в некотором насильственном разрыве с своим первобытным источником, с народным сознанием, ныне так положительно явно возвращается к этому ничем не заглушаемому источнику, в литературе, для которой только в теснейшем союзе с органической, народною жизнью, поколику эта органическая жизнь проявляется в прошедшем и в настоящем, заключаются основы прямого, правильного развития, — словом, брать на себя право защищать, отстаивать нашу песню перед судом условных и узких воззрений было бы, как я уже сказал, бесполезно в настоящую, сознательную минуту. Скажу более: это значило бы мало уважать наше народное сокровище и мало оказывать ему уважения. Сама за себя пусть говорит наша песня, говорит даже тем, которые ее чуждаются и которых, к чести истинного нашего времени, осталось очень немного.

Высшее и главное значение нашей песни заключается прежде всего в том, что она одна только вместе со всеми славянскими сестрами живет и доселе растет в народе, тогда как песни других европейских народов более или менее стали для этих народов предметом археологического любопытства и, стало быть, изучения... У нас же постоянно совершается явление, которое глубоко верно и вместе поэтически обозначил А.С. Хомяков в предисловии своем к некоторым песням, напечатанным в «Московском сборнике» 1852 года: «Сказывается старорусская сказка (говорит он), и мы чувствуем в ней нечто живое, нечто близкое нам. Песня наша доселе еще живет, доселе еще творится старым органическим законом, хотя нечего и скрывать того, что, по всей вероятности, мы переживаем (то есть не мы, а народ) последнюю эпоху такого непосредственного творчества» (4, с. 524)

Концепция народности поэзии А.А. Григорьева противоречива: в одних случаях речь идет о «растительной

народности», об отражении мирозерцания патриархального пласта нации, в других — о народности, понимаемой как выражение общенационального духа.

В концепции «органической критики» А.А. Григорьева интересно обращение не только к типам народных песен, но и их исполнителям, которых А.А. Григорьев изображает в «живой органике» — в соотношении образа жизни, характера жизнедеятельности, этнических особенностей. Вот один из образов (типов) русского народного певца: «Один самородок музыкальный, которого я знал и знаю, происхождением ярославец, был сперва приказчиком в одном заведении в глухой стороне Москвы. Голос у него объема необычайного: верхнее *si* берет он грудью; ухо такое, что раз-два прослушает романс, и, если романс ему пришелся по душе, он его поет совершенно верно, изменяя только по-своему некоторые украшения, весьма часто не ко вреду, а к пользе романса. Песня его свободна; она не продается, а дарится приятелям, и целые долгие вечера готов он петь, когда видит, что слушатели **чувствуют** (выделено автором. — *КШ, Д.П.*), и чем больше поет он, тем больше входит в лирическое состояние. Те немногие народные песни, которые встретятся промежду романсов и спойются только для охотников до этого дела, как-то: «Вспомни», «Не одна-то во поле дороженька», «Улетает мой соколик» и некоторые другие, доведены уже до той художественности, до той типичности мотива, в которой исчезают и сливаются различные местные разнообразия, так что музыканту остается лишь записывать, очищая ее только от некоторой вкраившейся случайно примеси цыганщины. Мне случилось раз слышать этот необыкновенно сильный и вместе сладкий тенор в соединении с сильнейшим женским контральто такого же самородка, с контральто, развитым частым упражнением; вероятно, никакие ученые диссертации не разъяснили бы мне характера великорусской песни, как одна ночь этого пения, широкого, могучего, переливающегося тихим огнем по жилам. Песни лились, лились, одна другой шире, одна другой переливистее. Душа расширялась вместе с песнью, которая так и дышала свежим воздухом великорусского края... И многими такими освежающими душу ночами обязан я, как обязаны многие, нашему самородку» (4, с. 540).

Цыганские песни А.А. Григорьев анализирует, исходя из идеи «растительной гармонии» — также в единстве образа жизни, социофизического и этнического контекстов: «Цыгане — племя с врожденною музыкально-гармоническою, заметьте, гармоническою, а не мелодическою, способностью; и я думаю, что роль их в отношении к племенам славянским заключается в инструментовке славянских мелодий, что они и делают или по крайней мере делали до сих пор. Всякий мотив они особенным образом гармонизируют, и у них, кроме удивительно оригинальных, иногда удивительно прекрасных ходов голосов и особенности в движении или ходах голосов, также ничего нет, хотя именно эти **ходы** и это особенное движение, которое можно уподобить явно слышному биению пульса, то задержанному, то лихорадочно-тревожному, но всегда удивительно правильно в своей тревоге, составляют для многих обаяние цыганской **растительной** гармонии. Цыгане как племя дикое обладают непосредственностью восприимчивости и бросают некоторый свет на самый вопрос о непосредственной восприимчивости. Многие, не хорошо знакомые с особенностью натуры этого племени, заподозревают нечто искусственное в их вспышках и бесновании, некоторую аффектацию и говорят, что если есть что-либо

оригинальное в цыганстве, то только в цыганстве диком. Кто говорил это, тот, как я могу утверждать наверное, не слышал диких цыган и не вник в характер цыганства. Опять повторю, что оригинальных мелодий Бог не дал цыганам; он дал им чувство инструментивное, склонность к странным, оригинальным ходам голосов, гармоническую способность; и нечего удивляться, что они с цыганским **чувством** поют какой-нибудь пошлый романс, нечего заподозривать в их порывах аффектацию. Ни одного романса, хорошего или пошлого, будет ли это «Скажи, зачем», «Не отходи от меня» Варламова, или безобразие вроде романса «Ножка», не поют они таким, каким создал его автор: сохраняя мотив, они гармонизируют его по-своему, придадут самой пошлости аккордами, вариациями голосов или особым биением пульса свой знойный, страстный характер, и на эти-то аккорды отзывается **всегда** (выделено автором. — *КШ, ДП*) их одушевление, этой вибрацией дрожат их груди и плечи, это биение пульса переходит в целый хор. Эта отзывчивость не есть личная, а типовая, невольная, обязательная для всех, всегда повторяющаяся, ибо она всегда пробуждает в натуре их известные струны. Натура всегда отзывается на впечатления, которые увлекают ее в мир ей родственный, сколько бы раз впечатления эти ни повторялись...» (4, с. 541). «Органическая критика» А.А. Григорьева близка современным идеям коэволюции — единству в развитии природы и человека.

Б.Ф. Егоров отмечает, что литературная критика и поэзия Григорьева оказали значительное воздействие на А.А. Блока: «...для Блока наиболее важными оказались тема непредсказуемой «кометы», энергия «борьбы», стихия, народ и народность. В стихах Блока, в его критических и литературоведческих статьях, в дневниковых записях постоянно присутствует память о Григорьеве» (6, с. 30).

В статье «Судьба Аполлона Григорьева» (1915) А.А. Блок так характеризует поэта: «Человек, который, через любовь свою, слышал, хотя и смутно, **далекий зов**; который был **действительно** одолевает бесами; который говорил о каких-то **чудесах**, хотя бы и «замолкших»; тоска и восторги которого были связаны **не с одною** (выделено автором. — *КШ, ДП*) его маленькой, пьяной, человеческой душой, — этот человек мог бы обладать иной властью.

Он мог бы слышать «гад морских подводный ход и дольней лозы прозябанье». Его голос был бы подобен шуму «грозных сосен Сарова». Он побеждал бы единым манием «костяного перста».

Но разве обладали такую властью и более могучие, чем он: Достоевский и Толстой? — Нет, не обладали. Григорьев — с ними. Он — единственный мост, перекинутый к нам от Грибоедова и Пушкина: шаткий, висящий над страшной пропастью интеллигентского безвременья, но единственный мост» (5, с. 513—514).

Источники:

1. Григорьев А.А. Автору «Лидии» и «Маркизы Луиджи» // Григорьев А.А. Стихотворения и поэмы. — М., 1978. — С. 110—111.
2. Григорьев А.А. Орывок из неоконченного собрания сатиры // Григорьев А.А. Стихотворения и поэмы. — М.—Л., 1966. — С. 177.
3. Григорьев А.А. Русские народные песни с их поэтической и музыкальной стороны // Григорьев А.А. Эстетика и критика. — М., 1980. — С. 312—358.
4. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2002. — Т. 1. — С. 521—550.

Литература:

5. Блок А.А. Судьба Аполлона Григорьева // Блок А.А. Собрание сочинений: В 8 т. — М.—Л., 1962. — Т. 5. — С. 487—519.
6. Егоров Б.Ф. Поэзия Аполлона Григорьева // Григорьев А. Стихотворения и поэмы. — М., 1978.
7. Журавлева А.И. Органическая критика Аполлона Григорьева // Григорьев А. Эстетика и критика. — М., 1980.
8. Маневич Г.И. Другам издали, или Письма странствующего Гамлета. — М., 1993.
9. Носов С.Н. Аполлон Григорьев. Судьба и творчество. — М., 1990.



Полонский Яков Петрович

[6(18).XII.1819, Рязань — 18(30).X.1898, Санкт-Петербург, похоронен в Рязани] — поэт, прозаик, драматург, один из редакторов журнала «Русское слово».

Метапоэтика Я.П. Полонского представлена стихотворными текстами.

Аналитическая мысль Я.П. Полонского проникнута поэтическим историзмом, неотделима от горького скепсиса человека XIX века, свидетеля сложнейших событий отечественной истории.

В метапоэтическом дискурсе 1860-х годов Я.П. Полонский не имел определенной и четкой позиции, соприкасаясь в основных положениях и с демократами, и с представителями «чистого искусства». М.Е. Салтыков-Щедрин называл поэта «литературным эклектиком», который «берет дань со всех литературных школ».

Мечты о покое и гармонии, выраженные в поэтических текстах, соседствуют с пониманием утопической иллюзорности, стремлением поэта укрыться от «злой современности».

Муза

В туман и холод, внемля стучу
Колес по мерзлой мостовой,
Тревоги духа, а не скуку
Делил я с музой молодой.

Я с ней делил неволи бремя —
Наследье мрачной старины,
И жажду пересилить время —
Уйти в пророческие сны.
Ее нервического плача
Я был свидетелем не раз —
Так тяжела была для нас
Нам жизнью данная задача!
Бессилья крик, иль неудача
Людей, сочувствующих нам,
По девственным ее чертам
Унылой тенью пробегала,
Дрожала бледная рука
И олимпийского венка
С досадой листья обрывала.
Зато печаль моя порой
Ее безжалостно смешила,
Она в венок лавровый свой
Меня, как мальчика, рядила.
Без веры в ясный идеал
Смешно ей было вдохновенье,

И звонкий голос заглушал
Мое рифмованное пенье.
Смешон ей был весь наш Парнас,
И нами пойманная кляча —
Давно измученный Пегас;
Но этот смех — предвестник плача —
Ни разу не поссорил нас.

И до сего дня муза эта
Приходит тайно разделять
Тревоги бедного поэта,
Бодрит и учит презирать
Смех гаера и холод света.
<1867>

Я.П. Полонский был единомышленником А.А. Фета, когда утверждалось право художника на музыкальное восприятие мира, на чувственно-зрительное мироощущение, которое можно сравнить с импрессионистическим. Поэт не примыкал открыто ни к какой общественно-литературной группировке. В 1855 году Н.А. Некрасов в журнале «Современник» писал о такой черте Я.П. Полонского, как «неизменное сочувствие благородным стремлениям времени».

Ю.И. Айхенвальд отмечал: «...художественное вырастает для него прямо из прозы — на глазах у читателя. Он смело и уверенно касается предметов самых реальных и житейских, и этим прикосновением, этой властью таланта, дает им непосредственно осуществляемые права на поэтичность» (9, с. 176—177).

Б.М. Эйхенбаум так определил характер и особенности метапоэтики Полонского: «...Полонский не мог перейти «с почвы психологической на почву общественную», как это гениально сделал Некрасов. И произошло это, разумеется, не только потому, что Полонский не был поэтом гениальным, но прежде всего потому, что у него не было той жизненной опоры для творчества, которой в полной мере овладел Некрасов: опоры на народ, на крестьянство — на его социальное сознание, быт, искусство, язык, нравы, на его прошлое и будущее. Без этой опоры в шестидесятых годах не могло быть подлинной идейной и творческой силы, подлинного творческого развития и настоящего художественного воздействия. Полонский сам понимал эту свою социальную и поэтическую неполноценность; его «Жалобы Музы» — очередной «нервический плач», кончающийся воплем музыки к поэту:

Куда я поутру теперь — темен мой путь...
Кличь музу иную — меня позабудь!

<...> ...его поэтическим делом было создание лирики сердечных тревог и гражданских жалоб, лирики постоянных опасений и тяжелых ночных дум...» (10, с. 273—274).

Метапоэтика Полонского интересна тем, что он оставил стихотворения, посвященные поэтам-современникам: Н.А. Некрасову, Ф.И. Тютчеву, С.Я. Надсону и особенно много произведений А.А. Фету. В его понимании Н.А. Некрасов — «боец рифмы», светоч в поэзии, «вещий певец страданий и труда»:

О Н.А. Некрасове
Я помню, был я с ним знаком
В те дни, когда, больной, он говорил с трудом,
Когда, гражданству нас уча,
Он словно вспыхивал и таял как свеча,
Когда любить его могли

Мы все, лишенные даров и благ земли...
Перед дверями гроба он
Был бодр, невозмутим — был тем, чем сотворен;
С своим поникнувшим челом
Над рифмой — он глядел бойцом, а не рабом,
И верил я ему тогда,
Как вещему певцу страданий и труда. <...>
1870

Мысль о поэтах наполнена цитатами из их текстов, аллюзиями, что говорит о восприимчивости Полонского к искусству, глубинном осмыслении творчества художников, прекрасном знании литературы его времени. Ф.И. Тютчев, в его понимании, — поэт красоты, «вечной весны», «Выше всех земных кумиров // Ставил идеал...».

Памяти Ф.И. Тютчева

Оттого ль, что в божьем мире
Красота вечна,
У него в душе витала
Вечная весна;
Освежала зной грозой
И, сквозь капли слеза,
В тучах радугой мелькала —
Отраженьем грез!..
Оттого ль, что от бездушья,
Иль от злобы дня,
Ярче в нем сверкали искры
Божьего огня, —
С ранних лет и до преклонных,
Безотрадных лет
Был к нему неравнодушен
Равнодушный свет! <...>
1876

Ушедший рано из жизни С.Я. Надсон осмысливается Полонским как поэт, которого любила и «пылкая молодость», и «чуткая женская душа». Полонский умеет создать одним штрихом портрет художника, раскрыть особенности его поэтического состояния через тонкие намеки, связанные с подробностями жизни.

Без веры в плод своих стремлений,
Любя, страдая, чуть дыша,
Он жаждал светлых откровений,
И темных недоразумений
Была полна его душа.
Памяти С.Я. Надсона. 19 января 1887

«Юноша-поэт» С.Я. Надсон изображается так многогранно, так живо всего лишь в нескольких строках. Секрет — в «тесноте стихового ряда». Несколько точно схваченных деталей находятся в тексте в таких отношениях, что освящают и биографические данные («блуждая, он искал спасенья», «томил недуг»), и психологическое состояние поэта («...вдохновенья // Томило до изнеможенья») содержат характеристику творчества: «Поэт тревожных упований // И сокрушительных идей».

Рассудку не хватало слов...
И сердце жаждало стихов,
Унылых и однообразных,
Как у пустынных берегов
Немолчный шум морских валов,
Томило до изнеможенья
Томило до изнеможенья:
Недаром, из страны в страну
Блуждая, он искал спасенья,

И, как эмблему возрождения,
 Любил цветущую весну.
 Но паче всех благоуханий
 И чужеземных алтарей
 Поэт тревожных упований
 И сокрушительных идей
 Любил, среди своих блужданий,
 Отчизну бедную свою:
 Ее метелями обвеян,
 Ее пигмеями осмеян,
 Он жить хотел в ее краю,
 И там, под шум родного моря,
 В горах, среди цветущих вилл,
 Чтоб отдохнуть от зол и горя,
 Прилеж — и в Боге опочил.

Памяти С.Я. Надсона. 19 января 1887

Поэтический диалог с А.А. Фетом привлекает такой интерпретацией творчества, которую может дать только другой, не менее блистательный, чем А.А. Фет, поэт. Фет, по Полонскому, «соловей-поэт». В понимании Полонского, Фет проник своим творчеством во вселенские космические тайны («Игру эту боги затеяли; // В их мировую игру Фет замешался и пел»). Интенциональность стихов о творчестве поэтов, в том числе и Фета, такова, что в языковых и неязыковых слоях текста поэтические системы, которые осмысляет Полонский, функционируют как когнитивные артефакты, что придает тексту Полонского многомерность, дает простор для осмысления творчества. В его интерпретации оживают образы творчества Фета, взаимодействуя с художественной структурой текста самого Я.П. Полонского.

И вот, мне чудится, наш соловей-поэт.
 Любимец роз, пахучими листьями
 Прикрыт, и — вечной той весне поет привет.
 Он славит красоту и чары, как влюбленный
 И в звезды и в грозу, что будит воздух сонный,
 И в тучки сизые, и в ту немую даль,
 Куда уносятся и грезы, и печаль,
 И стаи призраков причудливых и странных,
 И вздохи роз благоуханных,
 Волшебные мечты не знают наших бед:
 Ни злобы дня, ни думы омраченной,
 Ни ропота, ни лжи, на все ожесточенной,
 Ни поражений, ни побед.
 Все тот же огонек, что мы зажгли когда-то,
 Не гаснет для него и в сумерках заката,
 Он видит призраки ночные, что ведут
 Свой шепотливый спор в лесу у перевала,
 Там мириады звезд плывут без покрывала,
 И те же соловьи рыдают и поют.

А.А. Фет. 1 февраля 1888

Таким образом, метапоэтика Я.П. Полонского диалогична. В процессе «собеседования» с творчеством любимых поэтов Полонский создает свое представление о русской поэзии.

Источники:

1. Полонский Я.П. Муза // Полонский Я.П. Стихотворения. — Л., 1954. — С. 280—281.
2. Полонский Я.П. О Н.А. Некрасове // Там же. — С. 302.
3. Полонский Я.П. Памяти Ф.И. Тютчева // Там же. — С. 332—333.
4. Полонский Я.П. Памяти С.Я. Надсона // Там же. — С. 371—372.
5. Полонский Я.П. А.А. Фет // Там же. — С. 377—378.
6. Полонский Я.П. В день пятидесятилетнего юбилея А.А. Фета // Там же. — С. 391.

7. Полонский Я.П. В гостях у А.А. Фета // Там же. — С. 396.
8. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2002. — Т. 1. — С. 551—553.

Литература:

9. Айхенвальд Ю.И. Полонский // Силуэты русских писателей. — М., 1994. — С. 176—183.
10. Эйхенбаум Б.М. Полонский Я.П. // Эйхенбаум Б.М. О лирике. — Л., 1969.



Толстой Алексей Константинович

[24.VIII(5.IX).1817, Санкт-Петербург — 28.IX(10.X).1875, Красный Рог Мглинского уезда Черниговской губернии, ныне Почепского района Брянской области] — поэт, писатель, драматург.

Метапоэтика А.К. Толстого представлена поэтическими текстами и отражает эстетические взгляды поэта, романтические настроения его лирики.

А.К. Толстой любил искусство как «ступень к лучшему миру», как путь обретения гармонии — уже в самом творчестве. В метапоэтике А.К. Толстой отвергал тенденциозность в искусстве, считая целью и содержанием его собственно эстетическое начало. «Сохраняя Бог от всякой задачи в искусстве, кроме задачи сделать хорошо, — писал поэт. — Задавать себе задачи — это значит делать из искусства орудие и, стало быть, от него отказаться». Дело художника — выразить в произведении свою душу, себя, а не заранее сформулированный тезис. Средоточием творчества А.К. Толстой считал свободную личность, что соответствует эстетике Шиллера и немецких романтиков.

В исторических произведениях поэт ценит не воссоздание конкретных деталей, а непреходящее, неизменность законов душевного мира, моральных критериев. «Он верит в предсуществование искусства. Мир предстоял ему как художественное произведение, которое чуткие поэты и музыканты выявляют подобно тому, как «над пламенем грамоты тайной бесцветные строки вдруг выступают». Мир талантлив. Он звучит музыкой, переливается красками, в нем реют слова, и это он нашептывает темы для зеленых творцов. <...> Если так, то в искусстве — истина, и красота не украшение, а сама сущность бытия, его имманентная природа: если так, икона, образ — это благодатная необходимость, которой всякий раз и поклоняется «наш мир удивленный». Толстой больше всего привлекателен этой способностью удивления перед миром и человеческой иконой, в особенности если она — старинная, издавна чтимая. Если она напоминает изысканные, выцветшие тона гобелена, как прекрасные терцины его «Дракона», — такова импровизация Ю.И. Айхенвальда на тему метапоэтики А.К. Толстого (7, с. 194).

Тщетно, художник, ты мнишь, что творений своих ты создатель!
 Вечно носились они над землею, незримые оку.
 Нет, то не Фидий воздвиг олимпийского славного Зевса!
 Фидий ли выдумал это чело, эту львиную гриву,
 Ласковый, царственный взор из-под мрака бровей
 громоносных?

Нет, то не Гёте великого Фауста создал, который,
В древнегерманской одежде, но в правде глубокой,
вселенской,

С образом сходен предвечным своим от слова до слова.
Или Бетховен, когда находил он свой марш похоронный,
Брал из себя этот ряд раздирающих сердце аккордов,
Плач неутешной души над погибшей великою мыслью,
Рушенья светлых миров в безнадежную бездну хаоса?
Нет, эти звуки рыдали всегда в беспредельном

пространстве,
Он же, глухой для земли, неземные подслушал рыдания.
Много в пространстве невидимых форм и неслышимых

звуков,
Много чудесных в нем есть сочетаний и слова и света,
Но передаст их лишь тот, кто умеет и видеть и слышать,
Кто, уловив лишь рисунка черту, лишь созвучье, лишь

слово,
Целое с ним вовлекает создание в наш мир удивленный.
О, окружи себя мраком, поэт, окружися молчаньем,
Будь одинок и слеп, как Гомер, и глух, как Бетховен,
Слух же душевный сильнее напрягай и душевное зреньё,
И как над пламенем грамоты тайной бесцветные строки
Вдруг выступают, так выступят вдруг пред тобою картины,
Выйдут из мрака всё ярче цвета, осязательней формы,
Стройные слов сочетания в ясном сплетутся значенье...
Ты ж в этот миг и внимай, и гляди, притаивши дыханье,
И, созидая потом, мимолетное помни виденье!
Октябрь 1856

Это стихотворение А.К. Толстого является одновременно и формулой поэтического творчества, и репрезентацией индивидуального стиля, и описанием интенционального процесса «приведения к ясности» сознания, что так ценили в поэтах философы-феноменологи. Опорой для поэта являются лучшие образцы мирового искусства (музыкального, пластического, поэтического) — Гомер, Фидий, Гете, Бетховен... Его поэтический рассказ о приведении в движение, может быть, и неизвестными силами в восприимчивом поэте «слуха душевного» и «душевного зрения», переживание предметности через активизацию модусов зрения, осязания, слуха — это настоящее откровение художника. В своем переживании «мимолетного видения» он посвящает нас в тайны переживания поэтом вдохновения. Эти свидетельства о внутренних процессах творчества художника, тайнах мастерства особенно ценны для тех, кто исследует поэзию.

Источники:

1. Толстой А.К. Б.М. Маркевичу // Толстой А.К. Полн. собр. стихотворений: В 2 т. — М., 1984. — Т. 1. — С. 70.
2. Толстой А.К. Тщетно, художник, ты мнишь, что творений своих ты создатель!.. // Там же. — С. 71—72.
3. Толстой А.К. Как селянин, когда грозят... // Там же. — С. 309.
4. Толстой А.К. И.С. Аксакову // Там же. — С. 105—106.
5. Толстой А.К. Вновь растворилась дверь на влажное крыльцо... // Там же. — С. 109—110.
6. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2002. — Т. 1. — С. 554—556.

Литература:

7. Айхенвальд Ю.И. Алексей Толстой // Айхенвальд Ю.И. Силуэты русских писателей. — М., 1994. — С. 194—199.
8. Жуков А.Д. Алексей Константинович Толстой. — М., 1982.



Мей Лев Александрович

[13(25).II.1822, Москва — 16(28).
V.1862, Санкт-Петербург] —
поэт, драматург.

Метапоэтика Л.А. Мея представлена стихотворными текстами. В понимании Л.А. Мея поэт выражает себя в «песнях красоте свободного певца».

С другой стороны, поэт — труженик, причисляющий себя к «чернорабочей братии». Л.А. Мей — сторонник чистого живого русского языка, легкого, свободного стиха, для которого характерны достоверные бытовые подробности. Л.А. Мей — приверженец использования в поэзии античных и библейских тем. Характерна установка на живописность, связь с музыкой, изобразительными искусствами.

В импрессионистическом подходе исследований Ю.И. Айхенвальда есть моменты точного «схватывания» особенностей метапоэтики Л.А. Мея: «И кажется, что ключом к поэзии Мея может служить отрывок из фантазии «Мысли и звуки»: там встречается нас своеобразная космогония, и мы узнаем, что для нашего писателя в начале было не Слово, а в начале был Звук. Когда в мировых пространствах царил изначальный хаос, его пустыню прихотливой игрой огласили «звуки быстры, звуки вольны», но в них еще не было мысли. а здесь же, но отдельно от звуков носились мысли, их «эфирный рой»; только эти мысли были немые, нагие, еще не одетые в звук, и одинокие хоры их летали незримо толпой и «лишь с Творцом немые разговоры вели порой». Значит, Мей отделяет мысль от звука, он их не сочетает неразрывно в мудрое Слово, в Логос, и они у него не рождаются вместе как единый духовный организм, как одно глубокое целое. Он допускает немую мысль; он связывает ее со звуком лишь в порядке времени. Такая теория и отразилась на характере его произведений» (7, с. 190).

Лунатик

Поэт! Ты лунатик. Чрез суетный свет
Тебя, как луна, вдохновенье ведет,
Ведет, — и повсюду открыта дорога
Любимцу природы, посланнику бога;
Ты ходишь над бездной по темени скал,
Ты скачешь, как серна, с горы на обвал,
Орлом на утесы взлетаешь с размаха,
В тебе есть все чувства, — и нет только страха!
Ты громко привольную песню поешь,
Ты, очи открывши, по миру идешь;
Глядишь — и не видишь ты мир, — но высоко
Тогда созерцает духовное око.
И громко взывает испуганный свет:
«Сойди ко мне ближе, поэт мой, поэт!»
Ты слышишь призыванье, ты внемлешь прошенью,
И вмиг покидает тебя вдохновенье;
Очнувшись, боишься ты сам высоты,
И сходишь скорее — и падаешь ты!
Смеется безжалостно свет над тобою;
А ты — ты страдаешь могучей душою:
И звуком еще как струна ты дрожишь,
Но, тяжело страдая, упорно молчишь,
Пока не сомкнет сон орлиные очи
До новой твоей вдохновительной ночи.
1840

Л.А. Мей — сторонник возвышения поэзии над жизнью. Его ощущение поэта имеет вселенский размах. Он «любимец природы», «посланник Бога». В стихотворении «Лунатик» поэт, многопланово цитируя произведения А.С. Пушкина о призвании поэта, активизирует понимание духовного зрения художника, которое позволяет видеть то, чего не видят окружающие. В этом, в понимании Мея, конфликт художника и «безжалостного света», а шире — художественного, поэтического и обыденного сознания.

Источники:

1. Мей Л.А. Лунатик // Мей Л.А. Избранные произведения. — Л., 1972. — С. 51—52.
2. Мей Л.А. О господи, пошли долготерпенье!.. // Там же. — С. 65.
3. Мей Л.А. Не верю, господи, чтоб ты меня забыл... // Там же. — С. 73.
4. Мей Л.А. Он весел, он поет и песня так вольна... // Там же. — С. 89.
5. Мей Л.А. Пустынный ключ моисеевых книг — исход // Там же. — С. 259.
6. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2002. — Т. 1. — С. 557—558.

Литература:

7. Айхенвальд Ю.И. Мей // Айхенвальд Ю.И. Силуэты русских писателей. — М., 1994. — С. 190—193.
8. Лотман Л.М. Лирическая и историческая поэзия 50—70-х годов // История русской поэзии. — Л., 1969. — С. 167—178.



Никитин Иван Саввич

[21.IX(3.X).1824, Воронеж — 16(28).X.1861, там же] — поэт, прозаик.

Метапоэтика И.С. Никитина представлена стихотворными произведениями.

Находясь в начальном периоде творчества под влиянием эстетики «чистого искусства», И.С. Никитин в дальнейшем обращался к народной жизни, что потребовало от поэта выработки соответствующей художественной платформы. На метапоэтические воззрения И.С. Никитина оказала воздействие революционно-демократическая критика 60-х годов (Н.Г. Чернышевский, Н.А. Добролюбов, Н.А. Некрасов). Поэт понял, что надо научиться говорить с народом, а для этого нужен талант и родство с народным духом.

Е.Г. Николаева отмечает: «Далекий от непосредственного, стихийного (в «кольцовском духе») восприятия и отражения народной жизни, склонный к рефлексии, Никитин пытается теоретически обосновать свои предпочтения, убеждает Майкова в возможности включения в сферу поэзии повседневного быта и нравов народа («непоэтичность» этого материала — проблема, особенно остро вставшая перед писателями-самоучками, выходцами из низших и средних сословий), рассуждает о языковых особенностях и форме «простонародных» стихотворений. Важным для Никитина было обращение к опыту Н.А. Некрасова. <...> Первоначально реализуюсь в форме подражания отдельным темам, характерам, сюжетным ситуациям, в последующем творчестве Никитина не-

красовское влияние проявляется более опосредованно, через включение в процесс прозаизации поэзии (усиление повествовательного начала, изменение фактуры стиха за счет использования лексического и фразеологического просторечия, разговорно-бытовая интонация). В его стихотворениях пятидесятих годов появляются многочисленные персонажи — мужики-крестьяне, социально-униженные, отмеченные «перстом неудачливости» люди: «бесталанный» пахарь, бобыль, ямщик, портной, кулак, обездоленные женщины. Излюбленный круг его тем связан с драмой повседневности (насильственный брак, дележ имущества, измена жены, потеря кормильца или детей и т.п.). Новый материал наиболее адекватно воплощается в форме стихотворного рассказа («Рассказ крестьянки», 1854; «Рассказ моего знакомого», 1856). «Чужая» речь широко включается и в рассказ-монолог, драматизируя его. Никитин не отказывается совсем от жанра песни...» (6, с. 307).

«Лучшим его стихам, — пишет Ю.И. Айхенвальд, — свойственны музыкальность и сила, проза его даже изящна в своей сжатости и нерасплывчатом рисунке; но бесспорно, что в общем его страницы — больше человеческий, нежели художественный документ. Была в Никитине несомненная потенция художника, но редко она осуществлялась. Герой «Дневника семинариста», обращаясь к своей рукописи, говорит ей: «А ты, мой бессвязный и прерывчатый дневник, бедная отрада моей скуки, покойся впредь до усмотрения»; бедною отрадой скуки и скорби была для самого Никитина и вся его поэзия, неверный, мерцающий, но приветливый огонек в его жизненной степи, недолгая победа часов уединения над сутолокой грубого дня» (5, с. 138).

Живая речь, живые звуки, —
Зачем вам чужды плоть и кровь?
Я в вас облек бы сердца муки,
Мою печаль, мою любовь.

В груди огонь, в душе смятенье
И подавленной страсти стон,
А ваше мерное течение
Наводит скуку или сон...

Так, недоступно и незримо,
В нас зреет чувство иногда,
И остается навсегда
Загадкой неразрешимой,
Как мученик, проживший век,
Нам с детства близкий человек.
1859

В этом стихотворении передано индивидуальное понимание художником процесса творчества, которое одновременно «живая речь, живые звуки» и «загадка неразрешимая».

Источники:

1. Никитин И.С. Поэту («Не говори, что жизнь ничтожна...») // Никитин И.С. Полн. собр. стихотворений. — М.—Л., 1965. — С. 106—107.
2. Никитин И.С. Поэту («Нет, ты фигляр, а не певец...») // Там же. — С. 77.
3. Никитин И.С. Живая речь, живые звуки... // Там же — С. 305—306.
4. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2002. — Т. 1. — С. 559—560.

Литература:

5. Айхенвальд Ю.И. Никитин // Айхенвальд Ю.И. Силуэты русских писателей. — М., 1994. — С. 134—138.
6. Николаева Е.Г. Никитин // Русские писатели. 1800—1917. Биобиблиографический словарь. — М., 1999. — С. 306—310.
7. Скатов Н.Н. Некрасов и поэты некрасовского направления // Скатов Н.Н. Некрасов. Современники и продолжатели. — М., 1986. — С. 23—39.



Добролюбов Николай Александрович

[24.I(5.II).1836, Нижний Новгород — 17(29).XI.1861, Санкт-Петербург] — критик, публицист, поэт.

Метапоэтика Н.А. Добролюбова представлена статьями «Замечания о слоге и мерности народного языка» (1854—1855), «О степени уча-

стия народности в развитии русской литературы» (1858), «Александр Сергеевич Пушкин» (1858), «Лаокоон», или о границах живописи и поэзии» (1859) и др., а также в стихотворных произведениях.

Метапоэтические работы Н.А. Добролюбова опирались на материалистические философские убеждения. Будучи просветителем, поэт был склонен преувеличивать воздействие умственного начала на объективный ход истории, исходя при этом из антропологических взглядов. В основу его эстетических воззрений легло убеждение о том, что главная роль в жизни и развитии общества принадлежит народу, поэтому искусство должно отвечать его интересам и потребностям. Народность литературы в понимании Н.А. Добролюбова предполагает общенародный литературный язык, художественную и правдивую форму, гуманность поэта и его неосознанную или сознательную, но совершенно органичную для него защиту народных интересов в данной исторической обстановке.

Не буду я петь нашу славу,
Победы наши величать;
Не буду в этот миг кровавый
Царя обманом потешать.
Пусть воскуряет шуг чиновный
Земному богу фимиами, —
Мой подвиг — чистый и духовный:
Русь за царя я не предаю...

Не льстивый бард, не громкий лирик,
Не оды сладеньких певцов,
А вдохновенный, злой сатирик,
Поток правдивых, горьких слов
Нужны России. Пусть увидят
Ее чужие и свои,
И пусть, оставив ненавидеть,
Жалеют с горестью любви.
Не гром войны, не бой кровавый... <1855?>

У.А. Гуральник пишет: «Говоря о «служебной» роли литературы и искусства, Добролюбов утверждал, что их судьбы зависят от того, насколько активно и целеустремленно они будут своими специфическими средствами служить для выражения народной жизни, народных стремлений. В частности, недостаток

литературы прошлого, причины слабого воздействия творчества даже выдающихся писателей-дворян на общественное мнение критик усматривает в крайней ограниченности круга действия литературы, малочисленности читательской аудитории, а главное — в классовой узости точки зрения художников прошлого на жизнь. Взгляд литературы на действительность большей частью был узок, а стремления, ею выражаемые, — мелки, потому что жизнь рассматривалась не с «общесправедливой» точки зрения, каковой является народная точка зрения, а с позиций «той или другой партии, того или другого класса» (II, 228). Добролюбов готов признать плодотворным отражение в литературе мнений разных партий и классов. «Но дурно вот что: между десятками различных партий почти никогда нет партии народа в литературе» (там же). Историческое значение деятельности Добролюбова для мировой эстетической мысли в первую очередь в том и заключается, что он подошел к литературно-художественному процессу, последовательно руководствуясь принципом народности» (5, с. 20—21).

Интересны замечания Н.А. Добролюбова о языке, и в частности языке поэтическом. Его интересы связаны с развитием народной речи и народного слога, которые он противопоставляет и книжному языку, и «простому слогу», и слогу поэтическому. Такой подход мы отмечаем как лингвистический. Поэт использует лингвистические термины «период», «союзы», «предложения», «деепричастия», «глаголы», «местоимения». Это подход грамматический, но в то же самое время Добролюбов обращает внимание на целостные структуры народной речи, представление в ней образа: «В простом слоге язык отличается своею простотою и непринужденностью, в противоположность книжной искусственности. В словосочинении и особенно в словорасположении здесь гораздо более свободы, нет того старания втиснуть речь в длинный, связный период, как было в книжной литературе. Повествование идет стройно, спокойно, связь поддерживается союзами, но везде мысль выражается полными предложениями: все сокращения, вроде деепричастий, самостоятельных падежей и т.п., избегаются. Даже причастия большею частью заменяются глаголами с местоимением или союзом. В построении речи замечаем более естественности и ясности: редки вводные предложения, вставляемые для пояснения, — редко отделение определяющих слов от определяемых и зависящих от управляющих. В речи философской господствует тоже простота и краткость предложений. Народная мудрость высказывается обыкновенно афористически и никогда не прибегает к форме силлогизма, столь любимой книжниками. В ее речи замечаем также более живости и образности, нередко она выражает свою мысль намеком или удачным принословием. Самые отвлеченные понятия обрисовываются нередко по впечатлению и представляются в образе. Заимствование слов из других языков весьма слабое, и почти невозможно встретить в народном языке бессмысленный перевод иностранных слов буквально (вроде, например, **междометие, отвлеченный**)» (4, с. 562).

В системе оппозиций рассматривается им народная и книжная поэтическая речь. Лексика книжного языка, по Добролюбову, нацелена на абстрагирование, философичность. Здесь используются термины, связанные с выражением «высших понятий» — религиозных и общественных. В народной речи, по Добролюбову, господствует лексика, обозначающая обыденную жизнь — «предметы общежития», для нее «все слова были хороши, только бы они точно и ясно обозначали

предмет». Он обращает внимание на оноματοпы («звукоизобразительные слова»): «конские копыта», «кожихи», «рев», «гнев». Особенно отмечает он уменьшительные формы в народной поэзии, полногласие, живость изображения. Вот как он анализирует постоянные эпитеты: «В числе особенностей народного слога нужно отметить еще постоянные эпитеты. Между ними особенное внимание нужно обратить на те, которыми характеризуются предметы природы. Например, постоянно читаем мы: море синее, сад зеленый, мать сыра земля, темный лес, чисто поле, также — красна девица, добрый молодец, буйная голова, белы руки, резвы ноги, — лютый зверь, ясный сокол, белый крик, гнедой тур, добрый конь и пр. Замечательно, что народ в этих определениях никогда не смешивает понятий даже синонимически и с неизменной верностью говорит, например: красно солнце, светел месяц, ярки звезды, или зелено вино, брага хмельная, пиво крепкое» (там же, с. 563).

Важно обращение его к тем формам народной речи, которые запечатлевают народный быт, житейские понятия, описания одежды, жилья, так как они говорят «о мирозерцании народа»: «Кроме этих эпитетов, показывающих воззрение народа на природу, нельзя оставить без внимания и других, в которых отразились понятия его об отношениях житейских и общественных. Таковы, например, описания разных хором с их принадлежностями — воротами вальщатыми, верями хрустальными, тыном железным, окошечками косящатыми; столами белодубовыми и пр. Описания одежды — кафтанов хрущатой камки, одеял соболиных, шуб барсовых, сапожков сафьянных; описания вооружения — тугих луков, шелковых тетив, булатных мечей, острых копий, каленых стрел, золотых шоломов и пр. Повторяясь постоянно, эти названия должны занять наше любопытство, тем еще более, что подобные постоянные эпитеты суть общая принадлежность всякой народной поэзии и, следовательно, могут служить безошибочным указанием на особенности мирозерцания народа» (там же).

В его метапоэтических текстах — стихах и статьях — отмечается большой интерес к творчеству и метапоэтическим воззрениям А.С. Пушкина. Он пишет о А.С. Пушкине как о первооткрывателе не только мира языка, но и мира русской жизни в целом: «И Пушкин откликнулся на все, в чем проявлялась русская жизнь; он обозрел все ее стороны, проследил ее во всех степенях, во всех частях, ничему не отдавая исключительно. Мы не считаем этой разнохарактерности, этого отсутствия резко обозначенного направления особенным достоинством поэта, как хотели некоторые; но мы убеждены, что это было необходимым явлением, принадлежащим самому времени. Так было у нас с наукой, когда первый русский ученый, открывший нам, что есть науки, должен был сам сделаться и химиком, и физиком, и историком, и политико-экономом, и оратором, и вдобавок еще — пиитом. Так было при начале нашей поэзии, когда в одном лице мог совмещаться одописец, баснописец, сатирик, элгист, трагик, комик и пр. Так было и теперь при открытии действительности: это был еще новый, неизведанный мир; трудно было решить избрать в нем что-нибудь одно. Нужно было попробовать много разных дорог, прежде чем остановиться на какой-нибудь из них. Все привлекало к себе, все казалось столь прекрасным, что невольно вырывало сладкие звуки восторга и очарования из молодой груди поэта. И толпа внимала ему с бла-

говеиной любовью: для нее этот стих, эти образы были светлым воспоминанием того, о чем до сих пор она не смела и думать иначе, как о пошлой прозе, как о житейских дрязгах, от которых надобно стараться держать себя подалше. И в этом-то заключается великое значение поэзии Пушкина: она обратила мысль народа на те предметы, которые именно должны занимать его, и отвлекла от всего туманного, призрачного, болезненно-мечтательного, в чем прежде поэты находили идеал красоты и всякого совершенства. Поэтому не должно казаться странным, что очарование нашим бедным миром так сильно у Пушкина, что он так мало смущается его несовершенствами. В то время нужно было еще показать то, что есть хорошего на земле, чтобы заставить людей спуститься на землю из их воздушных замков» (там же, с. 564—565).

Добролюбов говорит об историческом значении А.С. Пушкина, о том, что философы называют «схватыванием истины» в поэзии: «...он умел схватить в своих творениях не одни видимые отличия предмета, но и самый его внутренний характер. Вследствие этих требований явился новый период литературы, которого полнейшее отражение находим в Гоголе, но которого начало скрывается уже в поэзии Пушкина» (там же, с. 567).

Талант художника поэт понимал как способность чувствовать и изображать жизненную правду явлений. Но «натуральный смысл» жизненных фактов определяется тем значением, которое они имеют в народной жизни. Чем шире круг общественно-важных явлений, охваченных художником, тем глубже проникает художник в смысл этих явлений; и чем живее изображены они им, тем полнее и ярче выражаются в его творчестве «естественные стремления народа». Соответствие идей, объективно содержащихся в художественном произведении, «естественное стремление народа» и является для Н.А. Добролюбова «мерой достоинства» писателя или отдельного произведения.

Поэт считал, что сила реалистического искусства состоит в том, что верность его принципам приводит к победе жизненной правды над отвлеченными идеями, даже самые дикие литературные фантазии являются лишь произвольным сочетанием элементов действительности.

Развивая мысль Н.Г. Чернышевского о разумной и ложной тенденции в искусстве, Н.А. Добролюбов видел идеал в органическом слиянии рационального и эмоционального элементов, в их синтезе, способном обеспечить наивысший уровень художественности.

Источники:

1. Добролюбов Н.А. Не гром войны, не бой кровавый... // Добролюбов Н.А. Избранное. — М., 1984. — С. 499—500.
2. Добролюбов Н.А. Замечания о слоге и мерности народного языка // Добролюбов Н.А. Избранное. — М., 1975. — С. 393—405.
3. Добролюбов Н.А. Александр Сергеевич Пушкин (Отрывок) // Там же. — С. 354—361.
4. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2002. — Т. 1. — С. 561—567.

Литература:

5. Гуральник У.А. Эстетические взгляды Н.А. Добролюбова // Н.А. Добролюбов. Избранное. — М., 1975. — С. 7—32.
6. Егоров Б.Ф. О мастерстве литературной критики. Жанры. Композиция. Стил. — Л., 1980.
7. Елизаветина Г.Г. Н.А. Добролюбов и литературный процесс его времени. — М., 1989.



Некрасов Николай Алексеевич

[28.XI(10.XII).1821, местечко Немиров Винницкого уезда Подольской губернии — 27.XII.1877(8.I.1878), Санкт-Петербург] — поэт, прозаик, критик, издатель журналов «Современник», «Отечественные записки», альманахов «Физиология Петербурга» (1845) и «Петербургский сборник» (1846).

Метапоэтика Н.А. Некрасова представлена очерком «Русские второстепенные поэты» (1850), статьёй «Заметки о журналах» (1855), а также в стихотворных произведениях. Она сформировалась под влиянием поэзии В.А. Жуковского, В.Г. Бенедиктова, Г.Р. Державина, А.С. Пушкина, И.И. Козлова, Н.М. Языкова.

Н.А. Некрасов — крупнейший поэт русской революционной демократии, страстный поборник общественной роли искусства. Его идеал — поэт-гражданин, верный сын отечества, выражающий интересы родины и народа. Находясь в полемике с поэтами «чистого искусства», Н.А. Некрасов декларировал обращение к изображению бедствий народной жизни, к борьбе с самодержавием и крепостничеством, подчеркивал значение связи литературы с современностью, актуальности поднимаемых в ней вопросов. Как нет науки для науки, так нет искусства для искусства, они существуют для общества, для возвышения человека, для его обогащения знаниями. В очерке «Русские второстепенные поэты» Н.А. Некрасов восстанавливает пошатнувшуюся в 1840-е годы репутацию поэзии. Поэт придавал огромное значение отточенной художественной форме, поискам «стиля, отвечающего теме». Н.А. Некрасов наиболее органично усвоил поэтику фольклора, впитал народно-поэтическую лексику, синтаксис, образность, из особенностей народного стиха воспринял дактилические рифмы и сделал их достоянием стиха литературного. Хорошо известно «лицо» его музы:

Вчерашний день, часу в шестом,
Зашел я на Сенную;
Там били женщину кнутом,
Крестьянку молодую.
Ни звука из ее груди,
Лишь бич свистал, играя...
И Музе я сказал: «Гляди!
Сестра твоя родная!»
1848 (?)

В метапоэтике, а также в поэтической практике Н.А. Некрасов разработал некоторые принципы развития метрики и ритмики: перебои метра, пропуски метрических ударений (трибрахии), предвосхитив поэтику символистов, В.В. Маяковского и других поэтов XX века.

«Разрушая перегородки внутри стихотворных жанров и вводя в стихи «прозу жизни», смело раздвигая границы вводимого в поэзию мира, обогащая ее новой проблематикой и тематикой, Некрасов считал все же поэзию специфической областью с присущими только ей средствами типизации и приемами изображения действительности. И даже такие «прозаические» жанры, как стихотворный фельетон и очерк, подчинялись у Некрасова всем законам и требованиям

поэтического искусства. <...> Верная принципам реализма... поэзия Некрасова явилась огромным событием не только в истории русской литературы, но и в истории развития национального самосознания», — писал Ф.Я. Прийма (17, с. 35, 77).

Одна из тем Некрасова — «самая профессия поэта — она приобретает характер поэмы, маски, роли. Указание на «театральность» (речь идет о высказывании Андреевского. — *КШ., Д.П.*) чрезвычайно верно и существенно. Это роль оратора и трибуна — проходит через всю поэзию Некрасова и придает многим его стихам характер торжественной риторики. Здесь сгущена специфическая эмоциональность его поэзии, действовавшая на «мягкие сердца». Его Муза — не отвлеченный классический термин, а обладающее определенным характером существо — постоянная его спутница, которая взяла на себя роль прежних «возлюбленных» поэта (недаром так мало у Некрасова любовных стихотворений. Образ этот доведен до чрезвычайной рельефности и силы в неожиданной концовке, которой замыкается стихотворение «Вчерашний день» (1861): И Музе я сказал: «Гляди! // Сестра твоя родная!» (19, с. 57—58).

Заслугой Н.А. Некрасова является исследование современного ему состояния русской поэзии. Это статьи, в которых сочетаются критический, философский, литературоведческий, публицистический аспекты. Н.А. Некрасов анализирует тексты, выделяет в них удачные и неудачные образы, определяет творческое влияние, откровенно высказывает порицание или одобрение, говорит о том, что ему нравится или не нравится. Особенно интересны мысли о творчестве Ф.И. Тютчева: «Главное достоинство стихотворений г. Ф. Т. заключается в живом, грациозном, пластически верном изображении природы. Он горячо любит ее, прекрасно понимает, ему доступны самые тонкие, неуловимые черты и оттенки ее, и все это превосходно отражается в его стихотворениях. Конечно, самый трудный род поэтических произведений — это те произведения, в которых, по-видимому, нет никакого содержания, никакой мысли; это пейзаж в стихах, картинка, обозначенная двумя-тремя чертами. Уловить именно те черты, по которым в воображении читателя может возникнуть и дорисоваться сама собою данная картина, — дело величайшей трудности. Г. Ф. Т. в совершенстве владеет этим искусством» (15, с. 584). Свидетельства такого глубокого и тонкого восприятия русской поэзии позволяют запечатлеть не только осмысление произведений Некрасовым, но и чувства, которые переживал великий поэт. Приведем в качестве примера впечатление Некрасова от стихотворения Тютчева «Осенний вечер»:

«Осенний вечер»

Есть в светлости осенних вечеров
Умильная, таинственная прелесть:
Зловещий блеск и пестрота деревьев,
Багряных листьев томный, легкий шелест,
Туманная и тихая лазурь
Над грустно-сиротеющей землею.
И как предчувствие сходящих бурь —
Порывистый, холодный ветр порою;
Ущерб, изнеможенье, и на всем
Та кроткая улыбка увяданья,
Что в существе разумном мы зовем
Возвышенной стыдливостью страданья.

Превосходная картина! Каждый стих хватается за сердце, как хватают за сердце в иную минуту беспорядочные, внезапно набегающие порывы осеннего ве-

тра; их и слушать больно и перестать слушать жаль. Впечатление, которое испытываешь при чтении этих стихов, можно только сравнить с чувством, какое овладевает человеком у постели молодой умирающей женщины, в которую он был влюблен. Только талантам сильным и самобытным дано затрагивать такие струны в человеческом сердце; вот почему мы несколько не задумались бы поставить г. Ф. Т. рядом с Лермонтовым; жаль, что он написал слишком мало. Нечего и говорить о художественном достоинстве приведенного стихотворения: каждый стих его — перл, достойный любого из наших великих поэтов» (там же, с. 585—586).

В разработке метапоэтики Некрасова важно обратить внимание на работу К.И. Чуковского «Мастерство Некрасова». Поэт, исследователь К.И. Чуковский определил основные особенности художественной лаборатории Некрасова-поэта, особенности стиля, принципы работы над фольклором, рассмотрел эзопову речь Некрасова. Анализ стихотворения Некрасова «Железная дорога» является продолжением традиции, заложенной поэтами-символистами, и развитием принципов монографического описания одного произведения. Это исследование, в свою очередь, является творческой лабораторией поэта, исследующего творчество другого поэта. К.И. Чуковский рассказывает о том, как он изучал черновые варианты стихотворения, стихотворения на тему железной дороги, которые предшествовали анализируемому произведению: произведения Шевырева, Полонского, Фета и др. По мнению К.И. Чуковского, стихотворение «На железной дороге» свидетельствует о том, «как чутко было ухо Некрасова к звучанию русского слова. И когда эстеты говорили, что форма стиха была у него плоховата, а выручала его будто бы одна лишь тематика, они были просто плохими эстетам. Тем-то и гениален Некрасов, что для своей демократической, революционной тематики он нашел художественную, выразительную, прекрасную форму».

Мы далеки от того, чтобы придавать самодовлеющее значение аллитерации стиха. Аллитерация, так ярко сказавшаяся в русском фольклоре, ценная для нас лишь потому, что она является одним из действенных средств эмоционального влияния стихов на того, кто читает или слушает их (о положительных и отрицательных разновидностях аллитерации см. у Маяковского в статье «Как делать стихи»).

Но, конечно, не ею определяется самобытное звучание «Железной дороги». Оно — в протяженности и широте ее чисто народной, медлительной дикции, в разных градациях песенности, то убывающей, то снова усиливающейся, в замене двугласных рифм дактилическими, в нерегулярно появляющихся кратких трехстопных стихах, замыкающих собою длинные четырехстопные строки («Думаю думаю свою», «Голод название ему», «Мирные дети труда») и т.д. и т.д.» (18, с. 415).

К поэтическим и метапоэтическим принципам Некрасова, а также к теме железной дороги (в целом, теме пути) обращался, как известно, в последние годы жизни А.А. Блок. Его интересовала дактилическая рифма Некрасова, народный напевный стих. Многомерный образ Незнакомки дополняется чертами музыки Некрасова:

Под насыпью, во рву некошенном
Лежит и смотрит, как живая,
В цветном платке, на косы брошенном,
Красивая и молодая.
1910

Такого рода переключки также можно отнести к метапоэтическим, так как в них прослеживаются рефлексия художника, поэтические связи, традиции и новаторство.

Источники:

1. Некрасов Н.А. Стишки! стишки! давно ль и я был гений... // Некрасов Н.А. Полн. собр. соч.: В 15 т. — Л., 1981. — Т. 1. Стихотворения. 1838—1855 гг. — С. 19—20.
2. Некрасов Н.А. Вчерашний день, часу в шестом... // Там же. — С. 69.
3. Некрасов Н.А. Муза // Там же. — С. 99—100.
4. Некрасов Н.А. Блажен незлобивый поэт... // Там же. — С. 97—98.
5. Некрасов Н.А. Чуть-чуть не говоря: «Ты сущая ничтожность!» // Там же. — С. 156.
6. Некрасов Н.А. Праздник жизни — молодости годы... // Там же. — С. 162.
7. Некрасов Н.А. Безвестен я... // Там же. — С. 163.
8. Некрасов Н.А. Поэт и гражданин // Некрасов Н.А. Полн. собр. соч.: В 15 т. — Л., 1981. — Т. 2. Стихотворения. 1855—1866 гг. — С. 5—13.
9. Некрасов Н.А. Стихи мои! Свидетели живые... // Там же. — С. 44.
10. Некрасов Н.А. Умру я скоро. Жалкое наследство... // Некрасов Н.А. Полн. собр. соч.: В 15 т. — Л., 1981. — Т. 3. Стихотворения. 1866—1877 гг. — С. 40—41.
11. Некрасов Н.А. Поэту // Там же. — С. 202.
12. Некрасов Н.А. Подражание Шиллеру // Там же. — С. 214.
13. Некрасов Н.А. О муза! я удверю гроба... // Там же. — С. 218.
14. Некрасов Н.А. Русские второстепенные поэты // Некрасов Н.А. Полн. собр. соч.: В 15 т. — Л., 1981. — Т. 11. — Кн. 2. Критика. Публицистика. 1847—1869 гг. — С. 32—61.
15. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2002. — Т. 1. — С. 568—595.

Литература:

16. Скатов Н.Н. «Я лиру посвятил народу своему»: О творчестве Н.А. Некрасова. — М., 1985.
17. Прийма Ф.Я. Н.А. Некрасов // История русской поэзии: В 2 т. — Л., 1969. — Т. 2.
18. Чуковский К.И. Мастерство Некрасова. — М., 1962.
19. Эйхенбаум Б.М. Некрасов // Эйхенбаум Б.М. О поэзии. — Л., 1969.



Апухтин Алексей Николаевич

[15(27).XI.1840, г. Болхов Орловской губернии — 17(29).VIII.1893, Санкт-Петербург] — поэт, прозаик. На формирование метапоэтики оказала влияние дружба с П.И. Чайковским, увлечение поэзией А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Н.А. Некрасова, А.А. Фета,

А.Н. Майкова, Я.П. Полонского.

Метапоэтика А.Н. Апухтина представлена стихотворными произведениями.

Поэтическое мышление А.Н. Апухтина, внимание к изображению состояния, сближает его творчество с «новой» декадентской поэзией, но в то же время поэт — сторонник нагнетания предельно реалистичных бытовых деталей, усиленных утонченными характеристиками. Основная интонация, которую культивирует А.Н. Апухтин, интонация романа. Романсо-

вая стихия взаимодействует с прозаически-повествовательной и декламационно-мелодраматической.

Музе

Умолкни навсегда. Тоску и сердца жар
Не выставляй врагам для утешенья...
Проклятье вам, минуты вдохновенья,
Проклятие тебе, ненужный песен дар!
Мой голос прозвучит в пустыне одиноко,
Участья не найдет души изнывшей крик...
О смерть, иди теперь! Без жалоб, без упрека
Я встречу твой суровый лик.
Ты всё-таки теплей, чем эти люди-братья:
Не жжешь изменой ты, не дышишь клеветой...
Раскрой же мне свои железные объятия,
Пошли мне наконец забвенья и покой!
Февраль 1883

Исследователи отмечают: «Апухтин-лирик сформировался в «поэтическую» эпоху пятидесятых годов, высоко чтившую Пушкина; простота и гармония пушкинского стиха остались до конца жизни идеалом поэта. <...> Вместе с тем традиционная поэтическая лексика и фразеология нередко оживаются в лирике Апухтина с прозаическим словом; «бездна роковая», «тоска уединения» — с выражениями «по горло он погряз», мчался «на всех порах»; «страсти пламень беспокойный» — с просторечными словосочетаниями «хоть тресни», «шутка ли». Подобно Некрасову — хотя с меньшей смелостью и интенсивностью — Апухтин вводит в поэзию прозаические детали, злободневную проблематику (см. стихотворения «Братьям», 1877). Ряд его стихотворений представляет собой монолог человека, отделенного от автора психологическим и социальным барьером (см. «Венеция», 1874; «Письмо», 1872) — явление, близкое речевой лирике Некрасова. Порой Апухтин обращается к чисто Некрасовским драматургически-повествовательным, сюжетным принципам развития темы («В убогом рубище, недвижна и мертва...», 1871). Все это позволяет пересмотреть репутацию Апухтина как поэта «чистого» искусства. Смысл его общественно-литературной позиции сложнее: он не отворачивался от общественной жизни, но считал, что искусство должно быть не эхом, а мудрым ответом на текущие события: «Ты в жизни понял все и все простил, поэт!» («Графу Л.Н. Толстому, 1877») (8, с. 40).

Поэт «безвременья» А.Н. Апухтин выступает против засилья лицемерия и лжи в языке поэзии («Современным витиям» — 1861). «Нестерпимо — отрицаньем жить... Я хочу во что-нибудь да верить, что-нибудь всем сердцем полюбить!» Апухтин с полемическим вызовом повторял: «Я дилетант, я дилетант» (сатирические куплеты «Дилетант» — 1896). В своем дилетантизме как форме творческого поведения — в отличие от просто любительства — Апухтин ориентировался, скорее всего, неосознанно, на образ поэта начала XIX века, когда писательство становилось профессией. По мнению А.А. Блока, романсы Апухтина из обычных примет бытовой культуры конца века превратились в поэтический символ целой эпохи («Цыганские, апухтинские годы») (см.: 7, с. 98).

Романсные мотивы лирики А.А. Блок использует в своем творчестве. Например, в стихотворении «Незнакомка» первая часть текста окрашена романсными интонациями («По вечерам над ресторанами...»). Метапоэтический диалог поэтов можно проследить и через цитирование, поэтические аллюзии, «память» метра и ритма.

Источники:

1. Апухтин А.Н. Поэт // Апухтин А.Н. Полн. собр. стихотворений. — Л., 1991. — С. 47.
2. Апухтин А.Н. Современным витиям // Там же. — С. 130—131.
3. Апухтин А.Н. К поэзии // Там же. — С. 219—220.
4. Апухтин А.Н. Музе // Там же. — С. 227.
5. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2002. — Т. 1. — С. 596—597.

Литература:

6. Айхенвальд Ю.И. Апухтин // Айхенвальд Ю.И. Силуэты русских писателей. — М., 1994. — С. 360—361.
7. Масловский В.Н. Апухтин // Русские писатели: 1800—1917. Биографический словарь. — М., 1989. — Т. 1.
8. Майорова О.Е. Апухтин // Русские писатели. XIX век. Библиографический словарь: В 2 ч. — М., 1996. — Ч. 1. — С. 38—40.



Случевский Константин Константинович

[26.VII(7.VIII).1837, Санкт-Петербург — 25.IX(8.X).1904, там же] — поэт, прозаик.

Метапоэтические произведения К.К. Случевского представлены в стихотворных произведениях.

Метапоэтические воззрения К.К. Случевского являются

переходными от классической эстетики к эстетике модернизма. Близость с символизмом проявляется в противопоставлении действительному, «здешнему» миру чистой духовности, высокого искусства. К.К. Случевский понимает «безобразие» как этап поэзии, наступающий в его время. Себя он осознает как представитель этого этапа: стих утратил «музыку и крепость», вялость и прозаичность — основные его свойства. Поэт убежден, что поэзия несомненно восторжествует. Современное К.К. Случевскому искусство предстает как порождение вялых, «пролгавшихся людей».

«Случевского можно назвать первым русским декадентом до декадентства, — считает С.Н. Носов. Слово «декаданс», как известно, есть русская калька с англо-французского «упадок». И именно Случевский, а не позднейшие русские декаденты был подлинным поэтом упадка, духовно «развинченным» до полного разлада чувств и мировоззрения. Это отнюдь не значит, что Случевский, интереснейший поэт непростой литературной судьбы, символизировал своим творчеством... «вырожденчество»: в литературе декаданс означал творчество за счет освобождения от распадающихся жизненных связей, на основе свободы — стихийно-анархической, не взнузданной идеалами, — родившейся на месте прежних ценностей, вера в которые угасла. А духовная свобода, как бы ни была она обретенна, — «эликсир» творчества. Эта свобода в Случевском и очаровывает, и одновременно заворачивает своей подспудной разрушительностью, тем, что явно жидется на развалинах прежней гармонии мировосприятия, потерявшей для поэта значение» (9, с. 376).

Для поэта характерна установка на эпатирование читателя. В.Я. Брюсов оценивал Случевского согласно

его же собственному определению («Кактус»); мучительную борьбу Случевского за сохранение критериев, за цельность личности он воспринимает вполне в духе новой поэтики, как красоту безобразия: «В самых увлекательных местах своих стихотворений он вдруг сбивался на прозу, неуместно вставленным словом разбивал все очарование и, может быть, именно этим достигал совершенно особого, одному ему свойственного впечатления. Стихи Случевского часто безобразны, но это то же безобразие, как у искривленных кактусов или у чудовищных рыб-телескопов. Это — безобразие, в котором нет ничего пошлого, ничего низкого, скорее своеобразия, хотя чуждое красоты» (8, с. 41).

Из моих печалей скромных,
Не пышны, не высоки,
Вы, непрошены, растете,
Песен пестрые цветки.

Ты в спокойную минуту
На любой взгляни цветков...
Посмотри — в нем много правды!
Он без слез взрасти не мог.

В этой песне — час страданий,
В этой — долгой ночи страх,
В этих — месяцы и годы...
Всё откликнулось в стихах!

Горе сердца — дар небесный,
И цветы его пышной
И куда, куда душистей
Всех цветов оранжерей.
1898

Пушкинские мотивы поэзии, образ эха живут в метапоэтических текстах К.К. Случевского:

Как бы ауканье лесное
Иль эха чуткого ответ,
Порой доходит к нам бывшее...
Дойдет ли к внукам? Да иль нет?
Мой стих — он не лишен значенья... 1899

В рефлексии над творчеством выразилось внимание К.К. Случевского к импрессионистичности образов, которые контрастируют с прозаическим строем речи. Его интересовал разговорно-бытовой язык, канцелярский, социально-научный, элементы которого он включал в произведения с высокими отвлеченными мотивами. В рифме он делал установку на простоту, бедность рифмы с тем, чтобы она не отвлекала от заключенного в стихах богатства мысли. Этим он был интересен поэтам-символистам: А.А. Блоку, В.Я. Брюсову, К.Д. Бальмонту. «...Случевский — последний поэт XIX века, «золотого века» русской поэзии, — и как бы связывает собой две эпохи. В его стихах слышатся осознанно введенные интонации и мотивы Г.Р. Державина: «Я Богу пламенно молился, // Я Бога страстно отрицал...» («Я видел Рим, Париж и Лондон...»); М.Ю. Лермонтова: «А все же холодно и пусто так кругом, // И жизнь свершается каким-то смутным сном...» («Да, нет сомнения в том, что жизнь идет вперед...»); Н.А. Некрасова: «Черноземная полоса»; Ф.И. Тютчева: «На мотив Микеланджело». Именно эта двойственность творческого облика Случевского, его одновременная принадлежность к двум наиболее ярким поэтическим эпохам обеспечивает ему совершенно особое место в истории русской литературы» (10, с. 241).

Источники:

1. Случевский К.К. Нет, жалко мне бросить на сцену... // Случевский К.К. Стихотворения и поэмы. — М.—Л., 1962. — С. 98—99.
2. Случевский К.К. Из моих печалей скромных... // Там же. — С. 223.
3. Случевский К.К. Ты не гонись за рифмой своенравной... // Там же. — С. 224—225.
4. Случевский К.К. Мой стих — он не лишен значенья... // Там же. — С. 260.
5. Случевский К.К. Горит, горит без копоти и дыма... // Там же. — С. 272.
6. Случевский К.К. Быть ли песне? // Там же. — С. 293—294.
7. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2002. — Т. 1. — С. 598—600.

Литература:

8. Брюсов В.Я. Далекие и близкие. — М., 1912.
9. Носов С.Н. Случевский // Русские писатели XI — начала XX века. Библиографический словарь. — М., 1995. — С. 376—377.
10. Перельмутер В.Г. Случевский // Русские писатели. XIX век. Библиографический словарь: В 2 ч. — М., 1996. — Ч. 2. — С. 238—241.



Надсон Семен Яковлевич

[14(26).XII.1862, Санкт-Петербург — 19(31).I.1887, Ялта, похоронен в Санкт-Петербурге] — поэт.

Метапоэтика С.Я. Надсона представлена, в основном, поэтическими произведениями.

В своих метапоэтических воззрениях поэт показал себя убежденным сторонником «тенденциозной поэзии», однако он не видел непримиримого противоречия между «тенденциозными» поэтами и поэтами, исповедующими принципы «искусства для искусства».

Это не песни — это намеки:

Песни невмочь мне сложить;
Некогда мне эти беглые строки
В радугу красок рядить;
Мать умирает, — дитя позабыто,
В рваных лохмотьях оно...

Лишь бы хоть как-нибудь было излито,
Чем многозвучное сердце полно!..
1885

Исследователи отмечают, что «первостепенной в творчестве Надсона является тема назначения поэта и поэзии. В стихотворениях «Не презирай толпы: пускай она порою» (1881), «В толпе» (1881), «Певец» (1881), «Милый друг, я знаю, я глубоко знаю...» (1882), «Из дневника» (1882), «Грезы» (1883), «Певец, восстань!.. мы ждем тебя, восстань...» (1884), «Я рос тебе чужим, отверженный народ...» (1885) и ряде других выражена идея гражданского долга поэта перед отечеством и народом. Нередки в произведениях Надсона мотивы борьбы и протеста против существующего строя... Но одно из ключевых слов в поэтическом лексиконе Надсона — «борьба» — находится в одном ряду с «сомнением», «тоской», «мглой», оно неизменно и красноречиво сопровождается определениями: «тяжкая», «напрас-

ная», «трудная», «роковая», «жестокая», «неравная», «безумная», «непосильная», «долгая», «суровая». «Моя заря омрачена борьбой», «в минуты унынья, борьбы и ненастья», «гнетущий круг борьбы, сомнений и тревог». Борьба для Надсона тесно связана со страданием. «Мой стих я посвятил страданию и борьбе», — писал поэт («С тех пор, как я прозрел, разбуженный грозою...»). Отсюда — мятежное, святое, чистое, прекрасное страдание; это и «страдальческий образ отчизны далекой», и мотив сострадания ближнему.

В поэзии Надсона отразились увлечения некоторыми событиями и деятелями, героями христианской мифологии. Наряду с гражданской видное место в его творчестве занимает любовная и пейзажная лирика, напевность и мелодичность которой привлекли внимание многих композиторов. Свыше ста стихотворений Надсона положено на музыку. И хотя шедевров вокальной лирики на слова Надсона не создано, примечательно, что к его произведениям обращались такие выдающиеся композиторы, как Ц.А. Кюи, А.Г. Рубинштейн, С.В. Рахманинов, Э.Ф. Направник» (11, с. 59). Музыкальные тексты можно рассматривать как способ прочтения и интерпретации поэтических текстов Надсона.

Метапоэтические высказывания С.Я. Надсона подытоживали многочисленные стихотворения поэта, посвященные размышлениям о значении поэзии, которая ведет «в суровый грозный бой за истину и свет», и воспевает «красоту, любовь, забвенье и покой». «Ведь он, в стихотворениях своих всегда искренний и простодушный (этим и привлекательный), не кокетничал, когда писал:

...я знаю, я глубоко знаю,
Что бессилен стих мой, бледный и больной,
От его бессилья часто я страдаю,
Часто тайно плачу в тишине ночной.

Ведь он действительно считал, что его песни не песни, а только «намек», и, вслушиваясь в собственные стихи, произносил им этот роковой приговор: «...лишь бы хоть как-нибудь было излить, чем многозвучное сердце полно». «Лишь бы хоть как-нибудь» — эта ужасающая проза могла бы служить эпиграфом ко всей поэзии или, вернее сказать, ко всей прозе Надсона. <...> Без него была бы неполна биография русского интеллигента» (9, с. 362—363).

Поэзия Надсона и его эстетическая позиция были во многом близки к установкам последующей литературной эпохи. «Оспаривая расхожее мнение о падении интереса к поэзии, он полагал, что поэзия не может делиться на «искусство для искусства» и поэзию «тенденциозно-гражданскую» <...> в его собственных стихах традиционные романтические антиномии (суровая действительность / чарующая греза), затертые красоты и «поэтизмы» свободно соседствуют с гражданским пафосом. При этом он избирает для своих сочинений таких традиционных «антигероев», как Иуда и Герострат, не выходя, впрочем, за рамки привычных представлений об этике и морали. <...> Уныние Надсона — некий камертон, точка отсчета для его современников и последователей» (10, с. 215).

Источники:

1. Надсон С.Я. Поэзия («За много лет назад, их тихой сени рая...») // Надсон С.Я. Избранное: Стихотворения. — М., 1994. — С. 89—90.
2. Надсон С.Я. Милый друг, я знаю, я глубоко знаю... // Там же. — С. 162.
3. Надсон С.Я. Ровные, плавные строки... // Там же. — С. 170.
4. Надсон С.Я. Что ж, начнем слагать любовные посланья!.. // Там же. — С. 341—342.
5. Надсон С.Я. Поэзия («Нет, не ищи ее в дыхании цветов...») // Там же. — С. 232.
6. Надсон С.Я. Дитя столицы, с юных дней... // Там же. — С. 239—240.
7. Надсон С.Я. Это не песни — это намеки... // Там же. — С. 286.
8. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2002. — Т. 1. — С. 601—602.

Литература:

9. Айхенвальд Ю.И. Надсон // Силуэты русских писателей. — М., 1994. — С. 362—364.
10. Илюшин А.А., Поливанов К.М. Надсон // Русские писатели. 1800—1917. Биографический словарь. — М., 1999. — Т. 4. — С. 213—216.
11. Книгин И.А. Надсон // Русские писатели. XIX век. Библиографический словарь: В 2 ч. — М., 1996. — Ч. 2. — С. 58—60.
12. Ходасевич В.Ф. Надсон // Вопросы литературы. — 1987. — № 9.

3. Метапоэтика синтетичеки поэзии. Символизм, акмеизм, модернизм

Синтетика поэзии и антиномизм как пересечение тем в науке, поэзии и метапоэтике

Поэзию часто рассматривают как всеобщее искусство. Всеобщность поэзии связывается, в первую очередь, с языком, словом. В искусстве А.А. Потебня, например, видит те же признаки, что и в слове, и наоборот, отмечая в слове идеальность и цельность, свойственные искусству, он заключает, что «...и слово есть искусство, именно поэзия» (22, с. 190). Воспользовавшись идеей Гумбольдта о том, что «все искусства перевиты одной лентой» (14, с. 185), он ведет рассуждение, основываясь на мыслях о языке как «синтетической деятельности». Считая, что различные направления человеческой мысли не повторяют друг друга, Потебня настаивает на незаменимости одного искусства другими, равно как по отношению к ним и науки, которую он считает «условливаемой» искусствами. Особенность поэзии в системе познания Потебня видит в том, что поэзия предшествует всем остальным формам уже потому, что «первое слово есть поэзия» (22, с. 191). Генезис искусств рассматривается им на путеводной нити языка. В своем первоначальном виде все искусства служат преимущественно религии, которая развивается только в языке и поэзии.

Г.Г. Шпет, наиболее последовательно объединивший в своем мировоззрении взгляды А.А. Потебни и Э. Гуссерля, был противником идеи синтеза искусств, и все же за поэзией он признает «синтез» потому, что она «синтез слова» — самый напряженный и самый конденсированный, только в структуре слова налицо **все** (выделено автором — *КШ, ДП*) конструктивные части эстетического предмета. В музыке отщепляется смысл, в живописи, в скульптуре затемняется уразумываемый предмет (слишком выступают «называемые» вещи)» (30, с. 351).

Очень близок к такой постановке вопроса М. Хайдеггер. Он считает, что все искусство, дающее пребывать истине сущего как такового, в своем существе есть поэзия. Поэтическая сущность такова, что искусство «разверзает» посреди сущего открытое место, и в этой открытости все является иным, необычным. Но было бы чистейшим произволом, считает Хайдеггер, сводить все искусства к поэзии как к искусству слова. Существует поэзия в узком смысле, и это искусство — «творение языка», хотя оно также занимает выдающееся место среди искусств. Сам же язык, по Хайдеггеру, есть поэзия. Поэзия пребывает в языке потому, что язык хранит изначальную сущность поэзии. «А воздвижение зданий и созидание образов, напротив, с самого начала и всегда совершается уже в разверстых просторах глагола и именованя. Глагол и именование правят воздвижением и изображением... Воздвижение и изображение — это всякий раз особое поэтическое слагание в пределах просветленности сущего, такой просветленности, которая незаметно ни для кого уже совершилась в языке» (29, с. 307).

Под углом зрения синтеза искусств поэзия занимает особое место, так как ее материал — язык — уже первично способен к синтезированию, выявлению общего, к обозначению любых познаваемых человеком явлений, процессов, предметов, в том числе, он имеет отношение к созданию всех видов искусств, так как слово связано с любой мыслительной деятельностью, хотя не всякое искусство может быть исчерпывающе передано словом.

Как показал Потебня, поэзия восстанавливает первоначальную жизненность звучания (внешней формы), образную сущность слова (внутреннюю форму) и актуализирует значение. «Таким путем поэзия создает представления, с которыми уже можно оперировать синтезом» (10, с. 561).

Следует отличать синтетическую деятельность языка, поэзии и понятие синтеза искусств, которое постоянно обсуждается в метапоэтике. Понятие синтеза искусств, в том числе и в поэзии, — идея явно утопичная. В «Эстетических фрагментах» Г.Г. Шпет справедливо говорит о том, что самая вздорная во всемирной культуре — идея синтеза искусств, считая ее дилетантизмом в культуре. По мнению Шпета, «искусство — как и религия — характерно, искусство — типично, искусство — стильно, искусство — единично, искусство — индивидуально, искусство — аристократично» (30, с. 349). Думается, что различные искусства — пластические, литература, музыка — переживают каждое особую эволюцию, хотя между искусствами и существует постоянная взаимосвязь, и скорее здесь надо говорить о системе взаимодействия, предполагающей вхождение элементов одного искусства в другое: «Совокупность культурных устремлений человека должна быть понята как целостная система саморазвивающихся последовательностей, каждая из последовательностей обладает собственными нормами, не обязательно идентичными нормам другой последовательности, даже близлежащей» (25, с. 151).

Синтетика поэзии не означает синтезирования всех видов искусств в искусстве слова, хотя поэзия и образуется в опоре на культурные ценности, в том числе и те, которые выработаны другими видами искусств. Понятие синтетики поэзии обозначает концентрирующую силу поэтического текста, которая достигается через язык и многослойное строение текста. Гетерогенные слои (в которых наблюдается внутрислойная и межуровневая координация) образуют некое единство, которое организуется языковой тканью текста. Языковая ткань представляет собой некое симметричное образование, в котором все языковые элементы приведены в соответствие. Многообразие в этом многослойном образовании поставлен, как правило, предел взаимоисключающими категориями, языковыми элементами, находящимися в единстве.

Корреляция различных видов искусств прослеживается скорее на уровне «тем» в широком смысле этого слова и некоторых наиболее общих конструктивных принципов, связанных с преобразованием творческой деятельности в искусство, — принципов гармонической организации.

В метапоэтике символистов существует общее понятие синтеза как взаимодействия искусств (искусства слова, живописного искусства — культ Аполлона, музыкального искусства — культ Диониса), опирающееся на античную эстетику, а также немецкую философию (А. Шопенгауэр, Ф. Ницше). Но чаще символисты оперируют более узким понятием — синтетики поэзии.

Принцип синтетики поэзии терминологически ввел в метапоэтику В.Я. Брюсов, но в основе его исследований лежали идеи В. фон Гумбольдта и А.А. Потебни. В.Я. Брюсов утверждал: «Поэзия, как показали работы В. Гумбольдта и А. Потебни и их школы, есть форма познания. От научного познания поэзия отличается тем, что метод научного познания — анализ, поэтического (вообще художественного познания) — синтез. Где нет синтеза, нет искусства» (10, с. 180). Синтетика поэзии связана с наличием в произведении некоей антиномии, то есть такого соотношения противоположностей, которые в результате дают синтез — нечто третье, качественно новое. «Итак, — писал В.Я. Брюсов, — типическое произведение поэзии есть синтез двух образов, в которых воплощены две идеи. К этому синтезу поэт приходит через ряд вспомогательных синтезов. И каждый «поэтический образ» (в узком смысле этого слова) есть также синтез двух представлений. Поэтическое произведение... есть система синтезов» (там же, с. 567).

Мы будем пользоваться термином В.Я. Брюсова «синтетика поэзии», понимая под этим приведение всех элементов текста к упорядоченности и единству через антиномичность — единство взаимоисключающих категорий.

Под **синтетикой поэзии** мы понимаем такой наиболее полный охват бытия или какой-либо ситуации в поэтическом тексте, который совершается через соединение противоположных и даже взаимоисключающих начал и наиболее полно выражается в общей гармонической организации текста, реализующейся в языке как особом материале данного вида искусства. Статус принципа синтетики поэзии обусловлен тем, что это одно из наиболее

общих, фундаментальных понятий метапоэтики, отражающее существенные, закономерные связи поэзии, воспроизводящие свойства данного феномена во всеобщей и наиболее концентрированной форме. В словаре под редакцией Д.Н. Ушакова термин **синтетика** характеризуется следующей дефиницией: «Метод исследования, рассуждения, приводящий к синтезу» (см. синтез в 1 знач.). Дефиниция слова **синтез** (греч. *synthesis* — соединение, сочетание, составление) — «метод исследования — установление связи и сведение в единое целое отдельных элементов, полученных в процессе анализа». Заметим, что нами используется термин синтетика, так как в поэтическом тексте нет, как мы считаем, синтеза в гегелевском понимании, нет гегелевского «снятия», хотя процесс синтетики триадичен. По Гегелю, тезис как элемент триады переходит в антитезис, а антитезис отрицается синтезом («снимается им»). В поэтическом тексте возникает симметричное расположение противопоставленных элементов, вплоть до их взаимоисключаемости, их отношения и образуют нечто третье, включающее и то и другое, в результате чего текст оказывается открытым в семантическом плане при относительной закрытости структуры. Что же касается анализа, который предшествует синтезу, то он осуществляется в любом поэтическом тексте, так как все элементы в нем находятся во внутреннем взаимодействии (звуки, морфемы, слова, части слов и т.д.), образуя гармонические вертикали, с помощью которых осуществляется гармонизация элементов текста, то есть вертикальное строение языковой ткани, так как гармония строится вертикально.

В статье «Синтетика поэзии» (1924) В.Я. Брюсов пишет: «Искусство, в частности поэзия, есть акт познания; таким образом, конечная цель искусства та же, как науки — познание. По отношению к поэзии это вскрыто (школа Вильгельма Гумбольдта) из аналогии поэтического творчества и творчества языкового» (10, с. 557). Его внимание, вслед за Потемной, устремлено к слову, которое рассматривается как первичный метод познания: «Первобытный человек означал словом предмет или группу предметов, называл их, чтобы выделить из бессвязного хаоса впечатлений, зрительных, слуховых, осязательных и иных, и через то знать их. Назвать — значит узнать и, следовательно, познать» (там же). Процесс создания произведения Брюсов рассматривает на основе теории А.А. Потемни, который видел его изоморфным творческим процессам в слове: «Общий ход познания состоит в объяснении нового, неизвестного при посредстве уже познанного, известного, названного» (формулировка А. Горнфельда). Первобытный человек, встречаясь с новым явлением, объяснял его себе тем, что называл таким словом, которое связывало это новое с уже известным, с уже имеющим свое название. Общеизвестны примеры этого: «дочь» от «доить», «месяц» от «мерить», «копыто» от «копать», крыло» от «крыть» и т.п. Столь же известны примеры того же, взятые из языка ребенка: «арбузик» для обозначения стеклянного шара (А. Потемня) и из народного языка: «чугунка» для обозначения железной дороги, «подсажир» от «подсаживать» вместо пассажир (он же). Поэтическое творчество идет по тому же пути. Поэт в своем произведении называет то, что он хочет себе уяснить, то есть объясняет неизвестное через известное, иначе — совершает акт познания» (там же, с. 558).

Брюсов — символист, но он не замыкался в русле метода, пусть весьма плодотворного. Его работы характеризует ориентация на взаимодействие поэтической и научной картин мира; поразительная интуиция художника подкреплялась интересом к истории науки и искусства, к новейшим открытиям. Расширению границ словесного творчества способствовал особый тип конструктивного логизирующего ума, а также сочетание образности и научной объективности в описании. Таким образом, художественное творчество Брюсова оказалось «открытым» для научных проблем, как и научное творчество многих выдающихся ученых (А. Эйнштейна, Н. Бора, Н.А. Васильева) было открытым для проникновения гуманитарных идей.

Идея синтеза, в том числе науки и искусства, бродила в умах многих выдающихся художников начала века — В.С. Соловьева, Вяч.И. Иванова, А.Н. Скрябина, М.К. Чюрлениса, Н.К. Рериха, В. Хлебникова, В.В. Кандинского, В.Э. Мейерхольда, С.М. Эйзенштейна и др. Исследователи останавливаются на некотором сходстве позиций этих художников. Так, В.Ю. Дельсон отмечает: «...музыку Скрябина любят сравнивать с поэзией Блока. Для этого, несомненно, имеются достаточные основания. Но никогда, к сожалению, не сравнивают его позднее творчество (и творческий метод) с поэзией Брюсова, с его космогоничностью, рационализмом, логизированием. Не проводят и параллели между конструктивностью форм позднего Скрябина и поразительной конструктивностью, скажем, поэмы «Светоч

мысли»... Брюсова, с ее уникальной схематичностью, закругленностью, кольцеобразностью строк, строф и всего целого. Ведь «Венок сонетов» — это своего рода «кристаллическая поэма», и по теме и по форме ассоциирующаяся с «шарообразной» кристаллическостью «Прометей» (15, с. 212).

Формирование Брюсова, как и многих других художников, проходило в период ломки классического и становления неклассического знания о мире. Критическое начало, внесенное специальной теорией относительности Эйнштейна (1905), парадоксальность ее выводов, вступивших в конфликт с так называемым «здравым смыслом», привело к отказу от застывших, «окончательных» концепций мира. Творчество Брюсова многочисленными нитями связано с естественнонаучным знанием его времени (Эйнштейн, Резерфорд, Бор, Циолковский, Чижевский). «Я интересуюсь, — говорил Брюсов, — не только поэзией, но и наукой, вплоть до четвертого измерения, идеями Эйнштейна, открытием Резерфорда и Бора ... Материя таит в себе неразгаданные чудеса ... Что такое душа, как не материальный субстрат в особом состоянии!» (цит. по: 20, с. 71). Его интересуют проблемы логики (Н.А. Васильев), лингвистики (Гумбольдт, Потебня), философии (Лейбниц, Спиноза, Кант, Гегель), эстетики (Гегель, Шопенгауэр, Ницше, Соловьев) и многие, многие другие вопросы. Но вряд ли правильно говорить о «научной прививке» к его творчеству. Оправданной здесь будет ссылка на герменевтиков, считающих, что «в произведении искусства постигается истина, недостижимая никаким иным путем» (12, с. 40). Утверждая, что поэтическое произведение приводит к синтетическому суждению (через образы), Брюсов подчеркивал, что в подлинном создании поэзии это суждение всегда — широкая новая мысль, равноценная лучшим завоеваниям науки, так как сущность поэзии — идеи, а не что иное (10, с. 570). Поэзию и науку роднит, по Брюсову, познание истины. Метод ученого — анализ, художника — синтез. Научный вывод «непрерывно должен быть связан с ранее известными научными законами так, чтобы новое утверждение оказалось частным случаем одного или нескольких из них. ...новая научная истина всегда должна явиться аналитическим раскрытием одной из прежде известных истин», — пишет Брюсов в статье «Синтетика поэзии» (там же, с. 559).

Если наука идет от представления к понятию, то поэзия, наоборот, претворяет понятия в целостные представления («...как бы конкретные явления или предметы»), хотя за каждым таким представлением скрыта «некая условная «истина», взятая аксиоматично» (там же, с. 562). Поэзия и есть синтез двух или нескольких истин в новую. В определенной степени Брюсов здесь перекликается со взглядами Вл.С. Соловьева, считавшего, что «художество вообще есть область воплощения идей, а не их первоначального зарождения и роста» (23, с. 90). В то же время, по мысли Брюсова, основная идея произведения — Х, искомое, и она — результат творчества. Таким образом, по Брюсову, свершение истины в произведении — это, с одной стороны, восприятие некоторых аксиом; с другой — открытие их заново, через воплощение идеи в представлении. Элемент представления (эйдос) выдвигается на первое место (8, с. 8).

Здесь явно влияние, с одной стороны, феноменологии (Гегель, Кант, Гуссерль), с другой стороны, эстетики символизма, и в первую очередь, идей Вл.С. Соловьева, считавшего, что художественное произведение — это «ощутительное изображение какого бы то ни было предмета и явления с точки зрения его окончательного состояния, или в свете будущего мира» (23, с. 85). По Брюсову, двум типам творчества (научного и художественного) соответствуют два типа речи — научной и поэтической. Два типа речи оперируют предельно противопоставленными категориями: научная — терминами (в основе — понятия), поэтическая — образами (в основе — представления). Если к одному объекту (образу) подойти с точек зрения науки и искусства, выводы могут оказаться взаимоисключающими. Такой эксперимент Брюсов проводит с «Пророком» Пушкина. Пророк — «образ человека, «преображенного Божьей волей», под которым скрыта определенная мысль: «вдохновение поэта — божественно» (10, с. 563). По Брюсову, с точки зрения науки, этот «вывод ложен», с точки зрения искусства, он оправдан, а значит, истинен. Мы можем прийти к принципу: взаимоисключающие точки зрения дополняют друг друга как формы проявления двух разных видов познания. Более того, здесь мы приходим к выводу не только о дополнительности научной и поэтической точек зрения. Брюсов напрямую подводит нас к идее относительности каждой из них. В итоге поэтическая мысль может быть воспринята «только при условии, что мы станем на точку зрения поэта» (там же, с. 564).

Статья «Синтетика поэзии» написана в 1924 году, но гораздо раньше появились знаменитые «Истины» (1901), где высказываются аналогичные парадоксы. А разве не парадоксальны уже самые ранние стихотворения поэта?

Так, «Творчество» (1895), с одной стороны, предельное воплощение канонов символизма и связанного с ним импрессионизма, с другой — оно имеет то антиномичное (парадоксальное) строение, которое позже Брюсов назвал главным принципом всякого художественного произведения. Внешняя размытость очертаний творческого процесса компенсируется очень жесткой и строго симметричной гармонической организацией (рекуррентные отношения — симметрия золотого сечения, строящаяся на повторе последнего стиха предшествующей строфы во втором стихе последующей строфы и возврате к основным смысловым точкам в последней строфе уже на новом смысловом витке). В результате формула-парадокс в творчестве Брюсова — «тайны созданных созданий», — представляющий собой соединение взаимоисключающих характеристик одного и того же объекта — творчества: «тайны» и «созданный».

Парадоксальное сочетание поэтического таланта и аналитизма ученого позволило Брюсову во многом опередить свое время, во многом оказаться «с венком наравне». Физики, например, считают, что некоторые из утверждений Брюсова (цитируется обычно статья «Истины») «почти дословно предвосхищают формулировки Н. Бора» (21, с. 160) — имеется в виду общенаучный принцип дополнительности. Эта и многие другие статьи Брюсова предвосхищают открытия неклассической логики («закон исключенного четвертого» Н.А. Васильева), а также индетерминизм современного знания и те основы системного подхода, которые ведут от анализа к синтезу — от системной диады к системной триаде, получающей в новейших теориях широкое распространение.

Следует заметить, что, определяя науку и искусство как две формы познания, Брюсов противопоставлял их по методу (как указывалось, метод науки — анализ, поэзии — синтез). Важно отметить также, что «научная поэзия» рассматривалась поэтом как явление автономное — это такой вид творчества, в котором «смешаны методы искусства и науки», в результате «своей конечной цели они достигают преимущественно иными средствами, нежели средства искусства» (10, с. 567—568). Как видим, научной поэзии, которой, как известно, увлекался и сам поэт, отведено место промежуточное между наукой и искусством — это своеобразный синкрисис, закономерный и для научного и для художественного творчества Брюсова, в чем-то напоминающий синкрисис древних: «Заметим, — пишет Брюсов, — что древние не знали вражды между наукой и искусством. В хороводе девяти муз Эрато, покровительница элегии, шла рядом с Клио, ведавшей историю, и Полигимния, властительница лирики, держала за руку Уранию, богиню астрономии» (7, с. 208).

Как же определяется Брюсовым истинно поэтическое произведение? Такое определение находим в статье «Синтетика поэзии»: «...Типичское произведение поэзии есть синтез двух образов, в которых воплощены две идеи. К этому синтезу приходят через ряд вспомогательных синтезов. И каждый «поэтический образ» (в узком смысле этого слова) есть также синтез двух представлений. Поэтическое произведение... есть система синтезов» (10, с. 567).

Идея поэтического синтеза, которая воплощена в творчестве многих символистов (Вл.С. Соловьев, А.А. Блок, А. Белый, Вяч.И. Иванов, К.Д. Бальмонт и др.), наиболее полно реализовалась в центральной категории эстетики символизма — символе. Вл.С. Соловьев видел совершенную жизнь, предварение которой заключает в себе истинное искусство, в «свободном синтезе» божественного и человеческого элемента не поглощение человеческого элемента божественным, а именно взаимодействие, как бы мы сейчас сказали, взаимодействие. В основе его концепции всеединства — понимание абсолютной солидарности всего сущего: «...совершенная красота не как отражение только идеи от материи, а действительное ее присутствие в материи предполагает прежде всего глубочайшее и теснейшее взаимодействие между внутренним или духовным и внешним или вещественным бытием» (23, с. 81, 85). В определенной трансформации в сторону «переживания художника» (А. Белый, Вяч.И. Иванов) раскрывается концепция Вяч.И. Иванова, связанная с идеями Вл.С. Соловьева, — «...о символическом искусстве можно сказать, что принцип его действительности — соединение по преимуществу, соединение в прямом и глубочайшем значении этого слова. Сочетаются двое третьим и высшим. Символ, это третье, уподобляется радуге, вспыхнувшей между словом-лучом и влагою души, образовавшей луч... И в каждом произведении истинно символического искусства начинается лестница Иакова» (17, с. 149).

Даже из приведенных фрагментов видно, что в основе символического синтеза лежит системная триада, хотя, как известно, символисты широко оперировали диадами: представление о поэзии «как об отражении двойной тайны — мира явлений (феномен) и сущностей (ноумен), символика верха-низа, дуализм дня и ночи как мира чувственных «проявлений» и мира «сверхчувственных откровений», союз Аполлона и Диониса, «их неслиянность и нераздельность, осуществленное... двуединство в каждом истинном творении искусства» (16, с. 129).

Диада, как известно, орудие анализа, триада — синтез. В произведениях символистов мы находим то и другое, хотя явное предпочтение, когда говорится о целостном произведении символического искусства и символе вообще, отдается триаде. По мысли Вяч.И. Иванова, символизм «обнимает» две различные речи: «...речь об эмпирических вещах и отношениях и речь о предметах и отношениях иного порядка, открывающегося во внутреннем опыте, — иератическая речь пророчествования. Первая речь, ныне единственно нам привычная, будет речь логическая, — та, основной внутреннею формою которой является суждение аналитическое; вторая... будет речь мифологическая, основною формою которой послужит «миф», понятый как синтетическое суждение, где подлежащее — понятие-символ, а сказуемое — глагол: ибо миф есть динамический вид (modus) символа, — символ, созерцаемый как движение и двигатель, как действие и действенная сила» (там же, с. 129).

В анализе «синтеза поэзии» Брюсов идет наиболее конструктивным путем. Следуя примеру В. фон Гумбольдта, он применяет в исследовании научный анализ (рассматривая конкретные художественные произведения, например, «Пророк» Пушкина) и синтез (теоретические работы, поэтические произведения). Итак, «всякое произведение есть синтез двух (или большего числа) идей» (9, с. 180). Это положение Брюсов считает «предпосылкой» всякой поэтики, «имеющей возникнуть как наука» (там же, с. 180). В основе соотношения двух идей в произведении лежит антиномия. В основе антиномии, как известно, заложена антитеза, то есть соединены взаимоисключающие положения: «Антиномия налицо: «поэт — простой смертный» и «поэт — не простой смертный» $A=A$ и $A \text{ не } A$. Синтез этих двух идей и будет... искомым... $X...$ » (там же, с. 180).

Вопрос об антиномии интересовал В.Я. Брюсова не только как художественная задача. Антиномия привлекает Брюсова как философская, логическая и даже общенаучная категория. В статье «Истины» (1901) Брюсов, несомненно, перекликавшийся с антиномиями, установленными Кантом, отходит от кантовского положения о том, что антиномии должны предохранять разум от тщетной попытки познать мир «вещей в себе» и возводит антиномию в один из принципов общенаучного познания: «Для мышления нужна множественность, — независимо от того, будет ли она дроблением Я или предстанет как что-то внешнее. Мысль и общее, жизнь, возникает из сопоставления по меньшей мере двух начал. Единое начало есть небытие, единство истины есть бессмыслие. Не было бы пространства, не будь правого и левого; не было бы нравственности, не будь добра и зла. Множественность начал — вот третья аксиома мышления. Мыслители, словесно оспаривающие эти три аксиомы, бессознательно принимают их, без веры в них никакое рассуждение невозможно» (6, с. 56).

Опираясь на «поэтический критерий», Брюсов конструирует новую логику, которая в настоящее время именуется как неклассическая. Его мысль о том, что «суждение, прямо противоположное истине, в свою очередь, истинно» и что «ценная истина непременно имеет прямо противоположную» (там же, с. 57), почти буквально предваряет выводы русского логика Н.А. Васильева о законе исключенного четвертого и датского физика Н. Бора о глубоких истинах («deep truths»), в основе которых лежат взаимоисключающие определения одного и того же объекта.

Так как первая логическая работа Н.А. Васильева была опубликована в 1910 году, а статьи Н. Бора, в которых формируется принцип дополнительности, вышли в 20-е — 30-е годы, можно предполагать, что суждение Брюсова о «ценных истинах» — явное научное открытие. Можно возражать этому — ведь в философской литературе, а также в поэзии (Новалис — в западноевропейской, Лермонтов — в русской) можно найти множество перекличек с «Истинами» Брюсова. Но важно, что поэтическая логика была распространена Брюсовым на общенаучное знание, возведена в ранг истины. Поэзия получила научный закон, а наука обогатилась поэтическим критерием.

Творчество поэтическое у Брюсова строится по аналогии с творчеством языковым (Гумбольдт, Потенбня). Интересно, что системной триаде, лежащей в основе поэзии, как это обнаружил В.Я. Брюсов, соответствует трехмерность языка (отмечают ученые) (24, с. 3).

Итак, поэтическое воображение и аналитизм ученого дали свои плоды: В.Я. Брюсов оказался поэтом в ряду ученых и ученым в ряду поэтов, стоявших у истоков неклассического знания. В его теории осуществилась корреляция принципов, репрезентируемых поэтическим текстом, с принципами, рожденными в системе развития научного знания.

Цепочку идей продолжает «Воображаемая логика» Н.А. Васильева. Задачей Н.А. Васильева было доказать, что аристотелева логика — только одна из возможных логических систем. Предметом воображаемой логики является иной логический мир, множество воображаемых логических систем. Логика аристотелева и воображаемая находятся, по Васильеву, в контрадикторных отношениях: истинность выводов воображаемой логики исключает истинность аристотелевой логики, и наоборот. Воображаемая логика является идеальным построением, это логика, свободная от закона противоречия. Дело в том, что закон противоречия выражает несовместимость утверждения и отрицания: А не может быть не-А. «Все отрицательные суждения о предметах и восприятиях нашего мира получаются как выводы о несовместимости двух признаков» (11, с. 60). Логика, по Васильеву, возникает не из простого анализа определения логики, а из синтеза нескольких самостоятельных аксиом. По аристотелевой логике имеется только утвердительное суждение о предметах и фактах непосредственно, оно основано на восприятии и ощущении, а отрицательное всегда выводное (там же, с. 63). Но можно предположить иной мир (иное измерение), где отрицательные суждения имеют такой же непосредственный характер, как и утвердительные, где «самый опыт без всякого вывода убеждает нас в том, что S не есть P» (там же, с. 63).

Таким образом, возможно предположение, что в иной логике непосредственное восприятие порождает два вида суждения: утвердительное и отрицательное, и тогда «возможно, что в каком-нибудь объекте совпадут заразы основания и для утвердительного и для отрицательного суждений» (там же, с. 63). Такие суждения Васильев называет «индифферентными» и обозначает так: «S есть и не есть А заразы» (там же, с. 66). «На эмпирическом основании я могу строить по произволу какие угодно воображаемые объекты и воображаемые науки. Я могу создавать кентавров, сирен, грифов и воображаемую зоологию, могу создать утопии — воображаемую социологию... Эмпирические и реальные законы говорят о действительном, но противоположное им всегда мыслимо» (там же, с. 69). В результате воображаемой логики мы приходим к закону «исключенного четвертого», на котором не исчерпывается логика N-измерений (или множественная логика Васильева): «Мы можем, — пишет он, — мыслить логическую систему с N-видами качественных различий суждения, и такую систему мы будем называть логической системой N-го порядка или N-измерений» (там же, с. 76).

Здесь наблюдается формальная аналогия содержания неевклидовой геометрии и неаристотелевой логики: «...дихотомия нашей логики и нашей геометрии переходит в трихотомию воображаемых дисциплин» (там же, с. 81). Если аристотелева логика, по Васильеву, логика вещей, то воображаемая логика — это логика понятий. Геометрия Лобачевского находит свою реальную интерпретацию в геометрии псевдосферы, воображаемая логика в логике понятий. В результате мы возвращаемся к поэзии Васильева с ее фантастическим миром, ибо именно фантазия, воображение, так необходимые для поэзии, лежат в основе воображаемой логики. «Мы можем в фантазии нарушить законы зоологии, соединяя в одно существо — кентавра — противоречащие предикаты — лошади и не-лошади (человека). Таким образом, возможна мифология — «воображаемая зоология» — учение о кентаврах, грифах, сфинксах и т.д. Тот, кто творит сказку или миф, пользуется теми же законами мысли, как и всякий человек. В сказке также отсутствуют внутренние противоречия, как и в математике. С другой стороны, и в математике возможен сказочный, воображаемый элемент; такова неевклидова геометрия — лишенная внутренних противоречий сказка о пересечении перпендикуляра и наклонной» (там же, с. 103).

Открытие Васильева связано с теорией относительности. «Воображаемая логика, — пишет В.А. Бажанов, — вносит в логику принцип относительности, основной принцип науки нового времени. Логик может быть много, смешным самомнением мне представляется убеждение, что все мыслящие существа связаны логикой Аристотеля» (1, с. 99). И далее он поясняет это положение: «Пусть логик много, но во всех них есть нечто общее, именно то, что делает их логиками. Это общее, эти логические принципы, общие между всеми мысли-

мыми логическими системами, действительной и воображаемой, я называю металогику. Логика относительна, металогика абсолютна. Таким решением вопроса... мы избегаем как крайнего абсолютизма, так богато представленного в современной логике (например, Гуссерль и все те, кто находится под его влиянием), так и крайнего релятивизма, тоже богато представленного в современной логике» (там же, с. 101).

Итак, в ходе анализа развития научных идей выяснилось, что один из главных метапоэтических принципов символизма — синтетика поэзии — имеет под собой логическую почву. Это выражается:

- 1) в преобладании синтетических суждений в поэзии; в том, что
- 2) поэтическая логика находится в противоречии с законом исключенного третьего, хотя аристотелева логика и входит в нее как предельный случай;
- 3) качественным показателем поэтической логики является «воображаемая логика», для которой характерна множественность логик;
- 4) в основе поэтической логики лежит антиномия «как существо всякого истинно художественного произведения»;
- 5) «воображаемой логике» свойственна не только дихотомия, но и трихотомия как структурная ячейка синтеза;
- 6) синтетике поэзии В. Гумбольдта, А. Потебни, В. Брюсова соответствует «воображаемая логика» Васильева и далее антиномизм П. Флоренского, С. Франка и других русских философов, принцип дополнительности Н. Бора;
- 7) поэтическая логика несет в себе элементы классического и неклассического знания о мире. Поэзия и наука постоянно коррелируют, с наибольшей определенностью это выражается в языке и метапоэтических теориях.

Работы В.Я. Брюсова (1901), Н.А. Васильева (1910), П.А. Флоренского (1914) появляются практически независимо друг от друга, но поражают близостью формулировок, совпадением даже терминологическим. Все три исследователя шли различными дорогами в поисках наиболее адекватных критериев построения теории, имеющей наиболее полный охват действительности. Брюсов работал в области поэзии (его источники — теория Гумбольдта — Потебни, символизм, Кант, Гегель); Васильев — в области поэзии и логики (его источники — Лобачевский, Кант, Гегель, Фреге, Рассел, Пуанкаре, Пирс, Бэкон, Милль и др.).

П.А. Флоренский называет в качестве источников работы лингвистов: Потебни, Гумбольдта, Штейнталя и др. Интересно отметить и то, что термин дополнительность, который называют одним из важнейших общенаучных принципов, появляется в работах поэта К.Д. Бальмонта и философа П.А. Флоренского: «Давно было сказано, что в начале было Слово. Было сказано, что в начале был Пол. И в том и другом догмате нам дана часть правды. В начале, если было начало, было Безмолвие, из которого родилось Слово по закону дополнения, соответствия, двойственности» (2, с. 8). У Флоренского читаем: «Жизнь бесконечно полна рассудочных определений, и поэтому ни одна формула не может вместить всей полноты жизни. Ни одна формула, значит, не может заменить самой жизни в ее творчестве, в ее ежесекундном и повсюдном создании нового. Следовательно, рассудочные определения всегда и везде подвергаются и неизбежно будут подвергаться возражениям. Возражения на формулу и суть такие формулы, такие противосуждения, которые исходят из сторон жизни **дополнительных к данной** (выделено нами. — *КШ, ДЛ*), из сторон жизни противных и даже противоречивых в отношении этой, оспариваемой формуле» (27, с. 146). Очень многие формулировки философа совпадают с положениями, изложенными в трудах Н.А. Васильева.

Знание дается в виде некоторого суждения, считает П.А. Флоренский, то есть как синтез некоторого подлежащего S с некоторым сказуемым P. Отсюда не исключается и суждение аналитическое, даже суждение тождественное, «ибо в них подлежащее и сказуемое в каком-то смысле разны, — должны быть сперва различены, чтобы затем быть соединенными. Но если всякое суждение — синтез некоторой двойственности, то почему же не могло бы быть и иного синтеза, — синтеза данного подлежащего S с другим сказуемым, с P? Далее, почему не могло бы быть соединения данного S с отрицанием P, с не-P?» (там же).

Рассудочная формула, указывает далее П.А. Флоренский, тогда и только тогда может быть превыше наслаждений жизни, «если она всю жизнь вберет в себя, со всем ее многообразием и со всеми ее наличными и имеющими быть противоречиями. Рассудочная формула может быть истинною тогда и только тогда, если она, так сказать, предусматривает все

возражения на себя и отвечает на них. Но чтобы предусмотреть все возражения, — надо взять не их имманентно конкретно, а в пределе их. Отсюда следует, что истина есть такое суждение, которое содержит в себе и предел всех отменений его, или, иначе, истина есть суждение «само-противоречивое» (там же).

Истина потому и есть истина, по Флоренскому, что не боится никаких оспорований; а не боится их потому, что сама говорит против себя более, чем может сказать какое угодно отрицание; но это самоотрицание свое истина сочетает с утверждением. Для рассудка истина есть противоречие, и это противоречие делается явным, лишь только истина получает словесную формулировку. Каждое из противоречащих предложений содержится в суждении истины и потому наличность каждого из них доказуема с одинаковой степенью убедительности, — с необходимостью. «Тезис и антитезис вместе образуют выражение истины, другими словами, истина есть антиномия, и не может не быть таковою» (там же, с. 146—147).

Мы видим, что антиномия в начале XX века в русской науке рассматривалась как существо истины (Брюсов, Флоренский). У Флоренского есть формулировки, предвосхитившие формулировки Н. Бора. По Флоренскому, антиномичность вовсе не говорит: «Или то, или другое не истинно»; не говорит также: «Ни то, ни другое не истинно». Она говорит лишь: «И то и другое истинно, но каждое — по-своему; примирение же и единство выше рассудка» (там же, с. 159—166). Флоренский дал и определение антиномии: «Антиномия есть такое предложение, которое, будучи истинным, содержит в себе совместно тезис и антитезис, так что недоступно никакому возражению» (там же, с. 152). Или: «...если антитезис влечет за собою тезис, и вместе с тем, тезис влечет антитезис, то совокупность тезиса и антитезиса, если она не ложна, — есть антиномия» (там же, с. 153).

В работах П.А. Флоренского по лингвистике развивается мысль об антиномичности языка, более того, антиномичность языка является свидетельством фундаментальной антиномичности истины. «Язык антиномичен, — пишет Флоренский. — Ему присущи два взаимоисключающие уклona, два противоположные стремления. Однако эти две живущие в нем души — не просто пара, а пара, пребывающая в сопряжении, синезия, они, своим противоречием, язык осуществляют; вне их — нет и языка» (26, с. 153). По Флоренскому, ни тезис, ни антитезис не дают языка. Порознь они «обеспложиваются и перестают рождать мысль». Язык творим в речевой деятельности, один путь его — через эмоциональность — к заумности» и от «заумности» к нечленораздельности. В результате он теряется в стихии шумов, свистов и т.д. «...непосредственность языка неминуемо превращается в бессмысленность...». Другой путь — путь монументального, общего в языке — языке как таковом (отнюдь не моем) ведет через рассудочность и опустошается «в ограниченности отъединенного разума». Оба пути уничтожают язык. Значит, в результате третий путь — «неразрывность языковой антиномии». Антиномия языка Флоренским рассматривается как существенная противоречивость (там же, с. 154 и посл.).

Оба полюса антиномии должны находиться в гармоническом равновесии, кроме того, язык должен и постоянно иметь в основе напряженность антиномии как целого. Таким образом, совершенство, «крепость» языка связаны с кристаллизацией его антиномичности. При этом наука и философия, которая, по Флоренскому, язык, — две руки одного организма языка. Ядро языка — «слово созревшее» (28, с. 233). Антиномичность слова, ее предельную напряженность Флоренский рассматривает в качестве условия «законченного произведения человечества», но, с другой стороны, слово выражает и другой полюс речи: оно мыслится как индивидуальное, оно пластично до предела, оно поддается тончайшим веяньям духа» Таким образом, общая антиномия слова такова: «**Тем и другим** (выделено автором. — *КШ, ДП*) должно быть это слово зараз: столь же гибким, как и твердым, столь же индивидуальным, как и универсальным, столь же мгновенно-возникающим, как и навеки определенным исторически, столь же моим произволом, как и грозно стоящею надо мной принудительностью» (28, с. 203). Антиномичность — источник неисчерпаемости слова, духовного творчества, связанного с ним.

Флоренский, как и Потенция, рассматривает слово не только изоморфным, но и равным по художественной значимости произведению искусства. В связи с этим возникает положение о «сгущенности» слова, его синтетичности; оно изоморфно произведению искусства, с одной стороны, с другой, соответствует реальности, так как само оно «образ реальности». Степень синтетичности слова бывает «разных пород». Изменчивость слова и его неподвижность, возможность оставаться самим собой Флоренский определяет как инва-

риантность слова, и тем не менее слово предельно свободно, имеет разнообразные значения, вплоть до противоположных. По отношению к грамматическим единицам слово, по Флоренскому, должно рассматриваться «как свившееся в комок предложение и даже целую речь, а предложение — как распустившееся свободное слово» (28, с. 208). Таким образом, «синтетическое слово» может быть как синтетическим предложением, так и синтетическим отдельным словом — в узком смысле. Понимание слова связано с внутренним соприкосновением с предметом слова. Антиномичность слова достигает предельной напряженности в термине и имени собственном. Итак, Флоренский во многом идет в своих воззрениях от Гумбольдта и Поттебни. Знаменательно, что философские и лингвистические теории П.А. Флоренского связаны общей темой — темой антиномичности истины и языка.

Поиски адекватного принципа, который охватил бы круг описанных идей, привели нас в конечном счете к общенаучному принципу дополнительности. Он отвечает требованиям целостности научной теории, является особым проявлением симметрии. Этот принцип основывается на качественно иной, неклассической логике, связан с понятием синтетики, содержит в себе характеристики «глубокой истины» и широты описания, рассматривается как критерий красоты и совершенства теории, являющейся не только отражением гармонии материального мира, но в нем обнаруживается «красота логических построений» (19, с. 8). Он вбирает в себя частные описания, соответствующие антиномичности в структуре объекта, и, самое главное, в процессе его построения и обоснования возникает языковая ситуация, сходная со спекулятивным поэтическим языком — привести в соответствие взаимоисключающие противоположности для характеристики одного и того же объекта с помощью определенной языковой структуры, означающей гармонический охват противоположностей. Кроме того, дополнительность в системе поэтического языка — это его объективное свойство, и оно само репрезентирует применение этого принципа. Важно отметить, что принцип дополнительности, как и принцип симметрии, свидетельствует о «единстве знания» (Бор), тем не менее по-разному проявляющий себя в научной теории и в искусстве, в частности, поэзии.

Принцип дополнительности в общенаучное знание ввел, как говорилось выше, Н. Бор, на протяжении всей жизни искавший способ расширения возможностей мышления. «В атомной физике слово «дополнительность» употребляют, чтобы охарактеризовать связь между данными, которые получены при разных условиях опыта и могут быть наглядно истолкованы лишь на основе взаимно исключающих друг друга представлений» (5, с. 287).

Таким образом, некоторые понятия, имеющие несовместимый, взаимоисключающий характер, должны восприниматься как дополняющие друг друга. В результате мы имеем нечто третье — синтез: «Частица-волна — две дополнительные стороны единой сущности. Квантовая механика синтезирует эти понятия, поскольку она позволяет предсказать исход любого опыта, в котором проявляются как корпускулярные, так и волновые свойства частиц» (19, с. 15—16). А.В. Мигдал рассматривает принцип дополнительности как вершину боровской диалектики, давшей мысли Гегеля о единстве и борьбе противоположностей новое воплощение. Вот некоторые парадоксы Бора, которые дает в своей интерпретации Мигдал: «Бор говорил: «Каждое высказанное мною суждение надо понимать не как утверждение, а как вопрос». Или: «Есть два вида истины — тривиальная, отрицать которую нелепо, и глубокая, для которой обратное утверждение — тоже глубокая истина». Можно сформулировать эту мысль иначе: «Содержательность утверждения проверяется тем, что его можно опровергнуть» (там же, с. 15).

Идея дополнительности, как отмечают ученые, возникла у Бора под влиянием философии (и особенно С. Кьеркегора), а также искусства и лингвистики (наблюдений над языком). «При описании нашего душевного состояния использовалось с самого возникновения языков такое описание, которое по существу является дополнительным. Богатая терминология, приспособленная для таких повествований, направлена на то, чтобы указать на взаимно исключающие переживания», — писал Н. Бор, подчеркивая при этом, что здесь он опирается не на опыт повседневной жизни, который допускает «простое причинное объяснение», а на опыт искусства. «Причина, почему искусство может нас обогатить, заключается в способности напоминать нам о гармониях, недостижимых для систематического анализа» (5, с. 490). Целостное явление в знаковой системе может быть отражено на основе взаимоисключающих дополнительных классов понятий, выражающихся в системе противоположных классов слов. Отсюда, «истинность высшей мудрости» является не абсолютной, а относительной, носит вероятностный характер. Анализ подобных ситуаций

дал повод многим ученым XX столетия говорить о наличии квантовой неклассической логики, которая связана с другими неклассическими логиками. Дополнительность стала свидетельством неклассического знания в науке. Этот принцип направлен на преодоление издержек классической логики, которая основывалась на законе исключенного третьего.

Итак, в конце XIX — начале XX века возникла цепная реакция идей, которые связаны с темой синтетике — гармонизации идей в системе научного знания, осуществления гармонии поэтических текстов. Каждая из областей познания идет своим путем, но единство тем свидетельствует о том, что цели — поиски истины — едины, хотя и осуществляются они разными средствами. Корреляция принципов способствует объяснению одного (поэзии) через другое (науку), а также используется нами в качестве критерия правильности избранной концепции в процессе анализа метапоэтики символистов, для которых понятие синтетике поэзии было важнейшим. По этому важнейшему критерию метапоэтика символизма противопоставлена метапоэтике авангарда как метапоэтике, которая реализуется в свете аналитизма поэзии.

Литература:

1. Бажанов В.А. Николай Александрович Васильев: жизнь и творчество // Васильев Н.А. Воображаемая логика. — М., 1989.
2. Бальмонт К.Д. Поэзия как волшебство. — М., 1915.
3. Белый А. Символизм. — М., 1910.
4. Блок А.А. Собрание сочинений: В 8 т. — М.—Л., 1962. — Т. 5.
5. Бор Н. Избранные научные труды: В 2 т. — М., 1971. — Т. 2.
6. Брюсов В.Я. Истины // Брюсов В.Я. Собрание сочинений: В 7 т. — М., 1973—1975. — Т. 6. — С. 55—62.
7. Брюсов В.Я. Научная поэзия // Брюсов В.Я. Избранные сочинения: В 2 т. — М., 1955. — Т. 2.
8. Брюсов В.Я. Основы стиховедения. — М., 1924.
9. Брюсов В.Я. Пророк // Брюсов В.Я. Собрание сочинений: В 7 т. — М., 1975. — Т. 7. — С. 178—198.
10. Брюсов В.Я. Синтетика поэзии // Брюсов В.Я. Собрание сочинений: В 7 т. — М., 1975. — Т. 6.
11. Васильев Н.А. Воображаемая логика. — М., 1989.
12. Гадамер Г.-Г. Истина и метод. — М., 1988.
13. Гумбольдт В. фон. Избранные труды по языкознанию. — М., 1984.
14. Гумбольдт В. фон. Язык и философия культуры. — М., 1985.
15. Дельсон В.Ю. Скрябин. — М., 1971.
16. Иванов Вяч.И. Заветы символизма // Иванов Вяч.И. Борозды и межи. — М., 1916. — С. 124—136.
17. Иванов Вяч.И. Мысли о символизме // Иванов Вяч.И. Борозды и межи. — М., 1916. — С. 136—149.
18. Леви-Строс К. Структурная антропология. — М., 1983.
19. Мигдал А.Б. Физика и философия // Вопросы философии. — 1990. — № 1. — С. 5—32.
20. Муравьев Вл.В. Предисловие к неопубликованным и незавершенным повестям и рассказам В.Я. Брюсова // Валерий Брюсов. Литературное наследство. — М., 1976. — Т. 85. — С. 65—73.
21. Пономарев Л.И. Под знаком кванта. — М., 1984.
22. Потебня А.А. Эстетика и поэтика. — М., 1976.
23. Соловьев Вл.С. Общий смысл искусства // Соловьев Вл.С. Собрание сочинений. — 2-е изд. — СПб., 1886—1894. — Т. 6.
24. Степанов Ю.С. В трехмерном пространстве языка. — М., 1985.
25. Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы. — М., 1978.
26. Флоренский П.А. Антиномия языка // Флоренский П.А. Собрание сочинений: В 2 т. — М., 1990. — Т. 2. — С. 152—199.
27. Флоренский П.А. Столп и утверждение истины // Флоренский П.А. Собрание сочинений: В 2 т. — М., 1990. — Т. 1.
28. Флоренский П.А. Термин // Флоренский П.А. Собрание сочинений: В 2 т. — М., 1990. — Т. 2. — С. 200—228.
29. Хайдеггер М. Исток художественного творения // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв. — М., 1987. — С. 264—312.
30. Шпет Г.Г. Эстетические фрагменты // Шпет Г.Г. Сочинения. — М., 1989.

Философия слова в метапоэтике символизма

Мироощущение символизма зыбко и драматично, оно основано на несоответствии внешнего проявления мира и внутреннего, тайного его смысла. Образ-символ, в котором реализуется замысел художника, не сводится к какому-то определенному понятию, он многослоен. Символисты утверждали, что символ неисчерпаем и беспределен в значении.

Понятие символа давно существовало в искусстве, но именно на рубеже веков он становится емким, многоплановым, абстрагируется от натурального видения, хотя и не порывает радикально с миром видимым. В.Я. Брюсов писал: «Предмет искусства в мире сущностей; но все средства искусства в мире явлений... <...> Преодолеть это роковое противоречие нельзя; можно лишь делать его все менее мучительным, заостряя, утончая, одухотворяя искусство» (3, с. 68). В этой метафоричности и многоплановости образного языка ключ к символизму.

Символисты считали образ-символ местом встречи внутреннего и внешнего, ноуменального и феноменального; постижение его требовало интуитивного восхождения, или, по терминологии символистов, теургического акта. Символизм таит в себе возможность многосложного истолкования мира; намекает на невыразимое, ставит перед читателем или зрителем вечные проблемы бытия, оказывается на том месте, где воплощается антиномичность жизни и искусства, и вместе с тем искусство, обращенное к символу, ведет к «пересозданию жизни». В статьях В.Я. Брюсова в журнале «Весы», сборниках Вяч.И. Иванова «По звездам», «Борозды и межи», в работах А. Белого «Символизм», «Арабески», А.А. Блока «О современном состоянии русского символизма» сформулированы положения и принципы символизма.

Символизм приобщил читателя к тайне творчества, сделал его не только созерцателем, но и соучастником художественного события. Эта плодотворная идея прошла через все искусство XX века, сделав читателя «понимающим», постоянно вступающим в акт «сотворчества».

Многозначность каждого элемента художественной формы, не только принимающего участие в воссоздании реальности, но и обладающего правом на пластическую метафору, на смысловую ассоциацию, способного иметь свою независимую от реального мира, самоценную выразительность, — эта многозначность пришла из символизма и укоренилась в искусстве XX века. Возможность раскрывать средствами слова нечто глубинное, видеть за внешними контурами видимого мыслимую сущность мира открыта символизмом и прекрасно использована Кандинским, Малевичем и другими мастерами авангарда.

Мы считаем очень важными данные метапоэтики (исследования поэтами своего творчества), так как они дают возможность наиболее адекватной интерпретации текста символистов.

Парадигма, на основе которой строилась теория творчества символизма, имела непосредственную направленность к творчеству. Это поразительный случай в гуманитарном знании, когда выводы выдающихся ученых, их деятельность находят применение и в теоретическом, и в художественном творчестве поэтов, писателей. В работах Вяч.И. Иванова, А. Белого, В.Я. Брюсова, А.А. Блока есть прямые и косвенные указания на связь теории творчества символистов с оноματοпоэтическим направлением в языкознании (В. фон Гумбольдт, Г. Штейнталь, А.А. Потебня и его последователи в России), но непосредственно на творческую программу символизма повлияли работы А.А. Потебни. Это в особенности отражено в работе А. Белого «Мысль и язык» (философия языка А.А. Потебни), а также в других его трудах, и в наибольшей степени в книге статей «Символизм» (1910).

Один из главных тезисов метафизики слова у Белого — «область языка не совпадает с областью мысли» (2, с. 245): рано их объединять в высшее единство, как это делает Гумбольдт. Дитя не говорит, но думает, глухонемой математик изъясняется формулами, мысль музыканта невыразима словом. Одним из основных становится тезис о языковой относительности: язык — это нечто относительно самостоятельное по отношению к умственной деятельности, исторически независимое от нее, формы творчества в языке во многом отличны от форм умственного творчества вообще.

Для теории творчества, которая действительно не основывается только на рациональных посылах, очень важно было обоснование дополнительности рационального измерения и допущения интуиции в творчестве, самоорганизации элементов в процессе порождения текста и функционирования слова в нем. Эта точка зрения особенно интересна сейчас, когда мы уходим от жесткого логоцентризма в познании языка и творчества и останавливаем внимание на «изнаночных» элементах текста, которые находятся в деятельностном взаимодействии со структурными элементами и в зависимости от уровня абстрагирования в их понимании, интерпретации занимают разные позиции — то собственно структурные, то периферийные, «изнаночные».

В эпистеме конца XIX — начала XX века прослеживается явная установка на фиксацию в мысли и языке того, что впрямую, явно не фиксируется сознанием. Символизм ставит вопрос иначе: в сознании есть нечто такое, что не определяется сознанием и в то же время не исходит от мира, отображаемого сознанием. Исследование этой обусловленности и есть цель символического образа. Но в посылах символистов в их художественной практике есть нечто такое, что перекликается с теорией и практикой психоанализа. Можно говорить о познании бессознательного, скажем, логики сновидений или смысла слов: речь ведь идет скорее об изобретении такой логики и такого смысла, когда это изобретение подчиняется

прежде всего эстетическим, а не только познавательным критериям. Осмысля стратегию деконструкции Ж. Деррида, Б.В. Марков отмечает основную посылку новой (революционной) парадигмы начала века: «После Фрейда сфера умалчиваемого и невыразимого предстала как грандиозный подводный архипелаг бессознательного, и психодинамические стратегии его прочтения также были востребованы в философии. Деконструкция продолжает этот текст, указывающий на отсутствующее, которое она понимает тоже как письмо, хоть и ненаписанное. Письмо создается «двумя руками», одна из которых стирает и выскабливает» (6, с. 27).

Своей загадочностью символизм вновь и вновь заставляет строгих теоретиков, воспитанных на неопозитивистских выверенных канонах, усложнять картину художественного познания, вводить новые, более гибкие, критерии демаркации между рациональным и иррациональным, сознательным и бессознательным. Это особый способ конструирования реальности, — только речь в данном случае идет об особой, символической, реальности.

3. Фрейд изобретал психоанализ не только и даже не столько как научную теорию, но прежде всего — как особую психотерапевтическую практику, направленную на то, чтобы помочь больному самостоятельно (хотя и при участии врача) определить причину своей травмы — вспомнить вытесненное событие, осознать его и тем самым устранить или ослабить болезненный симптом. Он считал, что психоанализ с его опорой на «свободные ассоциации» — надежная, подотчетная врачу методика работы с бессознательным. В определенной степени эти установки коррелируют с послылками символистов, но символисты мыслят более широко и включают, помимо действий поэтического субъекта в реальности, ирреальные послылки. Для них задача творчества 1) в подсказанном новыми запросами личности обретении символической энергии слова, не порабощенного долгими веками служения внешнему опыту, благодаря религиозному преданию и охранительной мощи народной души; 2) в представлении о поэзии как об источнике интуитивного познания и о символах как о средствах реализации этого познания; 3) в самоопределении поэта не как художника только, но и как личности — носителя внутреннего слова, органа Мировой Души, «ознаменателя откровений связи сущего тайновидца и тайнотворца жизни» (5, с. 132). Слово поэта — тогда обращенное в вечность слово, когда оно направлено не только на связи и ассоциации в пределах символизма как большого текста, но и инверсионно нащупывает связи с первыми великими установочными словами — вечными словами; все мы помним: «в начале было Слово». **Одна из главных установок символистов — восстановить, вызвать из жизни обмирщаемого в обыденном сознании слова первые, может быть, истинно Божественные смыслы.** «Лермонтов, — пишет Вяч.И. Иванов, — в гневном мятеже и в молитвенном умилении равно томимый «чудным желанием», тоской по таинственному свиданию и иным песням, чем «скучные песни земли», — Лермонтов, первый в русской поэзии затрепетавший предчувствием символа символов Вечной Женственности, мистической плоти рожденного в вечности Слова» (там же, с. 134).

По Иванову, отличительными признаками «символического художества» являются:

1) сознательно выраженный художником параллелизм феноменального и ноуменального; гармонически найденное созвучие того, что искусство изображает как действительность внешнего, и того, что он провидит во внешнем, как внутреннюю и высшую действительность; означенное соответствий и соотношений между явлением и его умопостигаемой или мистически прозреваемой сущностью, отбрасывающей от себя «тень видимого события»;

2) признак, присущий собственно символическому искусству и в случаях так называемого «бессознательного» творчества, не осмысливающего метафизической связи изображаемого, — особенная интуиция и энергия слова, непосредственно ощущаемая поэтом как тайнопись, неизреченность, слово вбирает в свой звук многие, неведомо откуда отозвавшееся эхо, «отзвуки подземных ключей» и служит одновременно пределом и выходом в запредельное, буквами (общепринятым начертанием) внешнего и иероглифами (иератической записью) внутреннего опыта (там же, с. 134—135). Исторической задачей новейшей символической школы, считали символисты, было раскрыть природу слова как символа, и природу поэзии как символически истинной реальности. Как видим, понятие энергии слова и языка, введенное В. фон Гумбольдтом, связано в теории символизма если не с управлением этой энергией, то ее использованием. Слово призвано активизировать все структурные слои значений.

А. Белый отмечает одну из важнейших черт теории А.А. Потебни, которая лежит в основе метода символизма, — внимание к обыденности, к «глубине индивидуальности»: в глубине индивидуальности «речь уже не орудие мысли, а нечто нераздельное с художественным творчеством» (1, с. 246). При этом иррациональный компонент («непонятное для ума») — импульс к образованию новых словесных значений — символов. В символе и осуществляется, как в музыке, рассказ о несказанном. Все это позволяет связать понятие слова-символа с эстетически более широким понятием — понятием единовременного контраста.

Единовременный контраст — это принцип культуры, науки, искусства. Его структура такова, что при внешне сдерживающих языковых средствах («ледяной коре»), изнутри слова, текста идет огромный эмоциональный напор, наблюдается крайняя смысловая напряженность. Под терминологической отчетливостью, идиоматичностью слова, как под застывшей земной корой, считает А. Белый, «слышится вулканическое безумие, и в нем — жизнь слова, под ледяной корой повседневного значения слова мы слышим, выражаясь словами Тютчева,

«Струй кипенье...
И колыбельное их пенье
И шумный из земли исход» (1, с. 7).

Единовременный контраст в осмыслении слова — это и способ познания его и принцип (на основе этого знания) конструирования образа, который «неисчерпаем в последней глубине». Это справедливо: факт того, что мы можем только бесконечно приближаться к осмыслению искусства слова, обусловлен возможностями самого слова выражать не только сознательные, но и бессознательные установки автора.

Символисты говорят о внутреннем слове и внешнем — как страсти и сдерживании. Внутреннее — это подсознательные процессы, зафиксированные словом, связанные с инстинктами, аффективными противоречиями. Слово содержит «умиряющую систему норм» и воплощает «несказанное» — отображение культуры и жизни. Слово — кристалл человеческой культуры и ее энергия, вмещает в себе первородные смыслы, первопознание, аффективные состояния. И все же Вяч.И. Иванов говорит о «дневном свете слова», который не дает ему потерять исходный смысл. «Слово не может быть, по существу своему, алогично, так как в нем имманентно присутствует ясная норма сознания. Слово по природе соборно и, следовательно, — нравственно. Оно разрушается, если переступлены известные границы логики и морали. Слово оздоравливает; есть, — по мнению Вяч.И. Иванова, — демоны и химеры, не выдерживающие наименования, исчезающие при звуке имени» (5, с. 174).

Этический аспект слова связан с памятью в нем о «первом» слове, поэтому «мы не знаем другого средства, кроме подчинения внутренней личности единому, верховному, определяющему принципу. Это и есть внутренний канон» (там же, с. 175).

Художник, именно художник может рассказать о том, как зарождается художественное творение из «духа музыки». Если личность пассивна, а не энергетически активна, искусство становится неизбежно жертвой болезненного психологизма. Жизненным будет искусство, если художник будет жить актуально и активно, и, пересоздавая искусство, будет претворять слово в жизнь. Отсюда твердые этические установки символистов в работе со словом. Символисты отстаивают свои позиции художников слова: нельзя соглашаться с правом субъективного лирика искажать данность до неузнаваемости или так поглощать ее, что изображение внешнего мира превращается в несвязный кошмар. Нельзя признавать права называть вещи несвойственными этим вещам именами и приписывать им несвойственные признаки. Нельзя принимать «изнасилования» данности лирическим субъективизмом: «Итак, мы, желающие, чтобы новое искусство возвысилось до стиля, должны поставить современной лирике требование, чтобы она прежде всего достигла отчетливого различия между содержаниями данности и личности и не смешивала красок той и другой в одну слитную «муть», чтобы в ней не торжествовал под логицизмом вселенской идеи психологизм мягущейся индивидуальности, **чтоб она несла в себе начало строя и единения с божественным всеединством** (выделено нами. — *КШ, ДП*), а не начало расстройств и отъединения, — наконец, чтоб она не заползала от страха перед жизнью в подполье» (там же, с. 185).

Ослабление точных критериев в формировании метода неизбежно приводит к тому, что в область художественного может зачисляться практически все что угодно. В соот-

ветствии с критерием «вседозволенности», решающими оказываются не эпистемологические, а социально-прагматические критерии: сам факт решения определенной социальной задачи снимает тогда вопрос о художественности, истине, заблуждении. Символистская аргументация возвращается к исходной точке: на основе жестких критериев искусство практически невозможно, на основе размытых критериев искусством оказывается все что угодно. Отсюда и появляется понятие внутреннего канона, который закрепляется в антиномии: божественное всеединство слова (слово-плоть и иррациональное в слове — «непонятное для ума»).

Вслед за А.А. Потебней А. Белый говорит о слове как об исходно эстетическом феномене: «Слово есть избыток «психизма» человека; в слове человек является единственным существом, у которого «психизм» переходит в эстетическую игру; слово само по себе есть эстетический феномен» (1, с. 249). Слово индуцирует поэтическую энергию взаимодействием трех составляющих: внешней, внутренней формы и содержания. Соединение звуковой формы с внутренней образует живой, по существу иррациональный, символизм языка; всякое слово в этом смысле метафора. Оно таит потенциально ряд переносных смыслов. «Символ только тогда истинный символ, когда он неисчерпаем и беспределен в своем значении, когда он изрекает на своем сокровенном (иератическом и магическом) языке нечто неизглаголемое, намеки и внушения, неадекватные внешнему слову. Он многолик, многомыслен и всегда темен в последней глубине. Он — органическое образование, как кристалл. Он даже не монада, — и тем отличается от сложного и разложимого состава аллегории, притчи или сравнения. Аллегория — учение, символ — означенное. Аллегория — иносказание; символ — указание. Аллегория логически ограничена и внутренне неподвижна: символ имеет душу и внутреннее развитие, он живет и перерождается» (5, с. 39).

Внутренняя форма слова мыслится символистами скорее не только и не столько как эталон, а как некая рождающаяся глубина — в феноменологическом смысле слова. А. Белый разделяет (разводит) слово в обыденном и художественном сознании. Он выводит аналогию, которая нашла реализацию в творчестве символизма: установка Потебни на «иррациональные корни личности» в выявлении «творчества слов» нашла соответствие в «трагической глубине невоплотимого» (1, с. 246).

Отсюда единовременный контраст в строении слова: трагическая глубина невоплотимого под кристаллической отчетливостью рационально выраженного. Антиномично структурированное слово иррационально при том, что это в то же время оно — условие всякого выражения. Метафизическая точка зрения на слово обогащается, по Белому, психологическим определением языка как деятельности, работы духа, как органа мысли, хотя в сближении языкознания и психологии Белый видит натяжку.

Уже тем утверждением, что Первое слово есть поэзия, Потебня обуславливает обыденное как источник образного (этому вопросу огромное значение придавал Д.Н. Овсянников-Куликовский), считает Белый. «Чувство и воля не выводимы из отношений представлений; между образом предмета и понятием о предмете есть прерывность, слово является посредствующим соединяющим звеном; в слове однако вовсе не встречается нас подлинное соединение образа представления с понятием; слово являет нам, правда, уже известное развитие мысли; но оно — чувственный материальный знак, неразложимый в понятии, непокрываемый им» (1, с. 247). Белый считает, что это гносеологически важное замечание за сорок лет ранее гносеологов высказано Потебней: «Идеальное гносеологическое понятие невыразимо в словесном термине, ибо само слово, даже воспринятое как термин, метафорично (то есть психично)» (там же, с. 248). «Психическая» жизнь слова в сущности — это теория ценностей слова, взятого со стороны иррационального содержания (там же, с. 248). Здесь-то и разворачиваются наблюдения, которые впоследствии занимали умы русских философов — П.А. Флоренского, С.Н. Булгакова, А.Ф. Лосева и др. Заметим, что очень многие положения П.А. Флоренского (об антиномии, термине, символе и т.д.) напрямую связаны с идеями символистов.

В обыденной речи слово-термин (в понимании Белого) связан с образом, образ — с мыслью. Речь гетерономна, а идеал мысли — автономия, мысль умерщвляет внутреннюю форму в эмблематический звук. В то же время идеал слова — антиномия, максимальный расцвет внутренней формы, именно множество переносных смыслов приводят к символике слова. Антиномия слова возможна только в художественном творчестве. Авангард впоследствии осуществил некоторые эксперименты Белого, его «лесенки», окончательно разрушив ре-

ляционные отношения слов, воздвигая «футуристические столбики» из слов, выдвигая как самостоятельную единицу текста и коммуникации самоценное слово.

Здесь опять же применим принцип единовременного контраста: обыденный смысл слова — внешний покров, а изнутри бьет энергия «первобытно-стихийной», «знаменательно-действенной» силы. Поэтому в обыденном языке и сквозят «иррациональные глубины личности».

Искусство изоморфно по отношению к природному языку. По Белому, в основе создания художественного произведения лежит триада: 1) идея, 2) внутренняя форма — образы, в которых дана идея, 3) внешняя форма — материал, в который воплощены образы: «Место слова, как формы искусства, в ряде иных форм обусловлено философской эстетикой, задача которой дать принцип обоснования субъективной причинности; а этот принцип есть трансцендентальный принцип» (1, с. 257).

Белый не раз подчеркивает гносеологическую значимость исследований Потебни: включением грамматики и языкознания в эстетику меняется ее характер. «В ряду ценностей культуры появляется новый ряд — словесных ценностей» (там же). Теория познания — слово — словесное творчество как еще одна неразрывная триада присутствует в сознании А. Белого. Теория творчества связана с теорией познания. Творчество слов — исторически первопознание, познавательное творчество, описав круг, возвращается к метафоре.

Слово как символ — это «единство содержания и формы во внутренней форме» (там же, с. 258). Слово указывает на склонность к метафорическому мышлению; последнее далее порождает миф, развивающийся в религию. Эта триада как раз и позволяет фиксировать рациональное и иррациональное в слове — поэтому в эстетике символизма есть место «чудесному» — «зацветают чудеса», как в «Незнакомке» Блока, когда в процессе множества метаморфоз слово художника являет лик Софии Премудрости Божией: «Очи синие, бездонные // Цветут на дальнем берегу». Триада — орудие синтеза, в ней проявление единства и гармонии.

Язык (речь, слово) применяется человеком с различными целями: практическими, научными, художественными, в повседневном разговоре, в деловых отношениях, в красноречии, считает Белый. Пределами этих различий является речь научная и речь поэтическая, между которой располагаются все другие виды речи. Научная речь оперирует понятиями (пределом которых является термин), поэтическая речь оперирует представлениями (пределами которых является образ), обозначаемыми собственным именем. Метод сочетания понятий в научном языке — анализ; метод сочетаний представлений в поэтическом языке — синтез. То, что написано научным языком, вообще, в эстетике символизма именуется прозой, то, что поэтическим языком — поэзией. Намечается следующая триада структуры слова: 1) оно содержит понятие, 2) вызывает представление, 3) оно имеет определенное звуковое строение. Поэтический язык выдвигает на первое место представления, вызываемые словом, широко пользуется его звуковым строением и применяет понятие, оно содержится в слове, по мысли Белого, лишь как вспомогательное средство. Таким образом, по своему внутреннему строению слово в символическом тексте феноменологически заострено: оно направлено на активизацию воображаемого, так называемого «заднего плана» слова, его незязыковых слоев, опирающихся на структурируемые в сознании «картины», «виды», «сцены».

Изучение тех общих условий, при которых речь становится поэтической (художественной) и словесное произведение — поэзией, — это, по мысли символистов, и есть теоретическая поэтика. Важно, что символисты наметили приемы фиксации, «схватывания» иррационального компонента в слове, и более того, **«теория творчества» напрямую связана с высвобождением иррационального компонента в слове как хранителя памяти о том действии, когда «в начале было Слово» («логос»). Речь идет о Божественных, внутрь упрятанных смыслах слова.**

В.Я. Брюсов обращает внимание на то, что теоретическая поэтика рассматривает: приемы, посредством которых в словах выдвигается на первое место элемент представления, посредством которого речь становится образной: эпитеты, тропы — фигуры речи, — «то, что в общем объединяется термином эйдология»; приемы, посредством которых речь достигает наибольшей выразительности, — фигуры речи, периодичность, обрывочность — «то, что в общем объединяется термином стилистика»; приемы, посредством которых в поэтической речи бывают использованы все стороны звукового строения слов, — метрика, эвфония, строфика; приемы, посредством которых все эйдологическое,

стилистическое и звуковое содержание поэт произведения располагает по определенным стройным системам, — то, что определяется термином поэтическая композиция» (4, с. 8). Это также феноменологическая постановка вопроса, но гораздо более узкая, чем в работах А. Белого, Вяч.И. Иванова, А.А. Блока.

Г.Г. Шпет в работе «Внутренняя форма слова» говорит о чувстве языка. «Оно, как и артикуляционное чувство... есть свойство не слова как объекта, а говорящего, пользующегося языком субъекта, некоторое его переживание, его естественный дар, хотя и обнаруживающийся в его социальном бытии как средство самого этого бытия. Как артикуляционное чувство, далее, есть сознание речевым субъектом правила фонетических сочетаний, внешних форм слова, так чувство языка есть сознание правил употребления звуковых форм и осуществление внутренней формы в отбирающем образовании эмпирических слов-понятий. Артикуляционное чувство и чувство языка составляют несомненное единство, которое может быть изображено как особое речевое самочувствие: сознание речевым субъектом самого себя как особого субъекта и всего своего, своей речевой собственности» (7, с. 123). При этом у Шпета под структурой слова понимается не морфологическое, синтаксическое или стилистическое построение, не «плоскостное» его расположение, а, напротив, органическое, вглубь: «...от чувственно воспринимаемого до формально-идеального (эйдетического) предмета по всем ступеням располагающихся между этими двумя терминами отношений» (там же, с. 382).

Символ — это образ, взятый из природы и преобразованный творчеством, высвобождающим Божественные смыслы слова. Символ — образ, соединяющий переживание художником этих смыслов и черты, взятые из природы, считали символисты. Их рефлексия и дает нам векторы в осмыслении огромного культурного смысла, который они придавали слову, раскрыв антиномичность — от слова-термина до слова-символа. Символ неисчерпаем, с ним «зацветают чудеса», и сила слова заключается в том огромном отзыве, который автор находит в «понимающем». Между ними возникают миры и миры.

Литература:

1. Белый А. Мысль и язык (Философия языка А.А. Потебни) // Логос. — М., 1910. — Кн. 2. — С. 240—258.
2. Белый А. Символизм. — М., 1910.
3. Брюсов В.Я. Ненужная правда // Мир искусства. — 1902. — № 4.
4. Брюсов В.Я. Основы стиховедения. — М., 1924.
5. Иванов Вяч.И. По звездам. — СПб., 1909.
6. Марков Б.В. Герменевтика Dasein и деструкция онтологии у Мартина Хайдеггера // Герменевтика и деконструкция. — СПб., 1999.
7. Шпет Г.Г. Внутренняя форма слова. — М., 1927.

«Наш язык»: поэт-символист Вячеслав Иванов против обмирщения языка

Русские поэты-символисты еще в начале века предупреждали о пагубной тенденции — обмирщении слова и языка, именно они — и теоретически и практически — утверждали, что слово несет в себе как рациональное, так и иррациональное начала, и открыть возможности последнего — во многом дело художника, именно символиста. Видимо, пришло время вспомнить о великих традициях, в которых было не только предупреждение (пророчество), но и напоминание и указание. Одно из наиболее значимых произведений по этой теме — метапоэтическая статья Вяч.И. Иванова «Наш язык». Впервые она была опубликована в книге «Из глубины. Сборник статей о русской революции» (М. — Пг., 1918).

Статья была включена в сборник, программа которого состояла в «призыве и предостережении», обращенном к русскому народу после свершившейся революции.

Многие из участников сборника «Из глубины» были авторами знаменитых «Вех» (1909). В редакционной предисловии П.Б. Струве писал: «Большая часть участников «Вех» объединились теперь для того, чтобы, в союзе с вновь привлеченными сотрудниками, высказаться об уже совершившемся крушении — не поодиночке, а как совокупность лиц, несмотря на различия в настроениях и взглядах, переживающих одну муку и исповедующих одну веру. <...> Но всем авторам одинаково присуще и дорого убеждение, что положительные начала общественной жизни укоренены в глубинах религиозного сознания и что разрыв этой коренной связи есть несчастье и преступление» (7, с. 209).

Как видим, наряду с проблемами русской революции в качестве первоочередной ставилась проблема языка. Сейчас, когда мы имеем дело с свершившейся новой революцией, которая привела, как нам кажется, еще к одной катастрофе — пренебрежению духовным во имя материальных благ, следует напомнить об этой знаменательной статье, об оздоровительной силе слова, наполненного духовным содержанием, которое и надо прояснять для людей.

Иванов Вячеслав Иванович (1866—1949) — поэт, философ, теоретик символизма (сборники «По звездам» — 1909, «Борозды и межи» — 1916). Большое внимание уделял вопросам языка, способам создания художественного образа-символа. В основе его философии лежит глубокое религиозное знание. «Для него только Святая Русь — подлинная Русь» (III, 341), — писала его дочь Л.Вяч. Иванова. — Истинная природа славянской души органически связана с христианской верой. Православие — «означаю этим священным именем не... бытовое предание, культурный стиль, психологический строй, внешний распорядок церковного общества, а Соборное Христово Тело Церкви святых, Божественные Таинства, католический догмат, священное и литургическое предание, дух Богочувствования, хранимый в преемстве сердечного опыта отцов» (III, 805—806). Это «преемство» приносят Восточной церкви «вдохновенные Богом зодчие славянского искусства, какими являются святые Кирилл и Мефодий». В их руках язык церкви становится «живым подобием божественного языка эллинов». Славянский дух приобщается непосредственно к наследию, пришедшему к нему с Востока, и к древним посвящениям, которые запечатлелись в нем и «предрасположили» его к приятию Благой Вести. Через наш язык, — пишет Вяч.И. Иванов, — «невидимо сопричастны мы самой древности» (5, с. 697—698).

К предыстории работы «Наш язык» в творчестве Вяч.И. Иванова относят его статью «К вопросу об орфографической реформе» (1905). В ней он указывает на уже наблюдаемые болезненные тенденции в области русского языка: «Прекрасный язык наш давно уже переживает болезненный процесс, и страшно — как бы он не изнемог, народная речь портится и теряет свою мощь и свои краски. Могут быть спорадически наследены в ней подлинные патологические явления. Остатки старого народного творчества приходят в забвение. Жаргон газетной и иной эфемерной письменности продолжает свое разрушительное дело. Обиходный язык образованных классов становится все расчетливее от бедности, все условнее и суше от разобщенности с корнями, из коих вырос. Все труднее становится нам даже только понимать русский язык, поскольку он простирается дальше за изгородь отведенного для современной культуры «загона». А оскудение языка — оскудение души народной» (6, с. 568). Это гумбольдтианская посылка.

Иванов против затеваемой реформы орфографии: «...не потребности обихода должны руководить нас в деле возможной реформы, а глубокая и научная, то есть прежде всего чисто теоретическая разработка запросов, предъявляемых самой стихией языка, — пафос возвеличивания и украшения его (хотя бы путем восстановления словоначертаний Остромирова Евангелия), а не пафос нивелирования и опрощения в смысле убогого довольства и практичности» (6, с. 568).

Приблизительно в 1918 году Вяч.И. Иванов обратился в Наркомат просвещения с проектом, по которому предлагалось создание при академическом подотделе Литературного отдела, где служил поэт, «ученой ассоциации», цели которой определяются как охранение чистоты русского слова и попечение о его процветании, сбережение и изучение памятников русского слова, научная разработка теории словесности и поэтики и, наконец, содействие развитию и распространению гуманитарного просвещения в России. Проект не был осуществлен.

Как и другие символисты (А. Белый, В.Я. Брюсов, А.А. Блок), Вяч.И. Иванов уделял большое внимание языку и слову как первоосновам художественного творчества. В статье «Наш язык» он, отталкиваясь от идей В. фон Гумбольдта, определяет язык как «дело» и «действенную силу», «соборную среду», всеми творимую и обуславливающую всякое творческое действие. «Язык, — по Иванову, — создание духа народного и Божий народу дар» (3, с. 675).

Церковнославянский язык преобразил душу языка, его «внутреннюю форму», — считает Иванов, — он стал живым слепком «божественной эллинской речи». Через него русские стали сопричастны самой древности, русский язык, по мнению Иванова, сросся с глаголами церкви, поэтому поэты были против обмирщения языка: «И довольно народу, немощующему про свое и лопочущему только что разобранным по складам чужое, довольно ему заговорить по-своему, по-русски, чтобы вспомнить и Мать Сыру Землю с ее глубинною правдой и Бога в вышних с Его законом» (3, с. 680).

Вся теория творчества Вяч.И. Иванова пронизана мыслью о **Божественной и человеческой энергии, которую заключает слово. Слово в творчестве символистов — это третье теургическое преобразование его — на основе того, что оно несет уже в себе двойную ношу Божественного бытия — будучи творимым и запечатленным в «боголепных письменах», оплодотворенным эллинской стихией через церковнославянский язык. В текстах символистов он переживает третье рождение.** «Если, поэт, — пишет Вяч.И. Иванов, — я умею живописать словом («живописи подобна поэзия» — «ut pictura poesis» — говорила за древним Симонидом, устами Горация классическая поэтика), — живописать так, что воображение слушателя воспроизводит изображенное мною с отчетливою наглядностью виденного, и вещи, мною названные, представляются душе осязательно-выпуклыми и жизненно-красочными, отененными или осиянными, движущими или застылыми, сообразно природе их зрительного явления;

если, поэт, я умею петь с волшебною силой (ибо, «мало того, чтобы стихи были прекрасными: пусть будут еще и сладостны, и своенравно влекут душу слушателя, куда ни захотят»...);

если, увенчанный тройным венцом певучей власти, я, поэт, не умею, при всем том тройном очаровании, заставить самую душу слушателя петь со мною другим, нежели я, голосом, не унисоном ее психологической поверхности, ее сокровенной глубины, — петь о том, что глубже показанных мною глубин и выше разоблаченных мною высот, — если мой слушатель, только зеркало, только отзвук, только приемлющий, только вмещающий, — если луч моего слова не обручает моего молчания с его молчанием радугой тайного завета: тогда я не символический поэт...» (2, с. 148).

Таким образом, символический поэт живописует, поет и умудряет, но этого мало: его образы превышают земное и связывают нас с небесным. Поэт так актуализирует соотношение внешнего и внутреннего смыслов слова, что открывается их Божественная сущность. «Потрясенная душа не только воспринимает, не вторит только вещему слову: она обретает в себе и из тайных глубин, безболезненно рождает свое восполнительное внутреннее слово. Могучий магнит ее намагничивает: магнитом становится она сама. В ней открывается вселенная. Что видит она над собой вверху, то разверзается в ней, внизу. И в ней — Любовь...» (там же, с. 151).

Божественная поэтичность слова раскрывается в его полифонии — возможности передавать внешние и внутренние смыслы, а также трудноуловимые Божественные сигналы — особые вибрации и обертоны смысла, заложенные в языке как первооснове мысли и творчества. Изученный стих, делаясь предметом рассмотрения художника, предстает не как объект чистой эстетики, а в отношении его к субъекту, «как деятель душевного переживания и внутреннего опыта, оказывается не просто полным внешней музыкальной сладости и внутренней музыкальной энергии, но и полифонным, вследствие вызываемых ими восполнительных музыкальных вибраций и пробуждения каких-то ясно ощущаемых нами обертонов. Вот почему он — не только художественно совершенный стих, но и стих символический. Вот почему он божественно поэтичен» (там же, с. 151).

Основой такой полифонии становится миф (как видим, в первую очередь, библейский) как синтетическое суждение, он доносит нам древние смыслы через слово; в тексте соотношение слов рождает символ. «Слагаясь, кроме того, из элементов символических, поскольку отдельные слова его произнесены столь могущественно в данной связи и в данных сочетаниях, что является символами сами по себе, он представляет собою синтетическое суждение, в котором к подлежащему символу (Любовь) найден мифотворческою интуицией поэта действенный глагол (движет Солнце и Звезды). Итак, перед нами мифотворческое увенчание символизма. Ибо миф есть синтетическое суждение, где сказуемое-глагол присоединено к подлежащему символу» (там же, с. 152).

Таким образом, Вяч.И. Иванов утверждает, что истинный поэт следует за языком и творит его же, исходя из первоначального Божественного замысла. На последнем этапе — в собственном тексте — он перенимает эстафету и становится «теургом», творя новую — художественную реальность, сопричастную Божественному замыслу. С точки зрения иерархии ценностей религиозно-метафизического порядка и следует признать это действие теургическим, считает Вяч.И. Иванов.

«Вследствие раннего усвоения многочисленных влияний и отложений церковнославянской речи, наш язык является ныне единственным из новых языков по глубине впечатления в его самостоятельной и беспримесной пламенной стихии — духа, образа, строя словес эллинских, эллинской грамоты. Через него невидимо сопричастны умы самой древности: не

запределена и внеположна нашему народному гению, но внутренне соприродна ему мысль и красота эллинские; уже не варвары мы, поскольку владем собственным словом и в нем преемством православного предания, оно же для нас — предание эллинства» (3, с. 678).

Иванов отмечает, что ничто славянское не чуждо нашему языку, «он положен среди языков славянских, как некое средоточное вместилище, открытое всему, что составляет родовое наследие великого племени» (там же, с. 678).

Вяч.И. Иванов напоминает, что «Пушкин и св. Сергей Радонежский пишут и обретают мощь к предстоящему им подвигу «под живым увеем родного «словесного древа», питающего свои корни в Матери-Земле, а вершину возносящего в тонкий эфир софийской голубизны» (там же, с. 677). Иванов, отталкиваясь от основ языка, говоря о его величии, указывает на факторы, имеющие место в действительности, — о деформации языка.

1. «Язык наш свят» — его оскверняют «богомерзким бесивом» — безликими словообразованиями, стоящими на границе членораздельной речи. По-видимому, имеется в виду «заумь» авангарда.

2. «Язык наш богат» — его хотят обеднить, свести к насущному, механически целесообразному, его забывают и теряют. Утилитаризация лишает его смыслового богатства.

3. «Язык наш свободен» — его «оскопляют», ломают чужеземной муштрой. Нашествие заимствований, увлечение ими вредит языку.

4. «Величав и ширококрыл язык наш» — ему подстригают крылья, шарахаются от их «вольного взмаха» (там же, с. 677).

5. Язык теряет свое достояние, которое А.А. Потебня именовал «внутренней формой», то есть лишают глубины, отрезают от его корней, лишают истории.

6. «Язык наш запечатлевается в боголепных письменах» — измышляется новое правописание — оно нарушает преемственно сложившуюся «соразмерность начертательных форм», отражающих морфологическое строение языка, а ведь правописание — средство к более глубокому познанию языка, в нем запечатлевается его история (там же, с. 678—679).

7. «Язык наш, — пишет Вяч.И. Иванов, — неразрывно сросся с глаголами церкви: мы хотели бы его обмирщить». <...> «Нет, не может быть обмирщен в глубинах своих русский язык!» (там же, с. 680).

Но поэзия, именно символическая поэзия, призвана воскресить и оживить Божественное содержание слова и всего языка в целом. Расчет на актуализацию Божественного замысла, который заложен в языке, ведет к тому, что символизм в новой поэзии, считает Иванов, является первым смутным воспоминанием о священном языке жрецов и волхвов, усвоивших некогда со словами всенародного языка нечто особенное. Это то таинственное, поэтом одним открытое, в силу ведомых им одним соответствий между миром сокровенного и пределами общедоступного опыта (1, с. 127).

Иванов считает, что учение новейших гносеологов о скрытом присутствии в каждом логическом суждении, кроме подлежащего и сказуемого, еще третьего, нормативного элемента, некоего «да», или «так да будет», которым воля утверждает истину как ценность, помогает нам, стоящим на почве всецело чуждых этим философам общих воззрений, уразуметь религиозно-психологический момент в истории языка, сказавшийся в использовании понятия «бытия» для установления связи между субъектом и предикатом, что впервые осуществило цельный состав грамматического предложения (*pater est bonus*). «Слова первобытной естественной речи прилепали одно к другому вплотную, как циклопические глыбы; возникновение цементирующей их связки (*copula*) кажется началом искусственной обработки слова. И так как глагол «быть» имел в древнейшие времена священный смысл бытия Божественного, то позволительно предположить, что мудрецы и теурги тех дней ввели этот символ в каждое изрекаемое суждение, чтобы освятить им всякое будущее познание и воспитать — или только посеять — в людях ощущение истины, как религиозной и нравственной нормы» (там же, с. 128).

Так владели изначальные «пастыри народов» той речью, которую эллины нарекли «языком богов», и перенесение этого представления и определения на язык поэтический знаменовало религиозно-символический характер напевного «вдохновенного» слова. «Итак, я не символист, если не бужу неуловимым намеком или влиянием в сердце слушателя ощущений непередаваемых, похожих порой на изначальное воспоминание («и долго на свете томилась она, желанием чудным полна, и звуков небес заменить не могли ей скучные песни земли»), порой на далекое, смутное предчувствие, порой на трепет чьего-то знакомого и желанного приближения... Я не символист, если мои слова не вызывают в слушателе чув-

ства связи между тем, что есть его «я», и тем, что зовет он «не я», — связи вещей, эмпирически разделенных. Я не символист, если слова мои равны себе, если они — не эхо иных звуков, о которых не знаешь, как о Духе, откуда они приходят и уходят, — и если они не будят эхо в лабиринтах душ» (2, с. 153).

Таким образом, символ, с одной стороны, фиксирует и актуализирует эмпирически (реально) заданное значение слова, прикрепляющее его к действительности, с другой, он несет духовные истоки слова, а в третьем смысле все значения сопрягаются в нечто особое и многомерное в пространстве текста поэта. Символ призван явить Божественное значение в обычном слове. Но символизм означает «отношение», и само по себе символическое произведение, как отделенный от субъекта объект, существовать не может.

Усилие поэта заключается в том, чтобы выразить в слове внешнем внутреннее Божественное слово, задача читателя его услышать. Для этого и надо быть подготовленным, настроенным на сотворчество.

Символисты говорят о внутреннем слове и внешнем — как страсти и сдерживании. Внутреннее — это подсознательные процессы, зафиксированные словом, связанные с инстинктами, аффективными противоречиями. Слово содержит «умиряющую систему норм» и воплощает «несказанное» — отображение культуры и жизни. Слово — кристалл человеческой культуры и ее энергия, вмещает в себе первородные смыслы, первопознание, аффективные состояния. И все же Вяч.И. Иванов говорит о «дневном свете слова», который не дает ему потерять исходный смысл.

В приобщении к этому «свету» — возможность и спасения нашего языка, и нашего спасения. Человеку, говорящему на русском языке, нельзя отходить от веры, считали символисты. Более того, язык несет нам возможность «в мистической купаясь мгле... // И здраво мыслить о земле...» (3, с. 676).

«Духовно существует Россия... Она задумана в мысли Божией. Разрушить замысел Божий не в силах злой человеческий произвол. Так писал недавно один из тех патриотов (Н.А. Бердяев. — *К.Ш., Д.П.*), коих, очевидно, только вера в хитон цельный, однотканый, о котором можно метать жребий, но которого поделить нельзя, спасает от отчаяния при виде разодранной ризы отечества» (срв. Ев. от Иоанна, XIX, 23—24 — примеч. Вяч.И. Иванова). Нарочито свидетельствует о правде вышеприведенных слов наш язык», — пишет Вяч.И. Иванов (там же, с. 675).

Думается, очищение и возрождение и народа, и его языка возможно только через покаяние (в том числе и о содеянном с языком) и веру. Но в нашем нынешнем обществе все говорят о новых реформах, упрощении орфографии и пунктуации, а изъясняемся мы на жалких осколках теряемого нами языка...

Литература:

1. Иванов Вяч.И. Заветы символизма // Иванов Вяч.И. Борозды и межи. — М., 1916.
2. Иванов Вяч.И. Мысли о символизме // Иванов Вяч.И. Борозды и межи. — М., 1916.
3. Иванов Вяч.И. Наш язык // Иванов Вяч.И. Собрание сочинений: В 4 т. — Брюссель, 1987. — Т. 4. — С. 675—680.
4. Иванов Вяч.И. По звездам. — СПб., 1909.
5. Иванова Л.Вяч. Послесловие // Иванов Вяч.И. Собрание сочинений: В 4 т. — Брюссель, 1987. — Т. 4. — С. 683—698.
6. Косеров М.А., Плотников Н.С., Келли А. Вяч.И. Иванов. Наш язык. Примечания // Вехи. Из глубины. — М., 1991. — С. 567—569.
7. Струве П.Б. Предисловие издателя // Вехи. Из глубины. — М., 1991. — С. 209.

Гармония и символ. «Незнакомка»

Символ является центральным понятием в поэтике А.А. Блока, а основная особенность языка им самим определяется как попытка «сказаться душой без слов», по выражению А.А. Фета, отсюда язык избирается «поневоле условный» (11, с. 426).

Произведения, написанные методом символизма, год от года сложнее в прочтении, так как язык этот составляет особую подсистему поэтического языка, строящуюся по присутствующим ей весьма строгим канонам, во многом оговоренным участниками, «знающими»: «...когда в душах нескольких людей оказываются заложенными эти принципы, зарождается символизм, возникает школа», — писал А.А. Блок (там же).

Уже отмечалось, что символисты, понимая особенности прочтения их произведений, настраивали на «сотворчество».

Форма произведений символистов и их язык — это форма и язык заведомо действенные, так как читателю или интерпретатору творчества «надо, постигнув душу художника, воссоздать ее, но уже не в мимолетных настроениях, а в тех основах, какими определены эти настроения» (21, с. 49).

При этом как одна из неотъемлемых особенностей языка Блока выступает многослойная и многоплановая пресуппозиция символа, то есть такая система фоновых знаний, которая органично включает не только сведения, связанные с реалиями, которые определяются словом, но и с целой системой философских и эстетических посылок, на которые указывает тот или иной словесный знак.

Кроме того, символ, с присущим ему обобщенным характером, имеет, как языковой и эстетический знак, обширные связи как в контексте творчества, так и в контекстах школы. Символы стихотворения «Незнакомка» (1906) органично связаны, например, не только с циклом «Город» и со всей второй книгой стихов, но и с такими драматургическими произведениями, как «Балаганчик» (1906), «Незнакомка» (1906), «Песня судьбы» (1908) и др., а также с теоретическими работами А.А. Блока, его прозой, и в первую очередь со статьями. «О современном состоянии русского символизма» (1910), «О назначении поэта» (1921) и т. д. В свою очередь, доклад, а потом статья «О современном состоянии русского символизма» — ответ на доклад Вяч.И. Иванова и одновременно «иллюстрация к его тексту» (11, с. 426). Доклад Вяч.И. Иванова был в обработанном виде опубликован сначала в журнале «Аполлон» (28), а позже в сб. ст. «Борозды и межи» (29) под названием «Заветы символизма». С названными работами Блока и Иванова непосредственно связана ответная статья Брюсова «О «речи рабской», в защиту поэзии» (23) — впервые: «Аполлон» (1910, № 9), А. Белого «Венок или венец» («Аполлон», 1910, № 11) и многие другие. На статьи А.А. Блока и Вяч.И. Иванова откликнулись позже С.М. Городецкий и Д.С. Мережковский. См. об этом в: 35, с. 756—758.

Отсюда вытекает такая особенность символа (на нее указывал еще А. Шопенгауэр) как постепенная утрата и иногда даже полная потеря его мотивации. Этого нельзя не принимать во внимание как в процессе изучения творчества А.А. Блока, так и в процессе его преподавания, ибо подход к его произведениям с обычной меркой может привести или к упрощенному прочтению или просто к непониманию, отсюда угроза отрыва от мощного пласта русской культуры, неумение прочесть произведения последующей плеяды русских поэтов. Эти замечания имеют под собой достаточно серьезные основания. Так, не только символика А.А. Блока, но и «термин символ по разного рода причинам, — пишет А.Ф. Лосев, — потерял в настоящее время ясное содержание и определенный смысл, поэтому большое терминологическое исследование еще предстоит» (32, с. 54; см. также: 33).

Исследование произведений А.А. Блока осложняет, по терминологии Вяч.И. Иванова, «неисчерпаемость», «беспредельность» значения символа, «его неадекватность внешнему слову» (1, с. 31). Это не следует понимать как гиперболу, так как слово в слитном творчестве А.А. Блока (а он сам называл свою поэзию романом в стихах) вступает в такие многочисленные связи и зависимости, что его значение оказывается и вправду потенциально неисчерпаемым. Хотя общая сущность всегда познаваема, ибо значение создается в системе конкретных текстовых связей, которые являются внутренне и внешне организованными, а значит, и направленными. Среди многочисленных определений символа обращает на себя внимание формулировка А. Белого, который рассматривает поэтический символ как «чрезвычайно сложное единство». Отсюда символ в поэзии выполняет важную организующую, гармонизирующую роль, так как символ — «единство в расположении художественного материала» (4, с. 134).

А. Белый подробно прорабатывает этот тезис: «...изучая средства художественной изобразительности, мы различаем в них, во-первых, самый материал, во-вторых, прием, то есть расположение материала, единство средств есть единство расположения, предопределяющее выбор; далее: художественный символ есть единство переживания воплощаемого в индивидуальном образе мгновения; наконец, художественный символ, данный нам в воплощении, есть единство взаимодействия формы и содержания; форма и содержание тут лишь средства; самое воплощение образа есть цель» (там же).

Итак, увидеть, в чем состоит единство в расположении материала, то есть раскрыть его гармоническую организацию, значит, в определенной степени раскрыть сущность символики в произведении, а значит, и ту «реальность, которая скрывается за словами» (11, с. 426). Сам же единичный символ имеет на этом основании сложную структуру. Это «образ, взятый из природы и преобразованный творчеством, соединяет в себе пережива-

ние художника и черты, взятые из природы» (4, с. 9). Здесь выявлена та фундаментальная триада, которая лежит в основе всякого поэтического символа: **реалия** (конкретное) — **переживание художника** (оценка) — **образ** (обобщение). При этом следует помнить, что поэт-символист опирается на идею Божественного происхождения слова, которое воскрешает духовные смыслы именно в поэтическом тексте.

Как видим, символическое произведение раскрывается через внутренние и внешние связи образа. Эти связи находятся в определенной упорядоченности, они гармонизированы. Под гармонической организацией произведения мы понимаем внутреннюю и внешнюю упорядоченность его языковых элементов, приводящую к неразрывности его языковой ткани, то есть такой оптимальный отбор и строй составляющих его единиц, который приводит многообразие к единству; и это единство означает художественное совершенство, красоту. В терминах символистов это явление определяется как «внутренний канон» и выводится через переживание художником «иерархического порядка реальных ценностей, обнаруживающих божественное всеединство последней Реальности, в творчестве — живую связь соответственно соподчиненных символов, из коих художник тклет драгоценное покрывало Душе Мира, как бы творя вторую природу, более духовную и прозрачную, чем многоцветный пеплос естества» (29, с. 140—141).

Художественное творчество как более высокая реальность, по теории символистов, должно соответствовать гармонии мира и быть направленным на соответствие еще более высокой гармонии — Душе Мира, или в терминах Вл.С. Соловьева, Великого Существа (Логос). Сложный дуализм реального и идеального, их борьба практически всегда соответствует пониманию гармонии и А.А. Блоком. Таким образом, понятие гармонии как иерархического порядка — одно из центральных понятий в эстетике символизма. Но оно имеет еще одну сторону — понятие преображающей действительности через слово-символ, ибо «как только формы право соединены, соподчинены, так тотчас художественное слово становится живым и знаменательным» (29, с. 141). Отсюда тезис о «магии слова» (А. Белый), о «творческой магии слова» (К.Д. Бальмонт);

Как пишет А.А. Блок, «Слова поэта суть уже его дела. Они проявляют неожиданное могущество: они испытывают человеческие сердца...» (9, с. 162); «...заговорное слово побеждает самое грозное зло и вызывает к жизни самые желанные сочетания творческой мечты» (3, с. 57) (К.Д. Бальмонт).

В качестве посредника между поэтом и читателем «как силой творческой» употреблялся «условный» язык.

К языку складывалось отношение как синтезу — язык как особый материал поэзии должен вбирать в себя возможности материалов других искусств, и в первую очередь, музыки и живописи (ср. у символистов культ Аполлона и Диониса), но не в подражании им проявлялось синтезирующее свойство языка, а в самих его музыкальных и живописных потенциях.

Установка на соединение, синтез, как уже упоминалось нами, была моделирована на основе архетипического образа — лестницы Якова. Мифологическая модель, полученная на основе этого архетипа предусматривает связь «верха» и «низа», разных космических зон (в наиболее полном виде — мир богов, людей и умерших). Символ, по мысли Вяч.И. Иванова, держится на поляризации его составляющих.

Как определяет гармонию сам А.А. Блок? В ее определении он, в целом, исходит из положений античной эстетики. Для него гармония — «согласие мировых сил, порядок жизни» в противоположность беспорядку, хаосу: «Из хаоса рождается космос, стихия таит в себе семена культуры, из безначалия создается гармония. Порядок — «родное дитя беспорядка» (9, с. 161). Итак, одна из основных черт гармонии — порядок, или преодоленный беспорядок. Именно гармония, по Блоку, — подлинная действенная сила, способствующая преобразованию мира. Поэтому она должна родиться из «безначальной стихии», то есть хаоса жизни, поэт должен «привести эти звуки в гармонию, то есть дать им форму» и, наконец, «внести гармонию во внешний мир» (там же, с. 162).

Гармония действенна, по мысли Блока, ничего нет равной ей по возможностям преобразования жизни: «Нельзя сопротивляться могуществу гармонии», ее «силе» (там же, с. 162), «основному делу поэзии» (там же, с. 165—166). Но «заботы суетного света», неизбежно ведут к конфликту поэта и читателя: «Испытание сердец гармонией не есть занятие спокойное и обеспечивающее ровное и желательное для черни течение событий внешнего мира» (там же, с. 165). Дело же поэта «совершенно не соизмеримо с порядком внешнего мира. За-

дачи поэта... общекультурные, его дело — историческое» (там же). Отсюда не каждый выдержит «испытание гармонией», это испытание дает человеку его подлинное звание.

Одним из фундаментальных принципов проявления порядка, гармонии является симметрия. В творчестве Блока мы наталкиваемся на уникальное в своем роде и во многом противоположное пониманию других художников-символистов (например, А. Белого) осмысление симметрии. Оно, на первый взгляд, парадоксально по своему существу. Блок конкретизирует понятие симметрии через такие синонимы как «ложь, мертвечина», говорит о «губительном яде этой правильности», о том, что «правильность разлагающе действует на живую жизнь», награждает симметрию эпитетами с резко негативной оценкой: «страшно симметрично», «ядовитая симметрия» (15, с. 283). Анализируя творчество Ф.К. Сологуба, А.А. Блок особо выделяет понятие «чудовища жизни», хаоса, исказившего гармонию; «задачу показать читателю нечто чудовищно-нелепое, так, однако, чтобы его можно было рассматривать беспрепятственно, как животное в клетке», Сологуб, по мнению Блока, решает с помощью симметрии: «Животное это — человеческая пошлость, а клетка — прием стилизации, симметрии. В симметричных и стилизованных формах мы наблюдаем нечто безбразное и бесформенное само по себе. Оттого оно веет на нас чем-то потусторонним, ирреальным — и за ним мы видим небытие, дьявольский лик, хаос преисподней» (19, с. 161).

Таким образом, понятие симметрии здесь синонимично понятию стилизации, а значит не просто принципу организации, но художественному приему, имеющему определенную семантику; если понимать стилизацию широко, как прием обобщенного и даже схематичного изображения явлений и предметов с помощью ряда условных способов упрощения формы, приводящих к геометризации, то упоминаемая «клетка» здесь соответствует истине.

В творчестве Блока такая «клетка» создается различными средствами — композиционными, например. Зеркальное отражение в драме «Незнакомка» действий в кабачке и салоне подтверждается семантикой одинаковости действующих лиц, обстановки. В той же лирической драме «Незнакомка» авторский комментарий к первому видению содержит такие указания: «На обоях изображены **совершенно одинаковые** корабли с огромными флагами», «...двое **совершенно похожих** друг на друга: с коками и проборами, в зеленых фартуках, только у хозяина **усы вниз**, а у брата его, полового, **усы вверх**» (7, с. 73) и т.д.

Семантика одинаковости, безличности, единообразия реализуется через множественное число существительных с обобщенным значением: «Идут прохожие в шубах и девушки в платочках», «несколько пьяных компаний» («Незнакомка»), «Мальчишки, женщины, дворники // Заметили что-то, махали руками, // Чертя незнакомый узор» («Последний день», цикл «Город») — или используются существительные абстрактные, также с обобщенной семантикой: «И по улицам — словно бесчисленных пил смех и скрежет, и визг» («Гимн», цикл «Город»). Мощное семантическое стяжение значения одинаковости достигается использованием местоимений **все**, **всё**, **несколько**, **тоже**, **каждый** и т.п. В драме «Незнакомка» **все** и **всё** проходят почти через все авторские ремарки, образуя жесткий геометрический каркас, на фоне которого как трагические фигуры осознаются — Поэт, Голубой, Звездочет. Их одиночество вырисовано геометрически: они одновременно и вписываются, и не вписываются в понятие **все**. Вот некоторые из авторских ремарок: «**Всё** становится необычайно странным. Как будто **все** внезапно вспомнили, что где-то произносились те же слова и в том же порядке»; «**все** визгливо хохочут», «**всё** вертится», «**всё** становится сказочным», «**все** замолкают...» и т.д.

То же наблюдается в «Песне судьбы»: «Огромная уборная Фаины... В разных местах сидят ожидающие Фаину писатели, художники, музыканты и поэты. Зеркала удваивают их, подчеркивая сходство друг с другом» (14, с. 131). Безличное **всё** становится действующим лицом — и при этом всепроницающим. **Всё** постоянно сквозит и в репликах героев «Песни судьбы»: «**Юноша**. Послезавтра — **все** перепечатают!». «**Знаменитый писатель**. **Все** мы равны». «**Человек в очках ...все** мы ужасно односторонни...»

В качестве фундаментального приема построения симметрии у Блока можно назвать идею повторяемости тем, образов, символов, синтаксических конструкций, членов предложения в структуре текста.

Таким образом, оказывается, что жесткая симметрия у Блока носит характер внешнего приема, некоего модуля, типовой конструкции, имеющей многоцелевые функции, но характеризующейся закрепленной семантикой одинаковости, статики безличного. Интересно, что Вл.С. Соловьев, которого Блок называл своим учителем, рассматривая идею

всемирного и общечеловеческого порядка и места человека в нем, использует термины и понятия геометрии: «Нельзя даже представить себе отдельно существующую точку». (Речь идет об отдельном человеке. — *К.Ш., Д.П.*) «...Точка или элементы нулевого измерения существуют не сами по себе., а только в линиях и через линии. Но линии, в свою очередь, то есть элементы одного измерения, существуют лишь как пределы поверхностей или элементы двух измерений, а поверхности — лишь как пределы (геометрические) тел или трехмерных построений, которые, в свою очередь, действительно существуют лишь как ограничения тел физических, определяемых, но не исчерпываемых геометрическими элементами» (38, с. 232).

Всё это говорит о том, что глобальные сущности — человек и человечество, мир — нуждаются в искусстве обобщенных геометрических представлений, причем мир этой геометрии — это мир внутренних и внешних сфер, мир объемный. И поэтому симметрию в произведениях Блока можно представить как внешнюю — жесткую клетку и внутреннюю — организующую, причем обычно используется симметрия «золотого сечения», симметрия динамическая, строящаяся на гармоническом соотношении большей и меньшей части, рождающаяся в преодолении асимметрии и имеющая вид спирали. Ее принцип «*Eadem mutata resurgo*» — «измененная, возрождаюсь вновь», и реализуется он через идею вариационной повторяемости элементов в произведении — того же единства в многообразии, из которого складывается общее понятие гармонии. Не случайно о «законченных созданиях» Блок пишет, что они «заключены в кристаллы, которые выдерживают долгое терпение времени» (17, с. 407).

Именуя поэта «сыном гармонии», А.А. Блок указывает на специфический способ гармонизации поэтических произведений — «...звуки и слова должны образовать единую гармонию» (9, с. 163). Близость поэзии «духу музыки» декларировали практически все символисты. Но наиболее «музыкальным» из них оказался А.А. Блок. «Неустанное напряжение внутреннего слуха, прислушивание как бы к отдаленной музыке есть неперемное условие писательского бытия» (5, с. 370), — отмечал он. «Мировой оркестр» — один из самых постоянных символов А.А. Блока. Мысль о близости поэзии «духу музыки» была развита русскими символистами на основе идей А. Шопенгауэра, Ф. Ницше, Р. Вагнера, Ш. Бодлера. Она восходит к пониманию музыки как искусства, непосредственно объективирующего волю и идею, которая, в понимании немецких философов, является представлением мира отдельных вещей. Поэзия в понимании символистов призвана не копировать музыкальные построения, а реализовать присущие ей музыкальные потенции, которые коренятся, в первую очередь, в возможностях языка. Рихард Вагнер писал: «Язык — сконцентрированная стихия голоса, слово — уплотненная масса звука» (24, с. 162). «Мир есть всегласная музыка. Весь мир есть изваянный стих» (3, с. 6), — афористично утверждал К.Д. Бальмонт.

Какие же языковые средства сближают стих с музыкой? Прежде всего, это внешние музыкальные потенции стиха: метр, ритм, рифма. Особую роль играет словесная (или звуковая) инструментовка произведения: аллитерации, ассонансы, прогрессии и регрессии в сочетании звуков. Словесная инструментовка у Блока полифункциональна, она способствует возникновению новых смысловых ассоциаций в системе текста, воссоздает картину звучащего мира, способствует созданию звуковых символов, которые коррелируют с символикой, возникающей на лексической основе. В творчестве Блока важнейшую роль выполняют лексемы с общим значением 'производить звук'.

Они пронизывают всё творчество, и их семантика гармонично переплетается с семантикой звуковой инструментовки, предельно углубляя значение символа. Особые мелодические интонации, присущие Блоку, создаются средствами морфологии и синтаксиса, и основа их — повтор, чаще всего двучленный.

Исходя из музыкальных возможностей языка, Блок гармонизирует свои произведения и с помощью ряда фундаментальных музыкальных принципов. Начнем с того, что в системе лексических средств его прозаических, драматургических и лирических произведений огромную роль играют термины, восходящие к понятиям **оркестр, голос, инструмент**: «мировой оркестр», «различается голос», «скрипки хвалят его на своем языке», «рыдают, визжат» («О современном состоянии русского символизма»).

В «Песне судьбы» в действие органично вплетается «торжественная волна мирового оркестра», «страстное волнение мировых скрипок», «сухой треск барабанов», «странный звон

голоса», «звук трубы». «Как будто за дирижёрским пультом уже встал кто-то». Это типичное оркестровое, симфоническое мышление. Бог гармонии по Блоку — Моцарт (9, с. 162).

Блок широко использовал один из самых общих принципов гармонической организации музыкального произведения — полифонию. И опять особенности многоголосой музыки передаются у Блока средствами языка: многоголосицей, которая организуется словесной семантикой, а также общим сочетанием консонанса и диссонанса, которое создается средствами аллитерации, ассонанса, сочетающимися с характерным лексическим значением слов. Консонанс и диссонанс как основы лада меняются местами, образуют сложные соотношения, выполняя организующую роль в языковой ткани стихотворения.

В общей же организации текста у Блока используется фундаментальный принцип симфонизма — принцип единовременного контраста. Он соответствует двойственному началу лирики Блока, символизирует внешний и внутренний миры, высочайшее внутреннее напряжение чувств и внешнее спокойствие, крепко сдерживающее начало. Внешнее течение образует текст, внутреннее — подтекст стихотворения, и оба эти начала находятся в сложном соответствии. Единовременный контраст олицетворяет страдание, несет глубокое трагическое начало, что соответствует общему настрою лирики А.А. Блока. Кроме того, здесь находит выражение основополагающий принцип двойственности в постижении мира Блоком, взаимосвязи, взаимозависимости индивидуума и человечества: «Личное на одном полюсе и общее, принадлежащее роду, племени, народу, человечеству на другом — вот сопоставляемые в едином сплетении ценности и смыслы» (34, с. 279). Это, в свою очередь, характерно для эмоциональной сферы жизнедеятельности человека как социального существа.

Языковыми основами единовременного контраста в произведении А.А. Блока являются внешние — синтагматические и внутритекстовые — парадигматические, или гармонические вертикальные связи, их наличие приводит не только к смысловой двуплановости текста, но и расслаиванию и одновременной актуализации значений или возникновению и одновременному проявлению целого пучка значений у многозначного слова. Отсюда объемность, многонаправленность значений и их связей в структуре символа.

Но великая организующая сила «духа музыки» в поэзии осознается у А.А. Блока только на фоне других видов искусств и во взаимодействии с ними. В этом проявляется гармоническая роль двух начал в искусстве — дионисийского и аполлоновского. Восприняв эту идею западных философов и художников, русские символисты, и прежде всего Вяч.И. Иванов, А. Белый, А.А. Блок, дали ему свою интерпретацию. Дионисийское начало воплощает музыка (некоторые символисты сближают с ней поэзию), аполлоновское — пластические искусства, по Блоку, и поэзия. Через дионисийское начало как прямое проявление мировой воли изливается полнота силы, опьянение жизнью. Второе начало носит характер сдерживающий. Это искусство сновидений, образов, создающее фантастический мир мечты. Во взаимодействии этих начал рождается трагедия. «В поэзии они оба вместе. Мы зовем их ныне Аполлоном и Дионисом, знаем их неслиянность и нераздельность, и ощущаем в каждом истинном творении искусства их осуществленное двуединство», — пишет Вяч.И. Иванов (29, с. 124). Аполлоновское начало поэзии у Блока связано и с образом Аполлона у Пушкина. По Блоку, одно из требований Аполлона «заключается в том, чтобы поднятый из глубины чужеродный внешнему миру звук был заключен в прочную и осязательную форму слова» (9, с. 163). «Прочная и осязательная форма слова» способна нести в поэзию пластику и гармонию еще одного вида искусства (аполлоновского) — живописи.

Отсюда стихия и одновременно гармония цвета и света у Блока, а также словесного воплощения живописных жанров, и особенно портрета и пейзажа. Блок сам называет художника, чье искусство ему в наибольшей степени близко. Это Врубель, его локальные цвета (по-видимому, золотой, сине-лиловый и перламутровый, а также траурно-темный) Блок называет «знаком (символом) того, что таит в себе сам Падший» (13, с. 423), то есть Демон. Эти цвета повторяются, варьируясь, во всех жанрах у Блока, обогащая произведения новыми типами связей в структуре символов. Соотношение цветов — динамичное, и хотя варьируются обычно несколько названных тонов, общая пластика цельная, живая, она дает впечатление о непосредственном восприятии, импрессионистичности цветовых представлений: их контрастное и обобщенное соотношение настраивает на концентрирующий, символический лад.

Единство символического образа — чрезвычайно сложная система уже потому, что точкой отсчета здесь должна быть принята система «раздвоения, удвоения», некий дуализм. Этот дуализм инвариантен в системе всех преобразований: в философском — два способа бытия: «внутренний и вечный» и «преходящий и внешний» (38, с. 142—143) (Вл.С. Соловьев) или в терминах Вяч.И. Иванова — «параллелизм феноменального и ноуменального» (29, с. 134); эстетическом — «нераздельность» (Вяч.И. Иванов), «осуществленное двуединство Аполлона и Диониса» (там же, с. 124); гармоническом — симметрия как геометрическая метафора (внешняя, мертвая, ядовитая) и внутренняя, организующая; принцип единовременного контраста как общий способ гармонизации произведений; поэтическая речь как единство «двух отдельных речей» — «речи об эмпирических вещах и отношениях» и речи «о предметах и отношениях иного порядка, открывающихся во внутреннем опыте» (там же, с. 129), единство рационального и эмоционального, сотворчество читателя и писателя и т. д.

Таким образом, инвариантом в гармонической организации произведений А.А. Блока следует считать двуединство как основной эстетический, мировоззренческий, лингвистический принцип. В.Я. Брюсов, как уже отмечалось, дал ему свою интерпретацию, определив как антиномию — существо каждого истинно поэтического произведения.

Всеобщий характер двуединства (антиномичности) реализуется через идею многомерной и многоуровневой вариационной повторяемости всех элементов, которая ведет к единству в многообразии. Такой принцип мышления можно определить как глобально дополнительный. По «закону дополнения» строятся образы «двойников» А.А. Блока. И не случайны постоянные переключки А.А. Блока с М.Ю. Лермонтовым, основной принцип мышления которого можно охарактеризовать как парадоксальный. Если в творчестве М.Ю. Лермонтова парадокс проявляется как единица поэтического мышления, то дополнительность символическая — явление еще более общего порядка, именно она приводит значение символа к «бездонной глубине», его многозначности и динамичности. Но иерархическая выстроенность символа обеспечивает общую направленность движению, в результате чего символ и определяется как вектор смысла, указывающий направление, в котором устремляются мысли и чувства.

Языковая структура произведения при этом характеризуется актуализацией и одновременной значимостью синтагматических (внешних) и парадигматических (внутренних, гармонических) связей и отношений в системе языковых элементов. Отсюда значимость частных, единичных элементов: звук, морфема, слово, часть речи в обращенности к общему — предложению, тексту. Вяч.И. Иванов большое значение придавал понятию мифа, или «синтетического суждения», «где подлежащее — понятие — символ, а сказуемое — глагол» (там же, с. 129). Именно поэтическая фраза — то семантическое и структурное поле, в котором реализуется основная задача символа — «умножать» значение.

В системе соотношения всех языковых элементов выявляется единство внешней и внутренней структуры текста (текст и подтекст), связь предложения с общей структурой текста и внутренними элементами (словами), связь слова с линейно выстроенными элементами в произведении и вертикальные связи в тексте; связь звука с другими звуками (линейная и вертикальная), а также с семантикой слова и фразы.

Отсюда многозначность как характерная атмосфера символа, постоянное рождение смысловой интенции, или «символической энергии слова» (Вяч.И. Иванов). При этом одновременно реализуется два и более значения слова, эта многослойная семантика касается всех единиц языка. Характерна также их реалистическая предметная, ситуативная закреплённость и одновременно отнесенность к иным, общим, смыслам. Звук точен в воспроизводимости и одновременно имеет обобщенную семантику, вводящую его в круг новых ассоциативных связей. Слово предметно соотносено, даже «заземлено» и одновременно многозначно; предложение часто связано с названием конкретной ситуации и одновременно несет «модус символа», то есть «переживание, отношение», переводящее конкретную ситуацию на более высокие ступени абстракции.

Рассмотрим действие указанных принципов на основе анализа стихотворения «Незнакомка», которое является программным для творчества А.А. Блока. Мы относим его к метапоэтическим текстам, так как в нем реализуется внутренний канон символизма, Блок показывает свершение того теургического действия, которое призван осуществлять художник, — поэтического творчества, которое становится жизнотворчеством.

Незнакомка

По вечерам над ресторанами
Горячий воздух дик и глух,
И правит окриками пьяными
Весенний и тлетворный дух.

Вдали, над пылью переулочной,
Над скукой загородных дач,
Чуть золотится крендель булочной,
И раздается детский плач.

И каждый вечер, за шлагбаумами,
Заламывая котелки,
Среди канав гуляют с дамами
Испытанные остряки.

Над озером скрипят уключины,
И раздается женский визг,
А в небе, ко всему приученный,
Бессмысленно кривится диск.

И каждый вечер друг единственный
В моем стакане отражен
И влагой терпкой и таинственной,
Как я, смирен и оглушен.

А рядом у соседних столиков
Лакеи сонные торчат,
И пьяницы с глазами кроликов
«In vino veritas!» кричат.

И каждый вечер, в час назначенный
(Иль это только снится мне?),
Девичий стан, шелками схваченный,
В туманном движется окне.

И медленно, пройдя меж пьяными,
Всегда без спутников, одна,
Дыша духами и туманами,
Она садится у окна.

И веют древними поверьями
Ее упругие шелка,
И шляпа с траурными перьями,
И в кольцах узкая рука.

И странной близостью закованный,
Смотрю за темную вуаль,
И вижу берег очарованный
И очарованную даль.

Глухие тайны мне поручены,
Мне чье-то солнце вручено,
И все души моей излучины
Пронзило терпкое вино.

И перья страуса склонённые
В моем качаются мозгу,
И очи синие бездонные
Цветут на дальнем берегу.

В моей душе лежит сокровище,
И ключ поручен только мне!
Ты право, пьяное чудовище!
Я знаю: истина в вине.
24 апреля 1906. Озерки

Двучастное строение «Незнакомки» как противопоставление «тезы» и «антитезы» внешне в наибольшей степени выражено в его звуковой организации (словесной инструментальной). С точки зрения звукового строения многие произведения А.А. Блока строятся «наподобие сложной оркестровой композиции». В.М. Жирмунский отмечает, что «лирическая поэма «Снежная маска...» может быть истолкована как гармонизация нескольких исходных метафорических тем» (27, с. 225).

Одна из авторских ремарок «Песни судьбы» раскрывает эту глобальную структурную и смысловую метафору: «И медленно возрастая и ширясь, поднимается первая торжественная волна мирового оркестра. Как будто за дирижерским пультом уже встал кто-то, сдерживая до времени страстное волнение мировых скрипок» (14, с. 145). На оркестровое начало своих произведений Блок указывает и в статьях «О современном состоянии русского символизма», «О назначении поэта» и др.

Организирующее звуковое начало он видит в «родимом хаосе», «безначальной стихии, катящей звуковые волны». Следующий этап — это выделение звука, который определяется как «чужеродный внешнему миру», он должен быть заключен в «прочную и осязательную форму слова» (9, с. 163).

Гармонизация «Незнакомки» основана на дополнительных полифонических отношениях диссонанса и консонанса. Первый реализуется через средства аллитерации, второй — ассонанса.

Первая часть стихотворения основана на доминировании диссонансного начала, вторая — консонанса.

Первая часть захлестывает «хаосом» звуков. Аллитерируют контрастные сочетания, преобладают соединения шумных глухих со звонкими, особенно с сонорными, часто повторяются аффриката [ч'], «неудобная» для произношения в силу своей двойственности артикуляции.

[пв'ч'рм / ндр'стрнм' /
гр'ч'ј / вздх / д'к / глх /
прв'т / кр'км' / пј'нм' /
в'с'н'ј / тл'тврнј / дх]

Гармонические динамические волны то спадают, то захлестывают внешне спокойное повествование. Наибольшей силы они достигают в 1, 4, 6 строфах.

На фоне этой пестрой разноголосицы почти не осознается запряганный внутрь ассонанс, который держится на звуковых прогрессиях и цементируется самым низким звуком из палитры гласных — [а]. Этот «бас» впоследствии станет организующим началом второй части («И каждый вечер в час назначенный...»), пока же он только предчувствуется, диссоцируя с согласными и задавая внутреннюю гармоническую тему, как бы намекая, что «существует раскол между этим миром» и «мирами иными» (11, с. 427). Он намечает «изменение облика», предчувствующееся «уже в самом начале тезы» (там же, с. 428).

Ассонансы первой части также носят волновой характер: их соотношение держится на доминировании [а], сменяющемся высоким [э], который также придет на смену [а] во второй части. («И веют древними поверьями...»). Таким образом, возникает система звуковых предвестников: [а — э].

Общая картина такова: доминирование [а]: 1, 3 строфы, проглядывание [э]: 4, 5 строфы; в 6-й строфе, наблюдается их гармоническое равновесие. Вот ее картина:

а — э — о
э — о — а
а — а — о
и — э — а

Общее соотношение звуковых прогрессий и регрессий таково, что они намечают гармонический контраст рифмующихся стихов: 1 — 3; 2 — 4.

Гармонические прогрессии приходятся обычно на 1 — 3 стихи, регрессии на 2 — 4, Вот, например, картина ассонансов второй строфы:

и — ы — у
у — а — а
и — э — у
о — э — а

Следует отметить, что фактически в каждой строфе наблюдается парное повторение гласных [а — а] — 1; [а — а] — 2; [а — а — а]; [ы — и] — 3; [и — и] — 4; [о — о] — 5; [а — а] — 6. Звук [а] окольцовывает эту структуру. Парная же повторяемость, как мы увидим далее, является важным началом в гармонической организации рассматриваемого стихотворения.

Между консонансом и диссонансом нет резкой границы. Для гармонической организации важен их плавный переход друг в друга — разрешение.

Оно осуществляется через соединение сонорного (чаще [р]) и гласного (чаще [а]) — [ра]). Это важное соотношение в гармоническом объединении консонанса и диссонанса было очень удачно интерпретировано И.Ф. Анненским: «Кто не заучил в свое время... «Незнакомки»? В интродукции точно приглушенные звуки *cornet-a-piston*».

По вечерам над ресторанами...

Слова точно уплыли куда-то. Их не надо, пусть звуки говорят, что им вздумается...» (2, с. 362).

Объективно, субъективно ли это восприятие, но звучание инструментов в различных произведениях обозначает и сам А.А. Блок. Что же касается звучания корнета, то заметим, что многие отмечают его «вульгарность» (Б. Шоу), противопоставляют трубе в отношении «благородства и блеска тембра» (Г. Берлиоз), отмечают «слащавость звуковой окраски» (цит. по: 31, с. 101—102).

Метрико-ритмическая структура первой части, в целом, соответствует тенденциям, намеченным звуковым ее рисунком. Ямб, пиррихированный наиболее часто на третьей стопе, выявляет свой ритмический рисунок во внутреннем контрасте рифмующихся стихов. Особенно четко эта тенденция прослеживается в первой строфе. Рассмотрим ее рисунок:

1. ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡
2. ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡
3. ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡
4. ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡

1 и 3 стихи представлены как контрастно мелодические по отношению ко 2 и 4 — более ритмическим. Мелодичность 1 и 3 стихов закрепляется дактилической рифмой, которая составляет уже явный контраст с энергичной мужской рифмой 2 — 4 стихов. Энергия мужских рифм подчеркивается односложностью рифмующихся слов, в 1, 2 и 3 строфах:

глух — дух;
дач — плач;
визг — диск.

Ритм и интонации 1 — 3 стихов можно скорее всего охарактеризовать как напевные, мелодически-песенные и даже романсные. Ю.Н. Тынянов называл стихи с пропусками ударений на третьей стопе «синкопическими пэонами» (40, с. 123). Второй и четвертый стихи звучат более правильно, энергично. Пиррихий здесь или отсутствует или продвинут вперед, что не меняет в целом твердости и даже «жесткости» симметричного ритмического рисунка.

Таким образом, возникает контраст мелодического и жестко ритмического интонирования. Мелодическое звучание свободно, «раскованно», энергичный ритм несет в себе элементы «необходимости», подчиненности, что согласуется с идеей «приученности», повторяемости, алогичной незыблемости изображаемого А.А. Блоком мира.

Любимый композитор А.А. Блока Р. Вагнер называл ритм «твердой опорой» для «бесконечной и подвижной звуковой стихии» в отличие от мелодии, «исполненной непосредственного чувства, несущей в себе свое оправдание и освобождающей» (24, с. 178). «Ритм

и мелодия, — пишет Р. Вагнер, — подобны рукам, которыми музыка любовно привлекает к себе танец и поэзию; они — берега двух континентов, соединенных океаном — музыкой» (там же).

Твердый ритм и свободная мелодичность синкопических пэонов, продолженных дактилической рифмой, дают свободу стиху. А. Белый отмечал, что пиррихий на третьей стопе придает ускорение стиху (4, с. 262). Те же наблюдения делает М.В. Панов (36, с. 229). Но в данном случае замедлению, мелодичности, как думается, способствует дактилическая протяжная рифма — в стихе получается два пропуска ударения. Ассонанс с мелодической прогрессией [а — и — э], несомненно, связан с вокальным началом, и его общий характер, как думается, романсный.

Романсная тема, напоминающая о городских песенных интонациях, соответствует лексическому строю первой части: «вечер», «рестораны» (вспомним несколько слащавое звучание корнета), перекликается с многообразными мелодиями цикла, в котором песенная — одна из основных: «**Невидимка**... Протяжно зовет и поет на голос, на голос знакомый...»; «...замирающий голос поет». «А те, кому трудней немножко, // Те песни длинные поют...» и т.д. Звуковая стихия царит здесь, и «музыка ведет бесповоротно».

Задушевные, интимные романсные интонации создают эффект затаенного ожидания, предчувствия появления Незнакомки. Это звуковые предвестники, но как естественно, просто они вплетаются в сложную языковую ткань произведения, как незамысловаты и даже легко узнаваемы. Лирические лейтмотивы характерны для поэзии Блока. Некоторые он называл сам: например, лейтмотив мазурки в «Возмездии» (16, с. 299).

Аллитерации ассоциируются с «завыванием скрипок» в блоковской симфонии, воплощаемой «мировым оркестром». Скрипки у Блока звучат в соответствии с эмоциональным строем произведения (см.: 20, с. 14—15), и звучание их очень изменчиво.

Для объяснения консонанса первой части можно использовать слова самого поэта: «Скрипки, хвалившие призрака, обнаруживают наконец свою истинную природу. Они умеют разве громко рыдать, помимо воли пославшего их; но громкий, торжественный визг их, превращаясь сначала в рыдание (это в полях тоскует Мировая Душа), почти вовсе стихает» (11, с. 432).

Контрастные темы, переплетаясь, создают сложнейшее симфоническое звучание; герой этой словесной симфонии нерасторжимо связан с миром-человечеством, который должны венчать мудрость и красота, и с миром привычным, «прирученным», бытом, алогичным по своей сути. Применение двух контрастных тем при благородно сдерживающем консонансном начале, взрываемым «воем» скрипок, — все это соответствует всепроницаемому «двойному» взгляду на вещи, обеспечивающему цельность, полноту, объемность описания, на которых, в свою очередь, держится предельное обобщение — символ.

Рифмы закрепляют отмеченный контраст; как правило, синкопическим пэонам свойственна дактилическая, неточная рифма, ритмическому напору противоположных стихов — жесткая, мужская. Лексическая наполненность рифм также противоположна: лексемы или находятся в отношениях смысловой дополнительности: «ресторанами — пьяными», «глух — дух»; «переулочной — булочной»; «дач — плач» — или они явно алогичны, так как лексическая связь внешне настолько случайна, что никакими усилиями спаять слова в единое смысловое целое невозможно: «шлагбаумами — дамами»; «котелки — остряки»; «уключины — прирученный»; «диск — визг».

Общие отношения таковы: в первых двух строфах доминируют логичные, дополнительные смысловые связи, в третьей и четвертой — алогичные. Пятая и шестая строфы формульно закрепляют этот контраст: в пятой доминируют логически обусловленные связи («единственный — таинственный», «отражен — оглушен»), а шестой — противоположные им («столиков — кроликов», «торчат — кричат»). Точным рифмам, как правило, сопутствует смысловая дополнительность, алогичные рифмы чаще всего бедные, неточные.

Внутренние рифмы первой части немногочисленны. Они семантически закольцовывают первую часть (отмечены нами только в I и VI строфах):

I. **Воздух — глух. VI. Смирен — оглушён.**

Здесь возникают семантические связи общего (мира) — **воздух** — и отдельного, индивида как его неотъемлемой части («Как я смирен и оглушен»); причины («воздух глух») и следствия («как я смирен и оглушен»). **Глухой** — значит 'лишенный жизни, движения, деятельности'; **быть оглушенным** — 'лишиться слуха, восприятия, сознания, быть ошеломленным' (БАС). «Музыкальный напор» первой части приводит к оглушению — таково состояние лирическо-

го героя. И герой, и мир лишены деятельности, движения, жизни; все вязнет в «глухой» атмосфере, наполненной тем не менее звуковой сумятицей, «воем скрипок». Но на этой точке смысла развитие образов «глухоты» не останавливается. В последней строфе первой части лексема **оглушен**, перекликаясь с **воздух глух**, конкретизирована смысловым соотношением «влагой терпкой и таинственной...». Эпитеты выводят нас в новый, итоговый для первой части круг смыслов. Возникают дополнительные ассоциативные связи **воздух** — **влага** как понятие, близкое к опьянению жизнью. Значение **опьянения** начинает раздваиваться: **опьянение** — **глухота** и **опьянение** как нечто «таинственное». Первое значение связывает лирического героя с привычным миром, второе — противопоставляет ему.

Дионисийское начало, связанное с песней, которую пели на торжествах в честь бога вина Диониса, у Блока приобретает симфоническое воплощение и становится неоднозначным (вой скрипок и романсный напев), смысловой мотив опьянения жизнью также подвергается контрастной разработке: опьянение как безысходность, смирение перед жизнью, оглушение, и в то же время предчувствие видения, мечты, которое перекликается с романсным музыкальным началом. Это уже более определенные пики смысла — предвестники второй части.

Пятая и шестая строфы, как видим, носят итоговый, формульный характер. Поэтому важно присмотреться к их конечным лексемам — **оглушен** и **кричат**. Ю.Н. Тынянов указывал на особую значимость конца стихотворения у Блока. Как видим, значимым являются конечные точки каждой итоговой части (см. об этом: 40, с. 123).

Как видим, заканчивается первая часть лексемой крика, опять же перекликаясь с «окриками пьяными» первой строфы. Таким образом, **оглушение** и **крик** — это полярные точки одного состояния, взаимодополняемые векторы смысла. **Оглушение** и **крик** на уровне фонетическом оказываются закрепленными лексически.

Звуковая какофония, подчеркнутая аллитерацией, лексически развивается более углубленно: практически в каждой строфе I части есть лексема со значением 'производить звуки'. Назовем их в порядке проявления: «окриками пьяными» (1), «детский плач», (2), «скрипят уключины» (4), «женский визг» (4), «пьяницы» ... «in vino veritas!» кричат» (6).

Значения выделенных слов имеют общую негативную окраску: **окрики** — 'возгласы с приказанием', **угрозой**; **плач** — 'нечленораздельные голосовые звуки, выражающие горе'; **скрипеть** — 'производить резкий звук от трения'; **визг** — 'высокий и резкий крик'; **кричать** — 'издавать громкий, сильный звук' (БАС).

Дифференциальные семы взаимодополняют друг друга, и общий семантический строй можно определить так: 'звук' × 'угроза' × 'горе' × 'резкий от трения' × 'высокий' × 'громкий' × 'сильный'.

Как видим, повторяемость лексем со значением 'производить звуки' имеет диссонирующий смысл: все звуки издает человек, кроме скрипа уключин — дополнительная звуковая деталь помогает расширить звуковую картину.

Нарисованная звуковая картина может быть охарактеризована только эпитетами: страшная, жуткая. Она статична — звуки как бы застыли в своем диком постоянстве, они опредмечены существительными **окрики**, **плач**, **визг**. Глаголы **скрипеть** и **кричать** имеют значение действия пустого, безрезультатного; «скрипят уключины», кричат — «In vino veritas!», Лексем со значением **звук** невозможно рассматривать без семантических конкретизаторов, эпитетов: окрики **пьяные**, «детский плач», «женский визг», «пьяницы... кричат». Они имеют двуплановую семантическую нагрузку: усугубляют негативное, жуткое начало, связанное с криком, визгом: воспринимать детский плач более невыносимо, чем просто плач, **визг** — сам по себе звук неприятный, а «женский визг» — это уже нечто патологичное, мерзкое; женское начало у Блока обычно связано с гармонией, красотой. С другой стороны, это эпитеты принадлежности: «окрики пьяные» — нерасчленённая принадлежность, далее **детский...**, **женский...**, **пьяницы** (мужчины).

Звуковая картина складывается из поразительно конкретных, заземленных деталей, каждое звуковое проявление мотивировано и точно выписанным местом действия («над ресторанами» — «окрики пьяные»; «над скукой... дач» — «детский плач»; «над озером» — «скрипят уключины», «женский визг»; «...рядом, у соседних столиков» — «пьяницы... кричат»). Указано и время «каждый вечер». И все же конкретный звуковой ряд спроецирован вверх предлогом «над». Каждая деталь имеет конкретное проявление, но звуки мы воспринимаем одновременно. Это воздух, звуковая атмосфера мира — «сплошной, безобразный крик». А.А. Блок сам дал ему объяснение: «Россия была больна и безумна, и мы, ее мысли и чувства,

вместе с нею. Была минута, когда все чувства нашей родины превратились в сплошной, безобразный крик, похожий на крик умирающего от мучительной болезни. Тело местами не чувствует уже ничего, местами — разрывается от боли, и все многообразие выражается однообразным, ужасным криком» (12, с. 445).

Крик — это не только символ болезненного крика родины, но и крик лирического героя; **крик** — отношение; **кричат** и «пьяницы с глазами кроликов». Слово **кричат** — итоговая точка первой части. Она возникает как возврат-повтор на новом витке в результате наращивания семантического потенциала через конкретные звуковые проявления (**плач, визг, скрип** и т. д.). Конденсация семантики в слове **крик** приводит к появлению двух противоположных семантических планов: крик как нечто безобразное, болезненное и крик как жалоба, зов, мольба. В стихотворении возникает глобальное обобщение через модель жизненного мира: **дети — женщины — мужчины, то есть все**.

Принадлежность лирического героя к общей картине прибавляет еще одно закономерное значение — крик как появление творческой **воли**, заклинания, которое текстом выражено в драме «Незнакомка»:

«Г а у п т м а н (орет). Шлюха она, ну и пусть шляется! А мы выпьем!

Д е в у ш к а (поет в ухо мужчине). Прощай, желанный мой...

С е м и н а р и с т. И шарманка плачет. И я плачу. И мы все плачем.

П о э т. Синий снег. Кружится. Мягко падает. Синие очи. Густая вуаль. Медленно проходит она. Небо открылось. Явись! Явись!» (7, с. 81).

Здесь уместно вспомнить формулу К.Д. Бальмонта — «...тайная алгебра страстных, внушающих слов» (3, с. 72), а тайная алгебра в понимании символистов — прежде всего музыка; она «сама по себе есть заклинание, заставляющее неподвижность нашего бессознательного всколыхнуться» (там же, с. 185).

Таким образом, дионисийское, музыкальное начало у Блока оказывается многозначным, и наиболее важные значения связаны, с одной стороны, с болезнью, умиранием и, с другой — возобновлением, преобразованием.

Таким образом, пятая и шестая строфы во всех планах являются концентрирующими — в этих строфах наблюдается рекуррентность, или возврат к предыдущему на новом смысловом витке. Так, в последнем случае наращиваемая семантическая мощь тематического ряда концентрируется словом **кричат**, но уже в значении, обогащенном элементами ряда. Значения развиваются по спирали. В результате действия этих внутренних симметричных преобразований подтекст становится текстом.

Показанное соотношение лексем со значением **звук**, дающих симфоническое полотно, — многообразие, переходящее в единообразие, — **крик** с множеством потенциальных и реальных смыслов — запрятано внутрь и выявляется только в раскрытии идеи парадигматических, гармонических внутренних связей, носящих характер рекуррентной вариационной повторяемости. Лексеммы со значением звука внешне тяготеют к синтагматике и как бы «растворяются» в каждом стансе. Только вызволенные из горизонтальных связей и соединенные вместе гармоническими подтекстовыми связями они составляют «страшную» мировую симфонию.

Основа внешнего течения событий в «Незнакомке» — их отсутствие. Вот здесь на арену и выходит жесткая, «ядовитая» симметрия, симметрия-клетка то сдерживающее начало, которое в соотношении с взрывающим изнутри **криком** создает эффект единовременного контраста.

Клетка эта внешне совсем не клетка, да и как назовешь клеткой пейзаж с элементами повествования, изображающий обыкновенную дачную местность. Единственное, что может внешне насторожить — это чувство, вызываемое рядом изображаемых картин. Эти картины привлекательны и отталкивающи одновременно. Общий пейзаж складывается из изумительно тонко и точно разработанных деталей, соединенных не искусственно, а естественной перспективой, характерной для живописного полотна. Перспектива разработана «по горизонтали» и «по вертикали». По горизонтали она имеет лексические пространственные средства обозначения — **вдали, загородные дачи, за шлагбаумами, среди канав, озеро**.

Вертикальные конкретизаторы обычно соседствуют с горизонтальными: **над ресторанами, над пылью переулочной, над скукой загородных дач, над озером, в небе, диск**. Чаще всего они так тесно соединены, что создают единое ощущение пространствен-

ной объемности, которая носит космический характер и одновременно чрезвычайно физически ощутима, как почва под ногами. В принципе, здесь обозначено не только пространство, а пространство-время, так как рядом с названными семантическими конкретизаторами пространства располагаются временные — **по вечерам, каждый вечер, весенний**. Эти пространственно-временные конкретизаторы спаяны в единое целое синтаксической функцией детерминантов, и в качестве относительно свободных синтаксических словоформ они распространяют схему предложения. Их место в стансе — препозиция, последовательность строго определенная: время — место — и жесткая повторяемость этой парности на протяжении всей первой части: **по вечерам, над ресторанами, вдали, над пылью переулочной, над озером** и т.д.

Итак, во внешнем строе стихотворения доминирует аполлоновское, пластическое, начало, связанное с живописным пейзажем, далее — интерьером, портретом. Интересно заметить, что в первой части используется только одна лексема со значением цвета — **золотится**; ассоциативно **вечер** — связан с темным, **«пьяницы с глазами кроликов»** — с красным цветом. Но ощущение цвета все же создается импрессионистической пластикой.

Стансы пейзажные (первые четыре) строятся по принципу вариационной повторяемости соотношения: общее — конкретное. Первый станс выполнен в наиболее обобщенной пластике. В нем создается атмосфера, воздух картины, закрепленный лексически: **«горячий воздух», «весенний и тлетворный дух»**. Смысловые связи выделенных синтагм алогичны. Это катахреза, «диссонирующая метафора». В.М. Жирмунский подчеркивал роль катахрезы в творчестве А.А. Блока (27, с. 213). Диссонанс возникает на основе соединения объективного и оценочного элементов значений: раздвоение значения **горячий** (воздух) как обозначение температуры и физического ощущения (горячее неприятно), а также негативной оценки — все это выражено синтетически, в лексеме **горячий**, то же наблюдается в аналитически выраженном сочетании **«весенний и тлетворный дух»** — обозначение времени года, настроения (негативная оценка).

Созданию широкой картины пространства в особенности способствуют вторая и третья строфы. Пространственные этюды располагаются в порядке степени их заземленности, снижения эмоционального потенциала, доходящего до иронии, даже сарказма. Авторская ирония смыкается, диссонируя, с «иронией» героев («испытанные остряки»).

Чтобы понять смысл снижения, которое осуществляется с опорой на прозаизмы (**пыль переулочная, скука загородных дач, крендель булочной** и т.д.), обратимся к блоковой интерпретации иронии: «Кричите им в уши, трясите их за плечи, называйте им дорогое имя, — ничто не поможет. Перед лицом проклятой иронии — все равно для них: **добро** и **зло, ясное небо** и **вонючая яма**, Беатриче Данте и Недотыкомка Сологуба. Все смешано как в кабаке и мгле. Винная истина, «In vino veritas» — явлена миру, все — едино, единое есть мир; я пьян, ergo — захочу — «приму» мир весь целиком, упаду на колени перед Недотыкомкой, соблазну Беатриче, барахтаясь в канаве, буду полагать, что парю в небесах; захочу — «не приму» мира: докажу, что Беатриче и Недотыкомка одно и то же, так мне угодно, ибо я пьян. А с пьяного человека — что спрашивается? Пьян иронией, смехом, как водкой; так же все обезличено, все «обесчещено», все — все равно» (6, с. 346—347). Воздух, свойственный импрессионистическому пейзажу, вместо характерного света, бликов, причудливых сочетаний цвета наполняется пылью, скукой. Соседство с конкретными прозаизмами **крендель булочной, шлагбаумы, канавы** способствует предметной детализации пейзажа и одновременной нейтрализации этой конкретности через нелепое соотношение реалий, через объединение понятий атмосферы, воздуха и случайного предмета. Воздух становится предметным — **пыль, скука**; предметы — **шлагбаумы, канавы** — становятся атрибутами мира, атмосферы жизни, где все смешано, все нелепо, «обезличено», «все равно». Звуки дикие, страшные (**окрики пьяные, детский плач, скрипят уключины, женский визг**), также предметны, они рассыпаются в «горячем воздухе», повисают в нем, создавая единую сферу, «страшный мир».

В четвертой строфе возникает как бы гармония дисгармонии. Нелепое звучание уравновешено нелепостью общей картины: **«скрип уключин», «женский визг»** и **«бессмысленно кривится диск»**. Романтическая луна переименовывается в прозаизм **диск** — такого переименования требует привычное восприятие героев — **дам, остряков**. Бессмысленно «кривящийся диск» — квинтэссенция пошлой иронии, которая осуществляется под знаком «все равно».

Но и ирония, и общее восприятие раздваиваются: если мир «дам, остряков» — мир прямого восприятия; **озеро, канавы, небо, пыль, диск** — все воспринимается как раз и навсегда данное, естественное, неизменное, то мир лирического героя — мир оценок, ядовитой иронии, которая прорывается через эпитеты **тлетворный, скука, испытанные, ко всему приученный, бессмысленно**.

Оценочность организуется не только лексическими средствами, но, главным образом, морфологическими и синтаксическими. Именно они способствуют возникновению жесткой симметрии каркаса, сдерживающего внутренний «музыкальный напор», и в конечном итоге почти подавляют его, по крайней мере, вступают с ним в некий гармонический альянс.

Балладное размеренное повествование контрастирует твердой формой строфы — стансов. Строфа равна предложению, и синтаксическая вариативность в стансах минимальна. Это или сложносочиненные предложения (1, 2, 4, 6 строфы), или простые конструкции с потенциальной или дополнительной предикацией (3 — имеется обособленный член предложения, 5 — слитная конструкция с однородными членами — сказуемыми).

Достаточно жесткой является и структура предложений. Препозитивные детерминанты со значением времени и места, чаще всего парно организованные, назойливо повторяются: «по вечерам над ресторанами» — «вдали, над пылью переулочной, над скукой загородных дач» — «и каждый вечер, за шлагбаумами», «над озером», «в небе», «каждый вечер...», «в моем стакане», «рядом у соседних столиков». Пространство постепенно сужается до интерьера кабака, время становится вневременным.

Незыблемость, устойчивость мира-клетки поддерживается каждым конечным существительным первых четырех строф: **дух — плач — остряки — диск**.

«Верх» и «низ» — земное и космос, обычно противопоставленные, в стихотворении существуют как нерасчлененное единство, и более того, пространство, изображение которого устремлено вверх (повтор детерминантов времени и места с помощью формы слов с предлогом **над**), в итоге оборачивается жесткой пародией «бессмысленно кривящегося диска»; что внизу, то и вверху — «ядовитая» симметрия, замкнутость зеркального отражения.

Жесткость симметрии усиливается морфологическими средствами. Если в драме «Незнакомка» главенствовало местоимение **все**, то в стихотворении это же понятие реализуется в ином ключе — через тиражирование существительных с помощью множественного числа (**над ресторанами, за шлагбаумами, с дамами, остряки, лакеи сонные, пьяницы** и т.д.) и употребления местоимения **каждый** с временным детерминантом **вечер**.

Однородность множественности в мире предметном и в мире лиц, субъектов — свидетельство его обезличенности, «обесчещенности», уродливого тождества.

Принцип импрессионистического изображения, для которого характерно соединение живописного и музыкального начал, «размыкание... материи», «превращение субстанции в энергию — энергию лирическую, с воздействием почти музыкальным», через «всеобъемлющий символ», «субстанцию субстанций» (42, с. 33), чрезвычайно органичен в стихотворении.

Но союз Диониса (музыки) и Аполлона (живописи), из которого рождается трагедия, у Блока оборачивается пародией, мир первой части — это мир сна, из которого ничего не может родиться. «Такой же великий сон и разымчивый хмель — сон и хмель бесконечной культуры, — пишет А.А. Блок, — говоря термином Ницше — «аполлинический сон». Всякий сон характеризуется тем, что все происходит в нем по каким-то чуть-чуть измененным, нездешним, неземным, нелюдским законам. Например, по муравьиным законам. Солнце восходит, и солнце заходит, идет гроза, уходит гроза, — а муравейник растет. Можно увидеть себя во сне муравьем; строю, строю муравейник... И так без конца, без конца. И наконец — проснуться и обрадоваться, что ты не муравей, а человек, что у тебя есть свободная воля» (18, с. 353).

Последние два катрена — это итог, формула первой части, но она содержит ту магическую точку, с которой начинается «чудо одинокого преображения».

Сонный и хмельной муравьиный мир (его атрибуты: **стакан, влага, лакеи сонные, пьяницы с глазами кроликов**) начинает раздваиваться, «происходит раскол между этим миром и мирами иными» (11, с. 427).

Хотя в сравнительном обороте, но появляется местоимение **я и друг единственный** — двойник, возникает новое двуединство. Сквозь «все разъедающую иронию» прорывается положительная оценочность — «друг единственный». В причастности **друга** к «оглушен-

ности» — закольцованность, безвыходность, но в раздвоении значения «влага терпкая и таинственная» намечается переход одной субстанции в другую.

В статье «Памяти Врубеля» Блок писал: «Врубель жил просто, как все мы живем; при всей страсти к событиям, в мире ему не хватало событий; и события перенеслись во внутренний мир, — судьба современного художника; чем правильнее размежевывается на клеточки земная кора, тем глубже уходят под землю движущие нас боги огня и света» (13, с. 421).

Блоковский дуализм восходит к идеям О. Конта — Вл.С. Соловьева о двух способах бытия: «один внутренний и вечный», «субъективный»; другой — «преходящий и внешний», «объективный» (в терминологии Вл.С. Соловьева «являемый или феноменальный») (38, с. 243).

При всей их противопоставленности они находятся во «всестороннем взаимодействии». Правильный, приученный клеточный мир, мир-муравейник пока господствует в последних строфах первой части — анафорически повторяется детерминант «**и каждый вечер**», реализуется идея нерасчлененного, обезличивающего множества, охватывающая мир предметов («**у соседних столиков**») и людей («**лакеи сонные**», «**пьяницы**»). Но раздвоенное единство я — такой, как те, «**рядом, у соседних столиков**» и в то же время иной, «**друг единственный**», изображенный ироничной, но все же импрессионистической пластикой; лексемы **отражен, влага** — предвестники новых смыслов.

Символика первой части имеет динамический, порождающий характер; постоянное «умножение» смысла происходит за счет внутренней и внешней выстроенности произведения, когда каждый элемент, начиная звуком и кончая поэтической фразой, взаимодействует с другими, развивая смыслы в определенном направлении, концептуализируется в ходе формирования языковой ткани и в итоге восходит к символам — архетипам. Обобщенно эту направленность можно представить так.

1. Противоборство консонанса и диссонанса на звуковом уровне при доминировании диссонанса и внутреннем развитии консонансного начала как «предчувствие» темы Незнакомки.

2. Закрепление диссонанса на лексическом уровне, создание модели мира, родины (**крик** женщин — детей — мужчин), перевод многообразия в единообразие — «**сплошной безобразный крик**», — выделение мира лирического героя через его отношение к создаваемой модели.

3. Растворение идеи **крика** в повествовательной синтаксической фразе — строфе. Столкновение лирического повествования с «жесткой» структурой пейзажной модели мира — клетки. «Гармония дисгармонии» алогичного мира — в пейзажной трактовке, и мира — музыкального диссонанса. Раскол между этим миром и мирами иными. Появление двойника. Расслоение значения слова «влага» — «vino» на составляющие: **опьянение** — **таинство** — восхождение к символическим архетипам: аполлоновскому и дионисийскому началам.

4. Общее соотношение «**больной и безумный мир**» (Россия — мир иной, субъективный, связанный с таинствами искусства), противоборство и связь Аполлона и Диониса, совершенствование жизни посредством искусства, гармонии. Последнее дано только как предвестник смысла и выявляется из общего соотношения текста и подтекста (синтагматически и парадигматически развертываемых смысловых отношений).

Эту схему можно детализировать и уточнять, но в целом развитие символических образов можно представить как соотношение — инвариант (дисгармоничное-гармоничное начало), который, варьируясь, дает наиболее общее отношение «больной и безумный мир» — «таинство» иного мира как предвестник смыслов, реализуемых уже во второй части.

Можно рассматривать это движение и в обратном направлении, тогда оно развернется в соотношении: общее — конкретное. Таким образом, гармоническая организация первой части осуществляется через внутреннюю и внешнюю симметрию золотого сечения, характеризующуюся рекуррентными, или возвращающимися отношениями.

Рекуррентии символического произведения свойственен объемный характер отношений, приводящий «многообразию» в относительное «единообразие», так как и инвариантное, и общее соотношение всегда двойственно и осуществляется по принципу единовременного контраста.

Язык второй части противоположен языку первой части: если языковая ткань первой части создается на основе отношений всех единиц языка в их первичных, конкретных употреблениях, в процессе развития гармонической организации, получающей обобщенно-функциональное представление, то языковая ткань второй части создается на основе сим-

волических доминант, готовых символов, из которых рождается, в свою очередь, «символ символов» — Незнакомка. Блоком используется единство двух типов речи, которые Вяч. И. Иванов называл речью «об эмпирических вещах и отношениях» (первая часть) и речью «о предметах и отношениях иного порядка, открывающегося во внутреннем опыте» (вторая часть). Он называл ее «иератической речью пророчествования» (см.: 29, 30). Если использовать термин «внутренняя форма», то в первой части идет порождение внутренней формы, во второй — доминирование слов со сложной внутренней формой (слова-мифы).

А.А. Потебня дает интереснейшее истолкование мифического и немифического типов мышления, связанных с языком: «Разница между мифическим и немифическим мышлением состоит в том, что чем немифичнее мышление, тем явственнее сознается, что прежнее содержание нашей мысли есть только **субъективное средство** (выделено автором. — *К.Ш., Д.П.*) познания; чем мифичнее мышление, тем более оно представляется источником познания» (37, с. 418). Здесь А.А. Потебня намечает интереснейший и знаменательнейший стык между искусством и наукой. «...миф сроден с научным мышлением в том, — пишет А.А. Потебня, — что и он есть акт сознательной мысли, акт познания, объяснения посредством совокупности прежних данных признаков, объединенных и доведенных до сознания словом или образом» (37, с. 418). О родстве научного и мифологического мышления см. также: 25, с. 70 и послед.

Вяч.И. Иванов в работе «Заветы символизма», которую целиком принял А.А. Блок и «проиллюстрировал» статьей «О современном состоянии русского символизма», дал интерпретацию единству и дополнительности двух различных речей: «Первая речь, ныне единственно нам привычная, будет речь логическая — та, основной внутреннею формою которой является суждение аналитическое; вторая, ныне случайно примешанная к первой, обвивающая священную золотую омелью дружные с нею дубы поэзии и глушащая паразитическим произрастанием рассадники науки, поднимающая тучными колосьями родного злака на пажитях вдохновенного созерцания и чуждыми плевелами на поле, вспаханного плугами точного мышления, — будет речь мифологическая» (29, с. 129). В качестве основной формы ее выдвигается миф. В противоположность «привычной речи» она основана на синтетическом суждении с подлежащим, **понятием** — **символом** и глаголом — **скажем**. Миф при этом понимается как модус символа, действие и действенная сила.

Таким образом, основные параметры, по которым различаются два типа речи, следующие: 1) «логическая» — алогическая речь; 2) точное мышление — вдохновенное созерцание; 3) аналитизм — синтетизм суждения; 4) непредусмотренность — предусмотренность действенной силы образа. Действенность силы такого слова-мифа заключается в его заклинательной магии, «последующей между миром божественных сущностей и человеком» (там же, с. 131).

Отсюда вытекает интерпретация триединства: **слово** — **поэзия** — **художник**. Художником используется символическая энергия слова, не порабощенного служением внешнему опыту (в качестве хранителя выступает «хранительная мощь народной души»); поэзия рассматривается как источник интуитивного познания, а символ — средство его реализации; поэт же является не художником только, но как личность — носитель «внутреннего слова, органа мировой души, озаменованной сокровенной связи сущего, тайновидец и тайнотворец жизни» (там же).

Таким образом, слово-миф рассматривается как наивысший род символов. Отсюда можно наметить противопоставление символа с порождаемой внутренней формой и символа с оживляемой, актуализированной внутренней формой. Для последних символов, помимо сложнейшей иерархии значений, характерна достаточно сложная пресуппозиция, то есть система фоновых знаний, связанных не только с творчеством самого А.А. Блока, но и системой философских, эстетических воззрений, их интерпретаций.

Вильгельму фон Гумбольдту принадлежит блестящая мысль о том, что поэзия и философия особым образом обогащают развитие языка, «намечая иначе градуированный ход идей» (26, с. 106). «Недаром и к совершенству в своем развитии тоже всего больше способны языки, где по крайней мере в одну определенную эпоху царил дух философии и поэзии, особенно если его господство выросло из внутреннего импульса, а не было заимствовано извне» (там же), — пишет он.

Такого рода положения не следует рассматривать как универсальные, не следует их подвигать и излишней социологизации. Бесспорным здесь является только то, что периоды расцвета поэзии характеризуются особым вниманием художников к возможности языка,

в такие времена подводятся итоги, разрабатываются новые пути его освоения как материала художественного творчества, что с особой глубиной и проявилось в теоретических работах символистов (ср. хотя бы названия некоторых исследований А. Белого «Поэзия слова», «Эмблематика смысла», «Магия слов», «Лирика и эксперимент»).

Первая и вторая части стихотворения соотносятся по принципу метаморфозы-превращения. Принцип метаморфозы — это принцип превращения «на глазах», превращения протяженного, постепенного, но имеющего внутреннее и внешнее завершение.

В превращении-метаморфозе наблюдается установка на неразрывность противоположных миров, на их существенную дополнительную и даже причинно-следственный характер их отношений. Превращение совершается по принципу зеркального отображения. Блок выводит его как соотношение тезы и антитезы. Бальмонт определял структуру поэтического произведения как «зеркало в зеркале», соотношение двух зеркальностей, между которыми находится свеча — «соединение двух через третье». «Две глубины без дна, расцвеченные пламенем свечи, самоуглубляются, взаимно углубляют одна другую, обогащают пламя свечи и соединятся им в одно. Это образ стиха» (3, с. 5). В первой части «Незнакомки» доминировало музыкальное, дионисийское начало (А) при внешне сдерживающем его живописном (Б), аполлоновском.

Во второй, наоборот доминирует аполлоновское начало (Б) при внутренней регламентации его со стороны музыкального плана (А). Возникает соотношение АБ — БА, типичное для зеркального отражения.

В первой части доминирует индуктивное формирование символического образа, во второй преобладает дедукция. Речь внешне алогичная, иероглифическая, требующая раскодировки, противопоставлена поэтическому логически обусловленному повествованию первой части. Вторая часть симметрично вмещается в шесть катренов; последний, седьмой, — формульная часть произведения.

В таком соотношении раскрывается путь описания второй части в обратной последовательности по отношению к первой: от синтаксиса и лексической семантики к звуковой организации.

В первой части пространство сужается до кабака, а описание до портрета. Во второй части пластика портрета становится ведущей, но распространяется в особом пространственно-временном ключе.

Метаморфозы тем более очевидны, что производятся они на основе одних и тех же лексем, и эта идея повторяется на протяжении всего стихотворения. Вот узловые точки семантических преобразений: «**по вечерам**», «**и каждый вечер**» — «**и каждый вечер**»; «**воздух дик и глух**» — «**глухие тайны**»; «**вдали, над пылью переулочной**» — «**очарованную даль**»; «**бессмысленно кривится диск**» — «**чье-то солнце вручено**»; «**влага терпкая и таинственная**» — «**терпкое вино**»; «**лакеи сонные**» — «**иль это только снится мне**»; «**пьяницы с глазами кроликов**» — «**пьяное чудовище**»; «**In vino veritas!**» — «**Истина в вине**».

Происходит и синтаксическое обращение. Препозитивные детерминанты, сохраняя относительно конкретный характер обозначения места и времени в промежуточной стадии преобразования («И каждый вечер, в час назначенный...», «И медленно, пройдя меж пьяными...»), впоследствии перемещаются в постпозицию: «**у окна**», «**за темную вуаль**», «**в моем качаются мозгу**», «**на дальнем берегу...**».

Синтаксическое обращение претерпевает и ключевая фраза — «**In vino veritas!**» — «**истина в вине**».

В промежуточной стадии наблюдаются детерминанты в пре- и постпозиции. Каждая фраза-станс отчетлива, определена, замкнута в самой себе. Между смыслами пролегает пропасть. Фраза застыла, это неделимое целое, атом смысла. Отсутствуют причинные сцепления. Упорядочение осуществляется внутренне: относительно точные портретные детали — символы, ассоциируясь, объединяются: возникает так и не проявленный конкретно, но, тем не менее, портрет-символ, портрет-мир.

Общее соотношение — портретная деталь — пространственный детерминант — варьируется на протяжении всей второй части по принципу: уменьшение степени конкретизации детали — пространственное расширение в значении детерминанта. Сравним: «Девичий стан, шелками схваченный, // В туманном движется окне...», «И очи синие бездонные // Цветут на дальнем берегу».

Внешняя «ядовитая» симметрия клетки оборачивается алогичностью катахрезы, асимметрией, которая держится на достаточно жесткой внутренней упорядоченности портретных и пространственных деталей. Внешняя неупорядоченность портретных деталей способствует созданию образа Незнакомки, в котором проглядывает ориентация на условный, абстрактный, живописный и одновременно литературный портрет. Это портрет без портретируемого. Любая из его деталей равноценна и может быть дана, в принципе, в любой внешней последовательности. Задача здесь создать общий глубинный смысл образа через детали-символы, которые держатся на конкретном обозначении элементов портрета («шляпа с траурными перьями»; «в кольцах узкая рука») и одновременно несут заряд готовых смысловых ассоциаций, порождающих новые смыслы. По мере развития образа конкретность становится все более относительной. В результате — катахреза «И очи синие бездонные // Цветут на дальнем берегу». Этот «цвет очей» сродни гоголевскому Носу и еще «улыбке кота совсем без кота», уводящим развитие образа во внутренний, глубинный смысл. Ориентация на живописную пластику сказывается во внешней портретной атрибуции — «у окна», статике — «садится». При всей алогичности в расположении внешних деталей мы чувствуем, что образ внутренне «стянут», подчинен какому-то канону.

Внешняя алогичность в соотношении портретных деталей, их синтагматическое растворение в стансе — повествовании показывает на парадигматическую, внутреннюю обусловленность. Рассмотрим эти связи:

- «Девичий стан, шелками схваченный»;
- «Дыша духами и туманами»;
- «И веют древними поверьями // Ее упругие шелка»;
- «Шляпа с траурными перьями»;
- «В кольцах узкая рука»;
- «Темная вуаль»;
- «Перья страуса склоненные»;
- «Очи синие бездонные // Цветут на дальнем берегу».

Портретная семантика держится, как видим, на нескольких осях смысла: 1) древность — современность — будущее (даль); 2) конкретность — обобщенность; 3) мифологическое — романтическое — и то, что обусловлено символизмом Блока; 4) «Не живое и не мертвое» — живое и мертвое; 5) указание на реальность — принадлежность к сфере искусства; 6) реальное — таинственное, «зацветающие чудеса»; 7) «собственная жизнь» — искусство.

Построение образов в системе крайних и противоположных семантических точек дает возможность ощущать это построение как эстетическую модель мира, обладающую особой внутренней логикой. Она строится Блоком по принципу антитезы к миру действительности: «...быть художником — значит выдерживать ветер из миров искусства, совершенно не похожих на этот мир, только страшно влияющих на него; в тех мирах нет причин и следствий, времени и пространства, плотского и бесплотного, и этим мирам нет числа...» (11, с. 433).

Здесь все слитно и одновременно расчленено: темпоральная нерасчлененность, слитность сосуществует с указанием «в час назначенный», сама метаморфоза осуществляется в некоторой каузальной последовательности, выраженной глаголами движения: **движется, пройдя, качаются**; статического состояния — **садится, закованный, лежит, цветут**; созерцания — **смотрю, вижу**; мысли — **знаю**. Глаголы указывают на воспринимаемый, наблюдаемый субъект (**движется, садится**), субъект-деятель (**смотрю, вижу**), пассивный субъект (**поручено, вручено**). Пространственная модель так же, как и временная, реальна и условна: указание на условность содержится уже в первом детерминанте-локализаторе «**в туманном... окне**». Эпитет включает эстетический потенциал, относящий действие в условный план, лексема **окно** локализует пространство, конкретизирует его и в то же время содержит косвенное указание на пространство, открывающееся взгляду. «**Меж пьяными**» — детерминант места, связывающий действия первой и второй частей, но многозначность слова **пьяные** снова переводит действие в план условный, в сферу искусства (дионисийское опьянение).

Далее повествование разворачивается по принципу пространственного расширения и одновременно внешней алогичной локализации космоса — «**берег очарованный**», «**очарованная даль**», «**солнце**» — в духовной и интеллектуальной сферах действия, состояния

субъекта — «**в моем качаются мозгу...**», «**в моей душе лежит**». И, наконец, детали портрета: «**девичий стан, шелками схваченный**», «**упругие шелка**», «**шляпа с траурными перьями**», «**в кольцах узкая рука**», «**темная вуаль**», «**перья страуса склоненные**», «**очи синие бездонные**», из которых соткан «**скользящий**» и в то же время эстетически устойчивый облик хорошо узнаваемой Прекрасной Дамы Блока, — расплываются, «мерцают» в реальном — ирреальном мире, конкретном — условном времени и пространстве субъекта.

Логика анализа приводит к выводу о мифологическом характере блоковского мышления. Дело в том, что «самой своеобразной чертой мифа служит то, что он несколько не похож на свое содержание. Его морфология представляет собой, как и всякая форма, до такой степени трансформированное, иное качество внутреннего смысла, что без научного анализа трудно поверить в их полное органическое единство» (41, с. 49). У Блока содержатся указания на соотношение внешнего и внутреннего смыслов: «Незнакомка. Это вовсе не просто дама в черном платье со страусовыми перьями на шляпе. Это — дьявольский сплав из многих миров, преимущественно синего и лилового». И далее: «Созданное таким способом — заклинательной волей художника и помощью многих мелких демонов, которые у всякого художника находятся в услужении, — не имеет ни начала, ни конца, оно не живое, не мертвое... Это создание искусства» (11, с. 433).

«**Туманное окно**», «**дыша духами и туманами**», «**древние поверья**», «**странная близость**», «**берег очарованный**», «**очарованная даль**», «**глухие тайны**», «**чье-то солнце**», «**терпкое вино**», «**сокровище**», «**ключ поручен**», «**истина в вине**» — вот пунктиры той линии, которые создают внутреннюю логику, логику чудесного, логику превращения, логику метаморфозы во второй части. «Чудесные явления подчинены своей необходимости и своим законам. Это мир возможности невозможного, исполнения неисполнимого, осуществления неосуществимого, где основание и следствие связаны только одним законом — абсолютной свободой желания или творческой воли, которая является в нем необходимостью» (25, с. 32), — пишет Я.Э. Голосовкер.

В мифе действует закон метаморфозы — превращение любого существа или вещества в любое другое (там же, с. 31). Это превращение идет у Блока не произвольно, а в определенном направлении. Его дает «руководительная мечта о той, которая поведет туда, куда не смеет войти и учитель» (11, с. 433).

Шаг за шагом воплощается «руководительная мечта» и вырисовывается облик, созданный заклинательной волей художника, связанной тем не менее определенным философским и эстетическим каноном. Указание на этот канон содержится во внутренней форме слов; значения же, составляющие внутреннюю форму, имеют многослойную пресуппозицию. Таким образом, внешняя свобода соотношения образов выливается в достаточно жесткую внутреннюю структуру.

Рассмотрим, как это происходит. Метаморфоза второй части идет ступенчато: 1) первые две строфы — переходный этап между первой и второй частью — «чудо одинокого преображения» явление Незнакомки; 2) соотношение образа с мифом и трансформация его в «новую реальность»; 3) синкретизм образа Незнакомка — лирический герой; «...мой собственный волшебный мир стал ареной моих: личных действий, моим «анатомическим театром», или балаганом, где сам я играю роль наряду с моими изумительными куклами (ессе homo!)... Иначе говоря, я уже сделал собственную жизнь искусством» (там же, с. 429) — «объективность и реальность тех миров» (там же, с. 431).

Общее соотношение всех элементов восходит к формуле Вл.С. Соловьева «На зов души твой образ был ответ» (39, с. 126). Сон как оглушение — сон как аполлиническое творческое начало, воплощающееся в зримых образах, — вот одна из первых метаморфоз второй части.

«**Лакеи сонные торчат**» — «**это только снится мне**». Это уже преображение статики в динамику: сна-бездействия — в сон-действие. Внешнее текстовое значение поддерживается частицей **только**. Сон — это «физиологическое состояние покоя и отдыха, при котором полностью или частично прекращается работа сознания» (БАС). **Сон** — мостик от первой части ко второй; но это и переключение значения в новый, ирреальный план. Одновременно актуализируется эстетическое значение, входящее во внутреннюю форму слова — «аполлинический сон» — искусство сновидений, образов, создающих фантастический мир мечты.

Эстетическая мотивировка этого значения, его пресуппозиция многослойна — греческая, римская мифология, эстетика немецких философов (Шопенгауэр, Ницше), философско-эстетическая концепция Вл.С. Соловьева, школа символистов, эстетика Блока.

Эта первая посылка держит структуру образов всей второй части, задает систему преобразования, возникновения чудесного. В результате создается сложное соотношение внешних (текстовых) и внутренних (эстетически мотивированных) значений, обусловленных наличием внутренней формы.

Метонимия «девичий стан, шелками схваченный» — это и рисунок, лежащий в основе женского портрета, но и одновременно указание на наличие внутренней формы — «женственное существо, лицо-идея». Пресуппозиция этого значения связана с философией Вл.С. Соловьева — А. Конта и еще глубже в философии пифагорейцев, давших самое общее онтологическое определение женственности.

Возникновение этого образа на русской христианской почве Вл.С. Соловьев связывал с изображениями «своеобразной женской фигуры, сидящей на престоле (новгородские соборы), — это образ **Софии Премудрости Божией, или синоним вечного Слова Божия — Логоса** (выделено нами. — *К.Ш., Д.П.*)». Образ воплощает «чистое и полное человечество, высшую и всеобъемлющую форму живой души природы и вселенной» (38, с. 240). Эстетическое воплощение этого образа у Вл.С. Соловьева находим в поэме «Три свидания» и других произведениях (например, «Зачем слова? В безбрежности лазурной...»).

Важно отметить, что в понимании Конта — Соловьева человечество как целое представляет собой единое, одушевленное существо. Одушевленность этого существа, отнесенность к структуре образа Прекрасной Дамы Блока, развивающегося на протяжении всего творческого пути, подчеркнута в определении «**шелками схваченный**». Оно конкретизирует внешний рисунок и одновременно трансформирует символ в систему эстетических категорий «Трилогии вочеловечения» Блока, где он обретает современную поэту пластическую интерпретацию.

Внутренняя метаморфоза «**туманное окно**» — «**дыша духами и туманами**» связана с преобразованием образов первой части — «**весенний и тлетворный дух**». Статика «**тлетворного**», опредмеченного духа «страшного мира» оборачивается динамикой значения, заключенного в причастии **дыша**, конкретизированном предметными признаками разных смысловых планов. Лексема **дух** — несет готовый эстетический потенциал блоковской символики Прекрасной Дамы. Символика «туманов» имеет более сложную внутреннюю форму — она связана с «явлениями» в духе Вл.С. Соловьева:

Пронизана лазурью золотистой,
В руке держа цветок нездешних стран,
Стояла ты с улыбкою лучистой,
Кивнула мне и скрылася в туман.
Вл.С. Соловьев. Три свидания

В этом контексте **туман** и **нездешние страны** — синонимы. Таким образом, символ **туман** в стихотворении Блока имеет внутреннюю семантику, связанную с иными мирами, нездешними странами. Но в контексте стихотворения эти лексемы-образы приобретают еще одно значение. **Дышать** несет в себе общее значение **живого** («втягивать и выпускать воздух легкими»). В соотношении с этим значением **дыша** и **туманами** приобретают общую семантику неживого (первое связано с эстетическим, второе — эстетико-философским началом).

Далее образ развивается по принципу вариационной повторяемости установленного общего соотношения. Новый этап метаморфозы делает подтекстовое текстом. «**Упругие шелка**», «**шляпа**», «**в кольцах узкая рука**» — дальнейшая конкретизация портрета, написанного в блоковской пластике Прекрасной Дамы. Синтетичный образ здесь анатомизируется, превращается в аналитический. Символы, имеющие внутреннюю эстетическую форму, выделены и обозначены: «**веют древними поверьями**» — «**шляпа с траурными перьями**». Это расчлененное смысловое единство. Значения слов **поверья** и **траурный** отсылают нас к постоянно повторяющимся образам в творчестве Блока и далее к пресуппозициям, связанным с философско-эстетическими концепциями Вл.С. Соловьева. Образы находятся в причинно-следственных отношениях. Ключевым является эпитет **траурный**, который далее варьируется: «**темную вуаль**», «**перья страуса**».

Этот образ внешне алогичен, так как предыдущие символы «**дыша духами и туманами**» несут в целом положительный эстетический потенциал. Во внешней структуре значений **траурный** имеет семантику состояния скорби, печали по умершим и одновременно

указание на черный цвет. Соотношение «**древние поверья**» как отсылка к эстетике мифа, фантазии, и «**упругие шелка**» как актуализация живого начала — заставляют обратиться к пресуппозициям, связанным со значением **траура, скорби, смерти**. Образ девушки в произведениях Блока двоятся — он одновременно и «**синий призрак**», и «**смерть**». Вот портрет Коломбины, данный в восприятии действующих лиц:

— Прибыла!
— Как бела ее одежда!
— Пустота в глазах ее!
— Черты бледны, как мрамор!
— За плечами коса!
— Это — смерть!
Балаганчик

О Фаине в «Песне судьбы»: «Г е р м а н. Ты — навстречу — неизбежная? Судьба? Какие темные очи. Какие холодные губы». В статье «О современном состоянии русского символизма» говорится в связи с «изменением облика» о «приближении каких-то огромных похорон» (11, с. 428).

А далее «переживания этого момента» изображаются так: «...в лиловом сумраке необъятного мира качается огромный белый катафалк, а в нем лежит мертвая кукла» (там же, с. 429).

Собственно цветовое значение, а также значение траура оказывается в широком контексте нейтрализованным, ядро смысла составляет не семантика скорби, а семантика смерти. «По Конту, — пишет Вл.С. Соловьев, — в составе Великого Существа главное значение принадлежит умершим (разумеется, тем, которые оказались достойными быть в него воспринятыми...). Они вдвойне преобладают над живущими: как их явные образцы и как их тайные покровители и руководители, — как те внутренние органы, через которые Великое Существо действует в частной и общей истории видимо прогрессирующего на земле человечества» (38, с. 241).

Образ далее развивается еще более аналитично и строится на дополнительности семантики «близости» как актуализации живого, визуально воспринимаемого начала, и пространственных образов «**берег очарованный**», «**очарованная даль**». Соединение портретного («**смотри за темную вуаль**») и пейзажного (пространственного) начала находим в лирических драмах: «Ф а и н а. Долго ждала тебя, все очи проглядела, вся зарей распылалась, вся песнями изошла, вся туманами убралась, как невеста фатой» («Песня судьбы»).

При образном аналитизме пейзажное и портретное начала синкретичны, взаимопроницаемы по структуре и семантике. Синкретизм женского лица и природы-космоса пронизывает цикл «Город», характерен он для творчества Блока в целом, на что есть авторские указания (11, с. 430).

Ты проходишь. За тобою
Над священными следами
Почивает синий мрак.
Ты приходишь без улыбки... 1905

Ты путь свершаешь предо мною,
Уходишь в тени, как тогда,
И то же небо за тобою,
И шлейф влачишь, как та звезда!
Твое лицо бледней, чем было... 1906

В стихотворении «Незнакомка» синкретизм портрета и пейзажа возникает как действие, осуществляемое «заклинательной волей художника», более того, «очарованный» мир погружен в духовный мир творящего субъекта.

Он творит, но он и претерпевает, переживает, испытывает воздействие со стороны «**странной близости**» Незнакомки. Он теург, «обладатель тайного знания, за которым стоит тайное действие» (11, с. 427). Механизм этого действия скрыт от нас, мы ста-

новимся свидетелями визуальных впечатлений героя: **смотрю — вижу**. Итак, внешняя структура образа аналитична. Внутренне же это сложнейшее единство. Оно возникает как развивающаяся катахреза, которая выражается в соединении и взаимодополнении несоединимого: **близость — даль**. Синтаксический, морфологический и лексический строй стихотворения подчеркивает это единство. Глаголы связаны с действием субъекта, пейзажно-портретный синкретизм подчеркивается повторяющимся единством определенных сущностей: **близость — вуаль — берег — даль**, — конкретизированных прилагательными-эпитетами, в общем, однородного по значению характера: «**странная близость**» — «**темная вуаль**» — «**берег очарованный**» — «**очарованная даль**». Все существительные несут функцию объекта, располагаются в каждом стихе катрена, что придает конструкции монолитность, а абстракции закрепляются как существенные объекты действия. Я.Э. Голосовкер отмечает, что «метафора, метонимия, синекдоха (тропы) и гипербола, оксюморон, катахреза, эллипсис (фигуры) в мире чудесного суть не скрытые сравнения, не уподобления — они конкретные существа и предметы, или свойства и качества вещей, или акты» (25, с. 36).

Следует отметить, что семантические ассоциации **странного, очарованного, темного** подчеркиваются звуковой инструментровкой, и внутренний механизм взаимодействия звукового и лексического строя, в целом, тот же, что и в первой части. Аллитерирующие звуки [стр] повторяются в лексемах **с траурными — странный — страуса**, делая их как бы сотканными из единой звуковой материи. Еще нет лексем **странный** и **страуса**, но их значения и звуковые оболочки предсказываются и внутренне как бы нерасчлененно содержатся в слове **с траурными**. (Мы уже указывали на некоторую «странность» появления этого эпитета в процессе создания словесного портрета). Эта интереснейшая внутрисловная метаморфоза свидетельствует о том, что «в мире чудесного» все иллюзорное — действительно, как и обратно: «все действительно может в нем стать иллюзорным» (там же).

Семантика нерасчлененности портретно-пейзажного начала, единство субъекта и мира, погруженного в его сознание, имеет пресуппозицию, обусловленную философско-эстетическим каноном, о котором мы выше говорили. В философской концепции Конта — Соловьева «Великое, Царственное и женственное Существо» воплощает в себе «истинное, чистое и полное человечество», это «высшая и всеобъемлющая форма и живая душа **природы и вселенной**» (38, с. 240) (выделено нами. — *КШ, ДЛ*).

Последние строфы второй части — полное и гармоничное воплощение варьирующегося образа. Собственная жизнь, — пишет об этом этапе метаморфозы А. Блок, — «...отныне стала искусством, ибо со мной рядом **живет** (выделено автором. — *КШ, ДЛ*) мое создание — не живое, не мертвое, синий призрак» (11, с. 430).

Синкретизм, слияние достигают здесь своего апогея. «Тайны», всемогущее «солнце», в которое превращается «бессмысленно кривящийся диск» первой части, — всеми этими сокровищами обладает теург. Состояние творческого всемогущества. В некоторых философских системах солнце — символ мудрости, центр силы или сердце вещей. Это центр энергии и хранилище силы. Каждое живое существо содержит в себе центр жизни, который может вырасти до солнца. В сердце возрожденная Божественная сила, обогреваемая светом Логоса, вырастает в солнце, которое освещает ум. Земное солнце — это отражение невидимого небесного солнца. Первое есть область духа, второе — область материи, но последнее воспринимает силу первого (Мэнли П. Холл. Энциклопедическое изложение... символической философии. — СПб., 1994. — С. 163). По Вл.С. Соловьеву, солнечный бог — естественный посредник между небом и землей, сходящий на землю, побеждающий и побеждаемый, благодетельствующий человечество, умерщвляемый злыми силами и воскресающий (Соловьев Вл.С. Мифологический процесс в древнем язычестве // Соловьев Вл.С. Избранные произведения. — Ростов-на-Дону, 1998. — С. 32).

«Твори», что хочешь, ибо **этот** (выделено автором. — *КШ, ДЛ*) мир принадлежит тебе». «Пойми, пойми, все тайны в нас, // В нас сумрак и рассвет» (Брюсов). «Я — бог таинственного мира, // Весь мир — в одних моих мечтах» (Сологуб) (11, с. 426), соединение с миром закрепляется предметной метафорой. «Все души моей излучины // Пронзило терпкое вино». Метафора строится на соединении антропоморфного и природного начал.

«Душа» — «внутренний, психический мир человека, его сознание» (БАС). «Излучина» — «крутой поворот, изгиб реки». В результате уподобления значений актуализируется сема

мир, которая и отождествляет, объединяет человеческое и природное начала, внешний и внутренний мир, живое и неживое.

Актуализация этого значения обусловлена дальнейшим воплощением философского канона, по которому существует единство двух способов бытия — внутреннего, вечного, «субъективного» и преходящего, внешнего, «объективного», или феноменального.

Метаморфоза слова **вино** в этом контексте обусловлена актуализацией внутренней формы — значения дионисийского опьянения как благодетельного начала, мечты, грезы. В соединении с эпитетом **терпкое** это слово приобретает значение мечты — жизнотворчества («терпкое» — здесь 'резкое, сильное, раздражающее' — БАС). Предсказываемое со стороны словесной инструментовки слияние дионисийского и аполлоновского начал произошло. Пластическое (пейзажное) и музыкальное начала объединились в сложном гармоническом контрапункте.

Значение единства и раздельности мира в созидающем субъекте и вне его создается обращенностью портретных деталей внутрь мира субъекта: «Перья страуса склоненные // В моем качаются мозгу», «Очи синие, бездонные // Цветут на дальнем берегу».

Смысловая энергия образов огромна. Катахреза перерастает свои рамки и здесь оборачивается сложнейшей симфорией; каждый член этой фигуры несет функцию самостоятельного символа, имеющего бесконечные смысловые проекции. Блок дает и прозаическую вариацию этого образа: «В лазури чьего-то лучезарного взора пребывает теург: этот взор, как меч, пронзает все миры: «моря и реки, и дальний лес, и выси снежных гор» — и сквозь все миры доходит к нему вначале — лишь сиянием чьей-то безмятежной улыбки» (там же, с. 427).

Заданные философско-эстетическим канонами значения образуют невиданную в русской поэзии причудливую фигуру, концентрирующую, совмещающую лучезарный лик, объемлющий бесконечное мировое пространство, в котором есть свои «берега». Эпитеты **синие, бездонные, дальний** несут потенцию значения безмерного «океана жизни» и одновременно искусства; это **берег**, к которому «влечет мечта, творческая воля» — это воплощение ее, ограничение, и одновременно конкретизация, безмерного. Но **дальний** и в этом контексте имеет проекцию в значение '**будущий**'. София Премудрость Божия являет лик свой в пространстве, в феноменологически заданном пространстве текста осуществлено софийное конструирование эйдоса-логоса в их единстве.

Смысловое ядро образа — глагол **цветут**. В нем живет внутренняя форма, связанная с пресуппозицией, обусловленной философским и поэтическим канонами («расцветают цветы» у Вл.С Соловьева, «голубой цветок» у самого А.А. Блока). Значение цветения объединяет здесь портрет как воплощение души мира и пейзаж как воплощение природного начала и дает импульсы к новому творчеству — преображению жизни, жизнотворчеству. Во внешнем прочтении это хитроумная загадка, которая побуждает читателя к сотворчеству. Ее можно раскодировать, только вернувшись и последовательно проанализировав весь путь вариаций, заданных начальными строфами первой и второй частей.

Последняя строфа стихотворения имеет формульный характер. Здесь повторяются основные смысловые точки на новом витке спирали смысла всего стихотворения.

Дважды обозначается через местоимения **в моей** и **мне** художник как теург, **обладатель** клада — **сокровища**. Лексема **сокровище** вмещает в себя все полученные в ходе метаморфоз значения, наиболее широкие из которых обозначены ранее основными семантическими осями второй части.

Значение слова **вино** также включает в себя все предыдущие семантические метаморфозы этого слова — от конкретного (напиток) до дионисийского начала, но уже в слиянии с аполлоновским началом как полное воплощение мечты, творческой воли и гармонии, которая способна противостоять «страшному миру». В точке этого контрапункта пантеистические образы (природа, пространство, солнце) смыкаются с христианскими: вино, тело и кровь Христа. Изображая внутреннее духовное единение верующих с собой сам Господь называет себя лозой: «Я есмь истинная виноградная лоза, а Отец Мой виноградарь...» (Иоанн. XV, 1—6) и под видом хлеба и вина он преподал нам высочайшее таинство тела и крови своей (Мф. XXVI, 26—28 и др.), заповедовав совершать Его воспоминание.

Важно отметить, что последние стихи имеют характер заключающей реплики в диалоге, но реплики-парадокса, побуждающей к новому диалогу, к «вечному возобновлению» его и одновременному возобновлению «действия», которое на наших глазах совершила творческая воля художника. Обращение лирического героя явно направлено к разным субъектам:

«**пьяницам с глазами кроликов**», «**другу единственному**», к современнику, в конечном счете. Парадоксальность его заключается в том, что утверждаются две противоположные истины: «правота винной истины» («In vino veritas!»), «пьяного чудовища», которая опровергается в ходе антитезы — второй части, и одновременно новая и пережитая истина — понимание творческой воли и гармонии как пути к новому житнетворчеству. Значение слова вино в этом контексте снова раздваивается, приобретает иронические обертоны, побуждая к поискам «ключа» и разгадке.

Как уже указывалось, внешняя алогичность, разорванность смыслов второй части внутренне компенсируется гармоничной внутренне строгой словесной инструментальной.

Ассонанс, запрятанный внутрь в первой части, здесь приобретает ведущее начало, создавая изумительную напевность, основанную на вариации звуковых прогрессий [а — э], [о — у]. Эти широкие прогрессии пронизывают всю вторую часть, обуславливая единое центростремительное движение мелодических интонаций, гармоничный аккомпанемент «мирового оркестра», хвалящего «призрак» на своем, музыкальном языке, способствуют соединению деталей портрета и пейзажа в единое целое, создают звуковую материю, канву, на которой расшиваются причудливые пластические узоры. Аллитерация упрятана внутрь лексем. Энергичный ямб и идущие на смену алогичным гармоничные логичные рифмы («**одна**» — «**у окна**»; «**шелка**» — «**рука**», «**поверьями**» — «**перьями**») способствуют ассоциативному объединению разноплановых в смысловом отношении образов (портрет — пейзаж и др.) в единое гармоническое целое, воплощающее **СИМВОЛ СИМВОЛОВ** — Незнакомку. (Она же — Великое Существо, она же — София Премудрость Божия, синоним Логоса — вечного Слова Божия). Художник совершил теургическое действие, воплотил в пространстве своего воображаемого мира то, о чем он мечтал: «Все сущее увековечить, безличное вочеловечить». Теперь действительную силу должен оказать текст, так как цель художника — «внести гармонию в мир».

Литература:

1. Аверинцев С.С. Предисловие // Иванов Вяч.И. Стихотворения и поэмы. — Л., 1978.
2. Анненский И.Ф. Книги отражений. — М., 1979.
3. Бальмонт К.Д. Поэзия как волшебство. — М., 1915.
4. Белый А. Символизм. — М., 1910.
5. Блок А.А. Душа писателя // Собрание сочинений: В 8 т. — М. — Л., 1962. — Т. 5. — С. 367—372.
6. Блок А.А. Ирония // Собрание сочинений: В 8 т. — М.—Л., 1962. — Т. 5. — С. 345—349.
7. Блок А.А. Незнакомка. Пьеса в трех видениях // Собрание сочинений: В 8 т. — М.—Л., 1962. — Т. 4. — С. 72—102.
8. Блок А.А. Незнакомка // Собрание сочинений: В 8 т. — М. — Л., 1962. — Т. 2. — С. 185—186.
9. Блок А.А. О назначении поэта // Собрание сочинений: В 8 т. — М.—Л. — 1962. — Т. 6. — С. 160—168.
10. Блок А.А. О современной критике // Собрание сочинений: В 8 т.— М.—Л., 1962. — Т. 5. — С. 203—208.
11. Блок А.А. О современном состоянии русского символизма // Собрание сочинений: В 8 т. — М. — Л., 1962. — Т. 5. — С. 425—436.
12. Блок А.А. Ответ Мережковскому // Собрание сочинений: В 8 т. — М. — Л., 1962. — Т. 5. — С. 442—445.
13. Блок А.А. Памяти Врубеля // Собрание сочинений: В 8 т. — М. — Л., 1962. — Т. 5. — С. 421—424.
14. Блок А.А. Песня судьбы // Собрание сочинений: В 8 т. — М. — Л., 1962. — Т. 4. — С. 103—167.
15. Блок А.А. Письма о поэзии // Собрание сочинений: В 8 т. — М. — Л., 1962. — Т. 5. — С. 277—300.
16. Блок А.А. Предисловие к поэме «Возмездие» // Собрание сочинений: В 8 т. — М.—Л., 1962. — Т. 3. — С. 295—300.
17. Блок А.А. Противоречия // Собрание сочинений: В 8 т. — М. — Л., 1962. — Т. 5. — С. 406—414.
18. Блок А.А. Стихия и культура // Собрание сочинений: В 8 т. — М. — Л., 1962. — Т. 5. — С. 350—359.
19. Блок А.А. Творчество Федора Сологуба // Собрание сочинений: В 8 т. — М. — Л., 1962. — Т. 5. — С. 160—163.
20. Блок и музыка. — Л., 1980.
21. Брюсов В.Я. О искусстве // Собрание сочинений: В 7 т. — М., 1975. — Т. 6. — С. 43—54.
22. Брюсов В.Я. О речи рабской // Аполлон. — 1910. — № 9.
23. Брюсов В.Я. О «речи рабской», в защиту поэзии // Собрание сочинений: В 7 т. — М., 1975. — Т. 6. — С. 176—179.
24. Вагнер Р. Произведение искусства будущего // Вагнер Р. Избранные работы. — М., 1978. — С. 142—261.
25. Голосовкер Я.Э. Логика мифа. — М., 1987.
26. Гумбольдт В. фон. Избранные труды по языкознанию. — М., 1984.
27. Жирмунский В.М. Поэтика Александра Блока // Теория литературы. Поэтика. Стилистика. — Л., 1977. — С. 205—237.
28. Иванов Вяч.И. Заветы символизма // Аполлон. — 1910. — № 8.
29. Иванов Вяч.И. Заветы символизма // Борозды и межи. — М., 1916.
30. Иванов Вяч.И. Мысли о символизме // Борозды и межи. — М., 1916.
31. Книга об оркестре. — М., 1978.
32. Лосев А.Ф. Проблема вариативного функционирования живописной образности в художественной литературе // Литература и живопись. — М., 1982.
33. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. — М., 1976.

34. Назайкинский Б.В. Принцип единовременного контраста // Русская книга о Бахе. — М., 1986. — С. 267—298.
35. О современном состоянии русского символизма. Комментарий // Блок А.А. Собрание сочинений: В 8 т. — М.—Л., 1962. — Т. 5.
36. Панов М.В. Современный русский язык. Фонетика. — М., 1979.
37. Потебня А.А. Из записок по теории словесности // Потебня А.А. Эстетика и поэтика. — М., 1976. — С. 286—452.
38. Соловьев Вл.С. Идея человечества у Августа Конта // Собрание сочинений — СПб., 1903. — Т. 8.
39. Соловьев Вл.С. Стихотворения. — Л., 1974.
40. Тынянов Ю.Н. Блок // Поэтика. История литературы. Кино. — М., 1977. — С. 118—123.
41. Фрейденоберг О.М. Миф и литература древности. — М., 1978.
42. Яроцкий С. Дебюсси, импрессионизм, символизм. — М., 1978.
43. Словарь современного русского литературного языка: В 17-ти т. — М.—Л., 1953—1965 (БАС).

Пересечение тем: феноменология — акмеизм

Формирование феноменологического движения в европейской философии приходится на начало века. В 1910 году в России начинает выходить «Логос» — международный ежегодник по философии культуры. Постоянными участниками русского издания были С.И. Гессен, Ф.А. Степун, В.В. Яковенко. В первом выпуске ежегодника была напечатана статья А. Белого «Мысль и язык (Философия языка А.А. Потебни)». В 1911 году в «Логосе» опубликована программная работа родоначальника феноменологии Э. Гуссерля «Философия как строгая наука». Восприятие феноменологии в России было подготовлено широко распространенными в творческой среде идеями В. фон Гумбольдта и А.А. Потебни, учение о внутренней форме слова и поэтического произведения которых, идея наглядности образа предшествовали понятию эйдоса в феноменологии. Непосредственное объединение идей Гумбольдта — Потебни с феноменологической постановкой вопроса осуществляется в работе Г.Г. Шпета «Внутренняя форма слова» (1927).

Формирование акмеизма и феноменологии происходит в одной эпистемологической реальности, и хотя переключки идей акмеистов с идеями Э. Гуссерля была косвенной, все же она свидетельствует о пересечении тем, то есть о том, что философский и поэтический методы коррелируют, раскрываются один через другой.

Поэзия находилась в центре особого внимания феноменологов, это происходило по двум основным причинам: 1) материал поэзии — язык, в феноменологии языку придается исключительное значение, потому что именно в слове объективируется предмет и 2) поэтическое осознание мира сходно с феноменологическим. Перед феноменологом, согласно Э. Гуссерлю, бесконечное поле эйдетического, сущностного исследования, а значит, богатейшие возможности использования фантазии, воображения, особого мыслительного конструирования, хотя и с обязательной опорой на собственное восприятие. Гуссерль отмечал, что много полезного можно извлечь из опыта истории, а в еще большей мере из искусства, особенно из поэзии. Ведь они — плоды воображения, где упор сделан на оригинальность образования новых форм, на полноту деталей (см.: 4). С другой стороны, феноменологи считают, что феноменология — наиболее целесообразный метод исследования художественного творчества. «Поэтический образ, — отмечает Г. Башляр в предисловии к книге «Поэтика пространства», — являет собой простейший пример жизненного опыта языка, рассматриваемый как сама суть сознания, он обнаруживает свою феноменологичность» (1, с. 178).

Что делает феноменолог? Феноменолог непосредственно созерцает то, что он сам и «полагает», как бы «ставит перед своим умственным взором». Благодаря этому можно научиться «видеть» то, что само себя раскрывает, как бы отдаться непосредственным проявлениям сознания, которое в этом случае многое открывает исследователю. Имеется в виду восприятие как раз в смысле специально осуществляемой феноменологом рефлексии над собственным сознанием.

Что делает поэт? Он ставит перед своим умственным взором некий предмет, который определенным образом вписывается в структуру его сознания, а также в его поэтический мир, то есть он созерцает, переживает, рефлектируя над тем, что он сам и полагает, ставит перед своим умственным взором, объективируя все это в языковом материале.

Что делает читатель? Отталкиваясь от языкового строя текста, он идет к смыслу, одновременно ему на этом пути предстоит сопережить представленное перед умственным взором автора. Он прочитывает, концептуализируя сказанное и одновременно переживая зрительные, слуховые, осязательные и другие впечатления от активизированных с помощью языка в процессе прочтения предметов, «сцен», «картин» и т.д. Это и есть «переживание предметности».

Есть тексты, которые в чистом виде воспроизводят переживаемое созерцание предмета через рефлексию и могут быть взяты в виде образца феноменологического опыта: «Цветок» А.С. Пушкина и «Ветка Палестины» М.Ю. Лермонтова, «Брожу ли я вдоль улиц шумных» Пушкина и «И скучно и грустно» Лермонтова. Это свидетельствует о действительных точках пересечения поэтического, читательского и философского опыта в создании стихотворения и его интерпретации.

Создавая образ, поэт выбирает самые существенные стороны предмета, который лежит в основе образа, он при этом в какой-то мере противопоставляется привычным мнениям, суждениям, вообще привычному взгляду на вещи, беря известное «в скобки», обретая новое виденье мира. С действиями поэта сходен феноменологический метод редукции. Феноменологическая редукция связана с принципом ограничения, воздержания от привычных суждений, «заклучения в скобки» привычных философских и научных предположений (принцип *epoché*). Феноменолог «заклучает в скобки» все и любые положения, весь естественный мир, и пусть он постоянно «здесь перед нами» является для нас «наличным» и всегда остается осознаваемой «действительностью». При этом феноменолог не отрицает этот «мир», не сомневается в его наличном бытии, он просто осуществляет феноменологическое *epoché*, которое полностью освобождает его от использования всякого суждения, касающегося пространственно-временного наличия бытия (см.: 4). Феноменологическая редукция, по Гуссерлю, создает возможность движения «назад, к самим вещам». Здесь имеется в виду то, что феноменология движется к первоисточкам проявления «данности» вещей в сознании, то есть движение идет не от привычного нам мира к его сознанию, а от сознания к миру.

В процессе феноменологического описания важную роль играет анализ языковых факторов. Во-первых, языковые оболочки (слои) — это самый существенный элемент структуры феноменов выражения (в отличие от феноменов сознания), конкретный феномен выражения расчленяется Гуссерлем следующим образом: 1) в нем есть «физический феномен», в котором знак конституируется со своей физической стороны (чувственный знак, артикулированный комплекс звуков, письменный знак на бумаге и др.); 2) в нем присутствует акт, который придает выражению значение и «созерцательную полноту» (как бы мы сказали, «вид»), в котором конституируется отношение к выражаемой предметности. Благодаря единству этих двух сторон выражение отличается от простого знака-символа, который может что-то обозначать, символизировать, но ничего не выразить (4, с. 31).

Выражение обязательно имеет значение (смысл). Оно обладает значением не потому, что оно сообщает некоторую мысль, но потому, что оно обладает определенным отношением к предмету, по Гуссерлю. Таким образом, значимость выражения зависит от его предметной направленности, следовательно, к предметам Гуссерль пришел через «значения».

В феномене Гуссерль выделяет следующие элементы (слои): 1) словесную языковую оболочку, взятую в смысле физико-материальных процессов речи, письма, обозначения и т.д. Эти процессы многочисленны; 2) конкретные психические переживания познающего (переживание предмета), получающие внешнюю форму выражения; 3) «предмет», полагаемый мыслью; 4) сам процесс наполнения «смыслом» и «значением» выражения и познавательного переживания осуществляется благодаря обнаружению предметного содержания данного переживания. Итак, «феномен выражения» имеет следующее расслоение: языковую оболочку — психическое переживание предмета, предмет, мыслимый в сознании, смысл как инвариантную структуру и содержание языковых выражений.

Язык, по Гуссерлю, это арена встречи имманентного созерцания и вещного опыта человека. Язык объективирует предметную направленность сознания: «Проследивая поток явлений в имманентном созерцании, — пишет Гуссерль, — мы переходим от феномена к феномену и никогда не приходим ни к чему, кроме феноменов. Только тогда, когда имманентное созерцание и вещный опыт получают словесное выражение, вступают в известное отношение находившийся в созерцании феномен и познанный в опыте вещь» (там же, с. 26). Гуссерль считает, что феноменологический аналитик из словесных понятий не извлекает суждений, он «созерцательно проникает в те феномены, которые язык обозначает соответствующими словами, или углубляется в феномены, которые представляют собою вполне наглядно реализацию опытных понятий, математических понятий...» (там же, с. 18).

Таким образом, направление феноменологического исследования идет от языковых оболочек к «являющемуся» в сознании предмету. Иногда термины «явление» и «феномен»

Гуссерль употребляет как синонимы. Отвлеченные словесные значения способны, согласно теории Гуссерля, выражать понятия сущности. «Все дело при этом заключается в том, чтобы видеть и считать вполне естественным, что совершенно подобно тому, как можно непосредственно слышать звук, можно созерцать «сущность», сущность «звука», сущность «вещного явления», сущность «видимой вещи», сущность «образного представления» и т.д., созерцая, высказывать сущностные суждения. И это восприятие помещается в непрерывный ряд (поток), но не произвольный, а такой, в котором один и тот же предмет проявляет себя постепенно все в новом и новом виде» (там же, с. 31). В сложном «феноменологическом единстве» его объекты как бы «вложены» в конкретные психические переживания, вонне выступающие как соответствующие языковые выражения. Феноменология мышления заключается в том, что знание само мыслит себя изнутри с порождением «являющегося» предмета, который предстает перед нами картинно, в том или ином «виде» — это интенциональный предмет.

Предметность сознания связана у Гуссерля с понятием интенциональности. Исследователи отмечают, что философское, теоретическое значение слово *intentio* впервые получает в переводах Фомы Аквинского (10, с. 6). Интенция у него представляет внешний, эмпирический мир и является отображенным в душе подобием мира. Интенциональное, таким образом, означает ирреальное, идеальное. Развивал мысли об интенциональности и Ф. Brentano, которого Гуссерль считал своим непосредственным предшественником. Под интенциональностью Ф. Brentano понимал основную структуру сознания, то есть только его предметность, под интенциональным предметом только имманентный, «внутренний», но отличный от сознания предмет. Интенциональный предмет возникает на основе трансцендентного, или реального предмета внешнего мира, то есть объекта, независимо от того, существует это материально или не существует. У Brentano интенциональный, имманентный предмет все же подразумевает обращение сознания к реальным предметам. У Гуссерля в центре теории — феноменологически «очищенный», редуцированный предмет. По Гуссерлю, интенциональность позволяет структурировать мир, это в то же время синтез и анализ предмета, созидание его и уничтожение. Э. Гуссерль ни в коем случае не отрицает существования материального, пространственно-временного мира, он лишь считает, что мир мыслим лишь при расположении интенциональной данности этого мира сознанию. «Изучить какой-нибудь род предметности в его общей сущности... значит проследить способности его данности и исчерпать его существенное в соответствующих процессах приведения к ясности» (4, с. 14). Этот процесс и связан с понятием интенциональности. Теория интенциональности Гуссерля — это учение об особых типах, состояниях, направлениях сознания, которые можно различить в пределах самого сознания. Предметное бытие берется как коррелят сознания в особом смысле — «как воспринятое, представленное, взятое на веру, предположение» (там же). Интенциональность определяется как сложное содержание предмета. Предмет «является» сознанию вместе со смыслом, смысл сопологаем, но одновременно интендирован. В этом процессе важны два момента: 1) как актуальный опыт данного индивидуального сознания включает в себя моменты предшествующего опыта и 2) каковы те свойства наличного сознания, которые обуславливают будущую познавательную деятельность, то есть имеет место повторение старого опыта и «творчество» нового. Здесь феноменолог «перешагивает» сферу значений слов и переходит к чистому созерцанию, к рассмотрению интенционального предмета, устанавливая его «совмещение» со значением.

В процессе интенциональных актов происходит конструирование интенционального предмета (предметного сознания). Способы конструирования многообразны, но они могут варьироваться: физический предмет (например, дерево), идеально созерцаемый предмет (квадрат), вымышленный предмет (например, русалка). Кроме того, следует учитывать, что при этом сознание предстает в различных модусах, воспринимая, воображая, вспоминая, предполагая, оценивая предмет. В пределах каждого модуса имеются тончайшие внутренние различия: например, воспоминание о давнем и воспоминание, следующее за восприятием, отличаются друг от друга.

Следует остановиться и на проблеме рефлексии, или возвращения сознания на самое себя. Гуссерль выделяет несколько уровней рефлексии: уровень предметного содержания элементов, сознание феноменолога особым образом рефлектирует над процессом восприятия, и его феноменологическое восприятие восприятия — это уже саморефлексия. При изучении времени возникает рефлексия нового уровня, феноменолог теперь обраца-

ется к изучению первичной саморефлексии, осуществляет как бы новую саморефлексию рефлексии. В целом Гуссерль сводит многообразные виды рефлексии в несколько основных типов: 1) рефлексия направляется на предметно-объектные (ноэматические) структуры сознания; 2) рефлексия выявляет акты сознания, то есть его ноэматические структуры. Каждый из типов в свою очередь подвергается более детальной обработке с точки зрения направленности и характера рефлексии; 3) феноменолог обращает внимание на само его (Я), на его рефлексивные процедуры.

С проблемой рефлексии, наконец, связан поставленный Гуссерлем вопрос о феноменологическом воображении, о своеобразной фантазии, которая роднит его с поэтом. Сущность метода феноменологии как раз и заключается в соединении противоположных во многом начал: «превращать в современные» любые акты сознания, вызывая их в рефлектирующем восприятии, и развивать способность свободной фантазии, которая необходима как представителям эйдетических наук, так и поэзии. Это также роднит феноменолога и поэта.

Виды или сцены, представленные нашему воображению, имеют в своей основе предметную сущность языка. На это указывал еще Г.Г. Шпет: «Все, обозначаемое в языке, распадается на два класса: отдельные предметы, или понятия, и общие отношения, которые связываются с первыми частью для обозначения новых предметов, частью для связи речи» (12, с. 19). «Предмет, — пишет Г.Г. Шпет, — по отношению к вещам может рассматриваться, в его идеальности, как некоторое формальное единство, господствующее, прежде всего, над некоторым формальным многообразием, и затем, через посредство и над эмпирически чувственным многообразием вещей, как по их видам, так и индивидуально» (там же, с. 95). Важно отметить, что мыслимое в понятии предметное содержание никогда не охватывает всего содержания предмета вообще. Это «содержание, целесообразно и планомерно подобранное в соответствии с намерением и замыслом сообщения и выражения» (там же, с. 98). Шпет отмечал, что художник, фантазируя, воспроизводит действительность, но действительность здесь не объект точного изображения и сообщения о ней. Определенный объект имманентен творчеству и, по сравнению с действительностью, представляется как некоторый «идеал», по сравнению с действительным предметом, — как некоторый «квазипредмет», идеализированный предмет. «Правила» творчества, — пишет Шпет, — исходят от него, но он сам никогда не оторван начисто от действительности, так как он заключает в себя ее же, только преобразованную» (там же, с. 148). Таким образом, поэтический предметный мир может быть гораздо шире мира реальных предметов, хотя они и взаимообусловлены.

Предметный поэтический мир не может не иметь коррелята в имени, связанного с определенной картинностью его изображения. Ибо если эмпирический мир предстает человеку в чувствах (ощущениях), и в первую очередь, визуальном, слуховом, обонятельном, осязательном; воображаемый (поэтический) мир словесно должен воссоздать эту, да еще и в некотором роде сверхкартину. Наиболее строго этот вопрос был разработан в ранней работе А.Ф. Лосева «Философия имени» (1927), где показана диалектика отношений между «эйдосом» и «логосом», то есть «картинной», «смысловой изваянностью», «меоном» и смыслом вообще в структуре имени. По Лосеву, эйдетическая сфера обеспечивает не только языковую стихию вообще, но особенно — художественно-языковую. «Художественное слово есть, значит, эйдос, данный в своем алогическом означении, когда это последнее отождествляется с эйдосом» (8, с. 249). Противопоставление эстетического и грамматического строя речи идет как раз на основе концептуализации эйдетического момента в слове. По Лосеву, «логос выражения логоса есть предмет грамматики, а логос выражения эйдоса — это предмет эстетики» (там же, с. 223).

Основа разграничения поэтики (эстетики поэзии) и грамматики заключается именно в актуализации эйдоса, или некоей иконичности, картинности изображения. В «Философии имени» читаем: «Пусть мы трактуем о таких конструкциях, как метафора, символ, аллегория, троп и т.д. Во-первых, здесь мы имеем отвлеченный смысл, например, метафоры. Во-вторых, тут перед нами та «картина», которая, собственно, и делает метафору метафорой, то есть «переносным значением», — отождествляющимся с отвлеченным смыслом. В-третьих, мы тут не просто созерцаем метафору, но судим о ней, то есть отыскиваем ее отвлеченный смысл, говорим о степени пригодности подобранных тут алогических средств, создавших картинность, и т.д. Если этот последний третий пункт говорит о логосе, то второй пункт требует логоса выражения; и первый пункт, требующий такого отвлеченного смысла, который бы отождествлялся со своим определенным выявлением, указывает на логос выражения именно эйдоса. Такова эстетика, — в данном случае, эстетика поэзии,

или поэтика. Наоборот, грамматика, трактующая, например, о падежах или временах и являющаяся в основе синтаксисом... грамматика как раз оперирует с логическими, то есть понятийными, отвлеченно-смысловыми категориями, но, конечно, не просто с логическими как таковыми (ибо тогда это была бы логика), но с логически выражающими категориями» (там же, с. 224). «Эйдетические» моменты имени и всего произведения в целом обуславливают актуализацию «сцен», картин, развертывающихся перед умственным взором читателя в момент прочтения текста.

Становление акмеизма проходит в обстановке диалогизма как с теоретиками символизма, так и в отталкивании от идей авангарда. В то же время «словесные завоевания» предшествующей эпохи сохраняют свое значение. Это прежде всего отношение к языку и слову как художественному произведению. В статье «Анатомия стихотворения» (1921) Н.С. Гумилев дает определение поэзии, исходя из взглядов А.А. Потебни: «...по определению Потебни, поэзия есть явление языка или особая форма речи. Всякая речь обращена к кому-нибудь и содержит нечто, относящееся как к говорящему, так и слушающему, причём последнему говорящий приписывает те или иные свойства, находящиеся в нем самом» (3, с. 65).

Это нечто, относящееся к говорящему и слушающему, во многом держится на «представлении», или внутренней форме, так как именно она образна, наглядна, живописна, что так важно для акмеистов, а ведь «отношение представления к значению и составляет внутреннюю форму слова» (11, с. 23).

Журнал акмеистов назывался «Аполлон», тем самым подчеркивалась ориентация не на музыкальное, дионисийское начало, как это было у символистов, а на начало аполлоновское, основу которого составляла живопись. «Внимание к художественному строению слов подчеркивает теперь не столько значение напевности лирических строк, их музыкальную действенность, сколько живописную графическую четкость образов, — пишет В.М. Жирмунский, — поэзия намеков и настроений заменяется искусством точно выверенных и взвешенных слов...» (5, с. 110). Если Э. Гуссерль призывает разговаривать с самими вещами, идти «назад, к вещам», то акмеисты любят «строгие формы внешнего мира», стремятся к «художественному содержанию вещей» (5, с. 106—109).

Так, О.Э. Мандельштам говорит о «борьбе за представимость целого, за наглядность мыслимого» (9, с. 121). «Любите существование вещей больше самой вещи, — писал он, — и свое бытие больше самих себя — вот высшая заповедь акмеизма» (там же, с. 172). Таким образом, речь идет не о направленности поэтического мышления на конкретный предмет, а на его «существование», наличие, то есть это «сознание о» предметах. «Благородная смесь рассудочности и мистики и ощущение мира как живого равновесия... побуждает черпать силы в произведениях, возникших на романской почве» «...научимся носить «легче и вольнее подвижные оковы бытия» (там же, с. 173). Известно, что на теорию акмеистов оказали большое влияние творчество и поэтическая теория М.А. Кузмина, который декларировал «кларизм» — «прекрасную ясность», к которой поэт приходит, «соблюдая чистоту родной речи, имея свой слог», поэт — «искусный зодчий как в мелочах, так и в целом», он должен быть «понятным в выражениях» (6, с. 474).

«Кларизм», который декларировался еще и символистами, удивительным образом совпадает с понятием «приведения к ясности» в феноменологии, которое осуществляется через языковую деятельность и выявляется в интенциональной направленности на предметы. «Хочется говорить о предметах внешней жизни, — пишет об акмеистах В.М. Жирмунский, — таких простых и ясных...» (5, с. 109). Речь идет не просто о предметной направленности, но о сходном с феноменологической постановкой «переживанием предметности» через модусы чувств: «Борьба между акмеизмом и символизмом...», — пишет С.М. Городецкий, — есть прежде всего борьба за этот мир, звучащий, красочный, имеющий формы, вес и время, за нашу планету Земли... У акмеистов роза опять стала хороша сама по себе, своими лепестками, запахом и цветом, а не своими мыслимыми подобиями с мистической любовью или чем-нибудь еще» (2, с. 470—471). О.Э. Мандельштам уточняет процесс «приведения к ясности» через соотношение слова и вещи. Слово, по его мнению, не следует отождествлять с вещью, предметом, который оно обозначает. «Не требуйте, — пишет он, — от поэзии сугубой вещественности, конкретности, материальности. Это тот же революционный голод. Сомнение Фомы ... Стихотворение живо внутренним образом, тем звучащим слепком формы, который предваряет написанное стихотворение» (9, с. 43). Современный поэт, по Мандельштаму, это тот, в ком «поют идеи, научные системы, государственные теории так

же точно, как в его предшественниках пели соловьи и розы» (там же, с. 44). В этом положении обнаруживается несомненное влияние идей А.А. Потебни о взаимодействии науки и поэзии как разных форм познания.

Интересен термин «эйдолология», принятый в Цехе поэтов, который С.М. Городецкий объяснял как «систему образов, присущую каждой выразившейся поэтической индивидуальности», а Н.С. Гумилев считал, что «эйдолология подводит итог темам поэзии и возможным отношениям к этим темам поэта. ... эйдолология непосредственно примыкает к поэтической психологии» (3, с. 66).

Термин, несомненно, этимологически связан с греческим *eidos* (образ, форма, сущность) — понятием идеи вещи, или ее «вида». По Платону, это идея, умопостигаемая форма, существующая у отдельных вещей. У Гуссерля — это чистая сущность вещи, итог интеллектуального созерцания предмета, результат предметной деятельности сознания. Интересно и то, что Гуссерль говорит о психологии «как строгой науке», это, в первую очередь, переживание предметности, интенциональная направленность сознания; Гумилев ведет речь о «поэтической психологии». Следует вспомнить и «психологизм» в исследовании языка у Потебни, метод которого А.Ф. Лосев называет не «психологическим, а конструктивно-феноменологическим» (7, с. 605).

Центральным в поэтике акмеизма является слово. О.Э. Мандельштам считал, что «у футуристов слово как таковое ползает на четвереньках, в акмеизме оно впервые принимает более достойное вертикальное положение и вступает в каменный век своего существования» (9, с. 169). Слово выявляет предметность, материю вещи и становится единицей гармонической организации — именно оно обладает непосредственной предметной направленностью. В этом сходство поэзии акмеистов с поэзией А.С. Пушкина. Внешняя ориентация акмеистов связана с классическим типом текста при внутренней многослойности, глубине и очень сложных формах деконструкции.

Следует отметить ориентацию акмеистов на порядок и гармонию классического типа текста в противоположность авангардному. «Есть художники, — пишет М.А. Кузмин, — несущие людям хаос, недоумевающий ужас и расщепленность своего духа, и есть другие — дающие миру свою стройность» (6, с. 473). Н.С. Гумилев говорит о «согласованности», «полной гармонии», о том, что стихотворение «должно быть безукоризненно даже до неправильности. Потому что индивидуальность стихотворению придают только сознательные отступления от общепринятого правила, причем они любят рядиться в бессознательные... Эти неправильности играют роль родинок, по ним легче всего восстановить в памяти облик целого» (3, с. 49). Здесь в блестящей форме выражена мысль о центрации и децентрации поэтического текста, о его маргинальности: через преодоление «сопротивления материала» (О.Э. Мандельштам) достижение безукоризненности, гармоничности.

Итак, в данном случае через поэтические теории можно пронаблюдать взаимосвязь идей В. фон Гумбольдта, А.А. Потебни, феноменологической философии и художественного творчества акмеистов. Корреляция тем в наибольшей степени выражается в идее предметной направленности, в рассмотрении слова как краеугольного камня поэзии, вызывающего в воображении предметы и вещи, в интенциональной направленности слова — образа («наглядности» по Потебне), приведении его к «прекрасной ясности» («кларизму»), что находит в итоге выражение в сходстве терминов «эйдолология» — «эйдетическая наука» (феноменология).

Литература:

1. Башляр Г. Предисловие к книге «Поэтика пространства» // Вопросы философии. — 1987. — № 5.
2. Городецкий С.М. Некоторые течения в современной русской поэзии // Русская литература XX в.: Хрестоматия. — М., 1980. — С. 467—469.
3. Гумилев Н.С. Письма о русской поэзии. — М., 1990.
4. Гуссерль Э. Философия как строгая наука // Логос. — М., 1911. — Кн. 1. — С. 1—56.
5. Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. — Л., 1977.
6. Кузмин М.А. О прекрасной ясности // Русская литература XX в.: Хрестоматия. — М., 1980. — С. 473—474.
7. Лосев А.Ф. Из ранних произведений. — М., 1990.
8. Лосев А.Ф. Философия имени. — М., 1927.
9. Мандельштам О.Э. Слово и культура. — М., 1987.
10. Матьюс Ю.Й. Проблема интенциональности в эстетике Р. Ингардена: АКД. — Рига, 1975.
11. Овсяннико-Куликовский Д.Н. Наблюдательный и экспериментальный методы в искусстве // Литературно-критические работы. — М., 1989. — Т. 1. — С. 83—144.
12. Шпет Г.Г. Внутренняя форма слова. — М., 1927.



**Бунин
Иван
Алексеевич**

[10(22).X.1870, Воронеж — 8.XI.1953, Париж] — поэт, писатель, переводчик, лауреат Нобелевской премии в области литературы (1933).

Метапоэтика И.А. Бунина представлена статьями «Недостатки современной поэзии»

(1888), «Памяти сильного человека» (1894), «Е.А. Баратынский» (1900), стихотворными произведениями.

На формирование метапоэтики И.А. Бунина оказало влияние творчество таких поэтов, как В.А. Жуковский, С.Я. Надсон, И.С. Никитин, А.А. Фет, Я.П. Полонский, А.Н. Майков и А.М. Жемчужников, Е.А. Баратынский. Влияние этих поэтов оказалось прочным и стойким. Именно их стихи переводили на язык искусства те впечатления, какие получал И.А. Бунин.

Слово

Молчат гробницы, мумии и кости, —
Лишь слову жизнь дана:
Из древней тьмы, на мировом погосте,
Звучат лишь Письмена.

И нет у нас иного достоянья!
Умейте же беречь
Хоть в меру сил, в дни злобы и страданья,
Наш дар бессмертный — речь.
7 января 1915. Москва

Поэт считал, что предметом поэзии может быть сам быт уходящих помещичьих усадеб. В метапоэтике И.А. Бунина прослеживается приверженность прочным классическим традициям, «прелестям нагой простоты». Одна из наиболее подвластных поэту областей, считал Бунин, мир природы; поэт должен проникнуться людской радостью и печалью, выразить в стихах «нужды и потребности общества». В становлении личности поэта огромное значение имела живая, не книжная связь с природой и народом, стихия фольклора, сказки, предания, легенды, которые он слышал от близких, от дворовых и крестьян, стихия живого национального языка. И.А. Бунин полагал, что именно в средней России «образовался богатейший русский язык» и что не случайно оттуда вышли чуть ли не все величайшие русские писатели во главе с Тургеневым и Толстым.

Творчество — важнейший акт деятельности поэта, одна из важнейших функций его психической жизни. И.А. Бунин считает, что ограничивать условными требованиями рамки поэзии — значит стеснить свободное проявление человеческого духа, укладывать в прокрустово ложе мысль, чувство, волю.

В статье «Недостатки современной поэзии» (1888) И.А. Бунин определяет сущность поэзии, останавливается на связи содержания и формы в поэтическом тексте: «Для того чтобы удовлетворить первому требованию (содержанию. — *КШ, ДП*), во времена преобладания ложноклассических взглядов на искусство полагали, что материал, достойный и доступный поэзии, ограничен довольно тесными рамками: поэты должны были не только по определенным, заранее установленным образцам создавать свои произведения, но и выбирать предметы возвышенные и прекрасные — все прочее из поэзии совершенно изгоялось: главным образом воспевали героические поступки, одушевлялись патри-

отизмом, божьим величием, или же риторически-хотульным образом воспевали любовь идиллических пастушков, наяд, фавнов и т.п. обломки классической мифологии. Романтизм значительно расширил пределы поэтического творчества: жизнь сердцем и искреннее проявление нежных чувств составляли главное содержание романтических произведений.

С дальнейшим развитием поэтического творчества для всех стало ясно, что содержанием для поэзии может быть все, что затрагивает человека в его индивидуальной и общественной жизни, лишь бы это не переходило границ приличия и не впадало в пошлость.

Поэзия может и должна затрагивать самые разнообразные предметы. Поэт, как и всякий другой, находится под влиянием как общечеловеческих условий и интересов, так и национальных, местных и временных; ему, как и всякому другому *nihil humani alienum est* (ничто человеческое не чуждо), поэту и содержание поэтических произведений может носить в себе отпечаток [как] общемировых вопросов, так и тех, которые составляют насущную злобу дня. Ограничивать условными требованиями рамки поэзии — значит стеснить свободное проявление человеческого духа, укладывать в прокрустово ложе — мысль, чувства и волю. Мы говорим: и волю — потому, что для поэта творчество составляет насущнейший акт его деятельности, одну из важнейших функций его психической жизни. Поэт должен быть отзывчив на всякое движение души, на всякое проявление нравственного и умственного мира, он должен жить одной душой с людьми и с природой» (8, с. 17—18)

Поэт стремится заглянуть за пределы человеческой очевидности, переступить черту, которую сторожит «незрячий взор смерти». А.Т. Твардовский писал: «Я не знаю ни у кого из русских поэтов такого неотступного чувства возраста «лирического героя», он как бы не сводит глаз с песочных часов жизни, следя за необратимостью убегающей струйки времени» (11, с. 24).

Неповторимым лиризмом бунинского стиха восхищался А.А. Блок: «Так знать природу, как умеет Бунин, — мало кто умеет. Благодаря этой любви поэт смотрит зорко и далеко, и красочные и слуховые его впечатления богаты» (10, с. 141).

Ю.И. Айхенвальд писал: «На фоне русского модернизма поэзия Бунина выделяется как хорошее старье. Она продолжает вечную пушкинскую традицию и в своих строгих очертаниях дает образец благородства и простоты. Счастливо-старомодный и правозерный, автор не нуждается в «свободном стихе»; он чувствует себя привольно, ему не тесно во всех этих ямбах и хорях, которые нам оставило старое время. Он принял наследство. <...> Самая характерная черта в нем — это внутреннее соединение реальности и мифа, осязательной определенности и безграничного. Бунин принял обе эти категории, связал их в одну жизнь и, любовно и внимательно подойдя к малому, этим приобщил к себе и великое. Он не отвернулся от самой прозаической действительности и все же стал поэтом. <...> Да, если мир — море и правит его кораблями некий Капитан, то среди самых чутких Его голосу, среди ревностных Божьих матросов, находится и поэт Бунин...» (9, с. 419—427).

И.А. Бунин постоянно состоял в диалоге со своими предшественниками-поэтами. Одному из них Е.А. Баратынскому он посвятил статью («Е.А. Баратынский. По поводу столетия со дня рождения» — 1900). В ней И.А. Бунин пытается разъяснить (и в воспитательных целях тоже), что поэзия Е.А. Баратынского будет полезна в ту пору, когда человек начинает тревожиться высшими вопросами, осмысляет сущность бытия, назначения человека на земле. Он считает, что изучение Е.А. Баратынско-

го необходимо. Исходя из того, что его поэзия выражает философию пессимизма, И.А. Бунин утверждает: «...задача истинного воспитания не может сводиться к тому, чтобы отстранить человека от восприятия тяжелых впечатлений: истинное воспитание должно, напротив, пользоваться и этой стороной дела, лишь бы в результате получилось гармоническое развитие всех душевных способностей, а это достижимо только в том случае, когда человек будет знакомиться с жизнью всесторонне, когда он будет в состоянии понять и почувствовать, какие идеи и настроения волнуют теперь наше общество и какие волновали поколения, создавшие нашу современную культуру. К числу таких умственных веяний принадлежит и философия пессимизма. Руководители юношества должны лишь озаботиться тем, чтобы этому течению философской мысли отвести надлежащее место, сопоставить его с другими течениями и создать для человека такой синтез взглядов в его мирозерцании, который бы обеспечивал для него возможность искреннего и разумного служения лучшим заветам человечества» (8, с. 26).

В процессе интерпретации творчества Е.А. Баратынского следует учитывать замечания И.А. Бунина, который обратил внимание на философские стороны творчества и метапоэтики поэта и дал рекомендации в практическом воспитательном их использовании.

Источники:

1. Бунин И.А. Ритм // Бунин И.А. Собрание сочинений: В 9 т. — М., 1965. — Т. 1: Стихотворения 1886—1917. — С. 353.
2. Бунин И.А. Слово // Там же. — С. 369.
3. Бунин И.А. Поэту // Там же. — С. 370—371.
4. Бунин И.А. В горах // Там же. — С. 401.
5. Бунин И.А. Щеглы, их звон стеклянный, неживой... // Там же. — С. 449—450.
6. Бунин И.А. Недостатки современной поэзии // Бунин И.А. Собрание сочинений: В 9 т. — М., 1965. — Т. 9. Освобождение Толстого. О Чехове. Избранные биографические материалы, воспоминания, статьи. — С. 487—494.
7. Бунин И.А. Е.А. Баратынский // Там же. — С. 507—524.
8. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2005. — Т. 2. — С. 16—27.

Литература:

9. Айхенвальд Ю.И. Иван Бунин // Силуэты русских писателей. — М., 1994. — С. 419—436.
10. Блок А.А. О лирике // Собрание сочинений: В 8 т. — М. — Л., 1962. — Т. 5. — С. 130—159.
11. Твардовский А.Т. О Бунине // Бунин И.А. Собрание сочинений: В 9 т. — М., 1965—1967. — Т. 9.



Саша Черный

(псевд.; наст. имя Александр Михайлович Гликберг) [1(13). X.1880, Одесса — 5.VIII.1932, Ла Фавьер, Франция] — поэт, литературный критик, прозаик, переводчик.

Метапоэтика С. Черного представлена статьями, рецензиями, а также стихотворными произведениями.

Метапоэтические воззрения С. Черного сформировались под влиянием русской классической литературы (А.С. Пушкина, Л.Н. Андреева, А.И. Куприна, М. Горького, И.А. Бунина).

По воспоминаниям Г. Алексеева, с которым С. Черный делился своими взглядами, поэт говорил, что «путь писателя — глухая, одинокая тропа, и как можно помочь и кого можно по ней вести?» (15, с. 173). Он считал, что органичность «надобно открыть в себе самом», в поисках «Новой Красоты» надо прислушиваться только к себе. Тем не менее он ориентировался на классическую систему ценностей, и прежде всего на эстетику А.С. Пушкина. С. Черный, поэзия которого воспринималась как «пощечина общественному вкусу», отвергал положения русского авангарда. Он утверждал, что внутренняя свобода, которая необходима поэту, чтобы свободно, вольно разговаривать с миром, ничего общего не имеет со вседозволенностью: «Не потрафляй, даже если ты можешь рассчитывать на восемнадцать изданий».

Поэт неоднократно интерпретирует свое творчество в стихотворениях и статьях. Он уподобляет свою лирику райской птице, привязанной на цепочке, которую «свирепая муза» сатиры хватает время от времени «за голову и выметает ее великолепным хвостом всякого рода современную блевотину».

С. Черный очень рано определил те тенденции, которые связаны с декларированием постулатов соцреализма. Его сатирическое стихотворение «Пролетарская муза» (1926) — предупреждение о возможных последствиях утилитаристского идеологического подхода к поэзии.

Пролетарская муза

Все захватив — шрифты, бумагу, краски,
Ты скифским задом заняла Парнас.
Все писаря, монтеры и подпаски
Взялись за арфы в этот светлый час...

Чужой бокал наполнив мутным квасом,
В венке из кумачовых наглых роз,
Ты занесла колено над Пегасом —
И сброшена средь площади в навоз.

Вставай и пой! Шрифты к твоим услугам,
Приподыми отяжелевший зоб, —
Твоя артель сгрудилась тесным кругом
И тщетно морщит коллективный лоб...

Отговорила... Нищей много надо ль?
Сто пьяных слов, одышка... и отлив.
Эй, Госиздат! Закрой рогожей пададь, —
Бог Аполлон суров, но справедлив.
<1926>

С. Черный декларировал расширение поэтического словаря путем введения в него «непоэтических» слов, использование смешения жанров, сближения высокого и низкого, расшатывания стихотворных размеров.

«Даже когда стихи были пропитаны ядом сарказма, когда они дышали чувствами отвращения и злости, в голосе поэта, наряду с насмешкой, звучала тоска. Недаром один из разделов своей книги «Сатиры и лирика» Саша Черный назвал «Горький мед», — пишет И. Эвентов (19, с. 26). Эта черта усложненной рефлексии поэта не прошла незамеченной для современников. А.И. Куприн в статье под характерным названием «Поэт-одиночка» отмечал, что «в причудливые, капризные, прелестные, статные формы» Саша Черный облакал «и гнев, и скорбь, и смех, и задумчивую печаль...» (17, с. 3). Еще ранее А. Амфитеатров в статье «О Саше Черном» писал: «...Такой мрачно-язвительной, комически-унылой, смешно-свирепой стихотворной маски не появлялось на российском Парнасе со времен почти незапамятных» (16, с. 62). А.Е. Колтоновская восклицала: «Какая стран-

ная сатира! Сатира-шарж, почти карикатура на современность, а вместе с тем — элегия, интимнейшая жалоба сердца, словно слова дневника» (18, с. 189). Д.Д. Шостакович написал музыку на стихи С. Черного. Таким образом, его поэзия интерпретирована в процессе создания музыкального текста.

Источники:

1. Черный Саша. Недоразумение // Черный Саша. Собрание сочинений: В 5 т. — М., 1996. — Т. 1. Сатиры и лирики. Стихотворения 1905—1906. — С. 88—89.
2. Черный Саша. Два толка // Там же. — С. 95.
3. Черный Саша. Молил поэта Блок-поэт... // Там же. — С. 97.
4. Черный Саша. Недержание // Там же. — С. 98.
5. Черный Саша. Традиции // Там же. — С. 100—101.
6. Черный Саша. Продолжение одного старого разговора // Там же. — С. 102—108.
7. Черный Саша. Книжный клоп, давясь от злобы... // Там же. — С. 216.
8. Черный Саша. Эго-черви // Там же. — С. 331.
9. Черный Саша. Пока не требует Демьяна... // Черный Саша. Собрание сочинений: В 5 т. — М., 1996. — Т. 2. Эмигрантский уезд. Стихотворения и поэмы. 1917—1932. — С. 215.
10. Черный Саша. Молодому парнасскому полотеру // Там же. — С. 218.
11. Черный Саша. Пролетарская муза // Там же. — С. 226—227.
12. Черный Саша. Из дневника поэта // Там же. — С. 235—236.
13. Черный Саша. «Опыты» Брюсова // Черный Саша. Собрание сочинений: В 5 т. — М., 1996. — Т. 3: Сумбур-трава. 1904—1932. Сатира в прозе. Бумеранг. Солдатские сказки. Статьи и памфлеты. О литературе. — С. 382—384.
14. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2005. — Т. 2. — С. 28—34.

Литература:

15. Алексеев Г. Встречи с прошлым. — М., 1990.
16. Амфитеатров А.В. Разговоры по душе. — М., 1910.
17. Журнал журналов. — 1915. — № 7.
18. Колтоновская А.Е. Критические этюды. — СПб., 1912.
19. Эвентов И.С. Сатирическая поэзия предоктябрьских лет // Русская стихотворная сатира 1908—1917 годов. — Л., 1974. — С. 5—54.



Анненский Иннокентий Федорович

[20.VIII (1.IX).1855, Омск — 30.XI (13.XII).1909, Санкт-Петербург] — поэт, переводчик, критик, педагог, драматург.

Метапоэтика И.Ф. Анненского представлена в «Книгах отражений» (1906; 1909), а также в стихотворных произведениях.

Метапоэтика И.Ф. Анненского, с присущим ей субъективным авторским началом, имеет генетическую связь с романтической линией русской критики, восходящей к именам П.А. Вяземского, В.А. Жуковского, Н.М. Карамзина. Однако для них характерно прежде всего стремление к самораскрытию, к обнажению критического «Я». Значительно ближе к И.Ф. Анненскому А.А. Григорьев, внимание которого привлекала именно личность писателя. Теория «органической критики» развивала созвучное поэту поло-

жение о том, что произведения «живорожденные» отражают «сердечную мысль» художника. Исследователи отмечают, что от литературно-критического дебюта И.Ф. Анненского до последних лет направленность его творчества резко отличается от устремлений его современников-модернистов; демократизм, пронизывающий все, им написанное, сближает его с традициями русской классической литературы XIX века.

В метапоэтике И.Ф. Анненского ярко прослеживается субъективность авторского начала, ассоциативно-образные ходы приобретают доминирующее значение в композиционной структуре. В предисловии к «Книге отражений» он указывает: «Самое чтение поэта есть уже творчество». При этом мысль И.Ф. Анненского никогда не бывает вполне адекватна мысли художника, о котором он пишет. Она идет по им самим проложенному руслу, ищет подспудное, сталкивается с мыслью писателя, в какой-то момент пересекается с нею и вновь отталкивается от нее. В статье «Искусство мысли» он указывает, что его интересует именно мысль — не столько содержанием, сколько затейливостью игры, блеском. Поэт считает, что ни одно великое произведение поэзии не остается досказанным при жизни поэта, но зато в его символах надолго остаются вопросы, влекущие к себе человеческую мысль.

Поэзия

Творящий дух и жизни случай
В тебе мучительно слиты,
И меж намеков красоты
Нет утонченной и летучей...

В пустыне мира зыбко-жгучей,
Где мир — мираж, влюбились ты
В неразрешенность разновучий
И в беспокойные цветы.

Неощутима и незрима,
Ты нас томишь, боготворима,
В просветы бледные сквозя,

Так неотвязно, неотдумно,
Что, полюбив тебя, нельзя
Не полюбить тебя безумно.

Поэт был знаком со многими работами А.А. Потебни. Метапоэтика И.Ф. Анненского обусловлена концепцией лингвиста о взаимоотношении слова и его восприятия. Анненский считает, что при понимании мысль говорящего не передается слушающему, последний, понимая слово, создает свою мысль, занимающую в системе, установленной языком, место, сходное с местом мысли говорящего. Думать при слове именно то, что думает другой, значило бы перестать быть самим собой, по Анненскому. Учет индивидуально-психологических свойств читателя, контекста эпохи приводит И.Ф. Анненского к основному положению метапоэтики — об активном «отражении», то есть таком, при котором отражаемая мысль эволюционирует.

Метапоэтика И.Ф. Анненского свидетельствует о пристальном его внимании к материалу поэзии — языку. В статье «Бальмонт-лирик» Анненский тщательно прослеживает развитие значений слова, способы его употребления, функционирование в различных сферах речи. Анализируя поэзию К.Д. Бальмонта, Анненский показывает, как творчество большого художника преобразует язык, его основную единицу — слово. Он убедительно показывает плодотворность идей символизма и символистов в работе над словом, в пре-

вращении слова в особый знак, символ, несущий на себе огромную культурную ношу.

Важное значение Анненский придает работе с читателем, в котором он хочет воспитать ценителя и любителя словесного искусства — поэзии: «Наследье аскетов, взгляд на телесную оболочку лишь с точки зрения ее греховного соблазна и бренности, аналогически переносится нами и на слово — исконного слугу мысли.

Слово остается для нас явлением низшего порядка, которое живет исключительно отраженным светом; ему дозволяется, положим, побрякивать в стишках, но этим и должна исчерпываться его музыкальная потенция. Если в стихах дозволительны и даже желательны украшения, то все же, помня свой литературный ранг, они должны оставлять идею легко переводимую на обыденный, служилый волапок, который почему-то считается привилегированным выразителем мира, не корреспондирующего с внешним непосредственно.

И главное при этом — ранжир и нивелировка. Для науки все богатство, вся гибкость нашего духовного мира; здравый смысл может уверять, что земля неподвижна — наука ему не поверит; для слова же, то есть поэзии, за глаза довольно и **здорового смысла** — здесь он верховный судья, и решения его никакому обжалованию не подлежат. Поэтическое слово не смеет быть той капризной струей крови, которая греет и розовит мою руку: оно должно быть той рукавицей, которая напяливается на все ручные кисти, не подходя ни к одной. Вы чувствуете, что горячая струя, питающая руку, напишет тонкую поэму, нет, — надевайте непременно рукавицу, потому что в ней можно писать только аршинными буквами, которые будут видны всем, пусть в них и не будет видно вашего почерка, то есть вашего **я**.

Если хотите, то невозбранно и сознательно — сильной красоты у нас могло достигнуть одно церковнославянское слово, может быть, потому, что его выразительность и сила были нам так или иначе нужны, и их погладила даже львиная лапа Петра. Слово гражданское сразу попало в отделку голландским шкиперам и стало уделом школы и канцелярии, которые и наложили на него печать безответной служилости.

В дальнейшей истории, благодаря официально-городскому характеру нашей словесности и железной централизации, книжная речь мало-помалу лишалась животворного влияния местных элементов и вообще слов чисто народных, как подлых. Еще Белинскому ничего не говорила народная поэзия, да и с тех-то пор едва ли голос ее стал громче.

Не находя поддержки в искусстве устной речи, в котором государство не нуждалось, наше слово эмансипировалось лишь весьма недостаточно; при этом оно обязано своим развитием не столько культурной работе, как отдельным вспышкам гения. Не забудьте еще, что за плечами у нас не было Рима и стильной латинской культурности, в Византию же мы и сами захлопнули дверь, порвав со славянщиной.

Вторая половина XIX в. останется в литературе эпохой безраздельного господства журнализма. В журнальную работу уходило все, что только было в литературе живого и талантливого. Кто знает, увидели ли бы мы даже «Бесов», если бы не своевременные катковские авансы Достоевскому. История оценит в свое время трудную и важную роль русского журналиста. Русский гений наделен такой редкой силой, скажу даже — властью приспособляемости, что в нашей литературе были крупные писатели, которых как-то нельзя даже представить себе вне журнала. Достоечно назвать имена Глеба Успенского и Салтыкова. Выработался мало-помалу особый тип художественных

произведений вроде салтыковского «За рубежом», едва ли не вполне чуждый Западу. Не говорить же о Лабуле или последней формации Барреса.

Я бы назвал характер произведений Салтыкова **байронизмом** (выделено автором. — *КШ, ДП*) журналистики. Салтыкову же мы обязаны и едва ли не апогеем развития нашего служилого слова.

Эзоповская, рабья речь едва ли когда-нибудь будет еще звучать таким зловонным трагизмом. <...> Развитию нашего устного слова очень мало помогала до сих пор и школа, благодаря тому, что толстовские училища безусловно ограничили устное преподавание наше в пользу учебника, и все мы в лучшую пору нашей восприимчивости должны были посвящать часы самой свежей работы учебникам, то есть книгам нелитературным по самому существу. Мудрено ли, но у нас нет до сих пор литературного стиля, хотя были и есть превосходные писатели, и ораторы, и даже стилисты, главным образом, кажется, по канцеляриям. <...>

Нет у нас образцов речи, нет и ее литературных схем, в виде ли речи академической, речи кафедры или речи сцены. Литературная русская речь как бы висит в воздухе между журнальным волапюком и говореньем, то есть зыбкой беспредельностью великорусских наречий и поднаречий. Мало помогает выработке русской речи и наша школьная теория поэзии, в которой все еще царят Лессинг и Шиллер да еще со всеми ошибками изготовителей учебной литературы. Но я не вижу ближайшей связи и между историко-генетическим методом в исследовании словесных произведений и выработкой стиля, то есть повышением нашего чувства речи. Я уже не говорю о том, что для русских лингвистов наша литературная речь есть явление гибридное и едва ли потому особенно поучительное. **Крайняя небрежность и принципиальная бесцветность журнальной речи делают для исследователя нашего литературного языка особенно интересными попытки русских стихотворцев последних дней. Так или иначе, эти попытки заставили русского читателя думать о языке как об искусстве, — следовательно, они повышают наше чувство речи** (выделено нами. — *КШ, ДП*). Я лично успел более или менее разобраться лишь в творчестве одного из новых поэтов — К. Д. Бальмонта» (14, с. 39, 40).

Говоря о лирическом «я», И.Ф. Анненский показывает, что оно только тогда состоялось, если находится во взаимодействии с миром, возникло в процессе осмысления художником связи с природой, с национальной картиной мира. В таком случае в способе письма отображается мир: **«Стих не есть создание поэта, он даже, если хотите, не принадлежит поэту. Стих неотделим от лирического я»** (выделено автором. — *КШ, ДП*), **это его связь с миром, его место в природе** (выделено нами. — *КШ, ДП*); может быть, его оправдание. **Я** поэта проявило себя при этом лишь тем, что сделало стих **изысканно-красивым**. Медленность же изысканной речи уже не вполне ей принадлежит, так как это ритм наших рек и майских закатов в степи. Впрочем, **изысканность в я** (выделено автором. — *КШ, ДП*) поэта тоже **ограничена национальным элементом** (выделено нами. — *КШ, ДП*) и, может быть, даже в большей мере, чем бы этого хотелось поэту: она переносит нас в златоверхие палаты былинного Владимира, к тем заезжим молодцам, каждое движение которых ведется по-писанному и по-ученому, к шепетливому Чуриле, к затейливому наигрышам скоморохов и к белизне лица Запавы, которую не смеет обвеять и ветер» (14, с. 42).

«Стих, — считает И.Ф. Анненский, — это — **новое яркое слово** (выделено автором. — *КШ, ДП*), падающее в море вечно творимых» (14, с. 42).

Когда И.Ф. Анненский говорит о «море вечно творимых», он, по-видимому, имеет в виду великое творение самой природы ее Творцом. В подлинном творчестве художник ощущает ритмы этой деятельности, включается в нее — тогда творчество участвует «во всех впечатлениях бытия». В осязаемой конкретности его и в обобщении через слово творится символ: «Наш стих, хотя он, может быть, и не открывает новой поэтической эры, но идет уже от **бесповоротно-сознанного** стремления **символически стать самой природою**, отображая и плавные уклоны лебединых белоснежностей, и все эти переплески ее жизнью и желаний, и самобытность камней, и все, что вечно обновляется, не переставая быть сном; наконец, все, что сильно своей влюбленностью: не любовью, с ее жертвами, тоской, упреками и отчаяньем, а именно веселой и безоглядной влюбленностью в себя и во всех; и при этом поэт не навязывает природе своего **я**, он не думает, что красоты природы должны группироваться вокруг этого **я**, а, напротив, скрывает и как бы растворяет это **я** (выделено автором. — *КШ, ДП*) во всех впечатлениях бытия» (там же).

И.Ф. Анненский по-своему развивает идею сотворчества поэта и читателя, видя в последнем «отраженного поэта». Именно во взаимодействии поэта и читателя, текста и читателя через слово «синтезируются» впечатления, развивается не только читатель, но и язык, которым он пользуется в обыденной жизни: «Музыка символов поднимает чуткость читателя: она делает его как бы вторым, отраженным поэтом. Но она будет казаться только бессмыслицей, если, читая нового поэта, мы захотим сохранить во что бы то ни стало привычное нам пассивное состояние, ждущее готовых наслаждений. Но мне кажется, что новая символическая поэзия имеет для нас и не одно прямое, непосредственное, а еще и ретроспективное значение.

Развивая нас эстетически, она делает для нас интереснее и поэзию наших корифеев; мы научаемся видеть в старой поэзии новые узоры и черпать из нее более глубокие откровения.

Новая поэзия прежде всего учит нас ценить слово, а затем **учит синтезировать** поэтические впечатления, отыскивать **я** поэта, то есть наше, только просветленное **я** в самых сложных сочетаниях, она вносит лирику в драму и помогает нам усваивать в каждом произведении основной настрой души поэта. Это интуитивно восстанавливаемое нами **я** будет не столько внешним, так сказать, биографическим **я** писателя, сколько его истинным неразложимым **я** (выделено автором. — *КШ, ДП*), которое, в сущности, одно мы и можем, как адекватное нашему, переживать в поэзии» (14, с. 43).

Идея, высказанная И.Ф. Анненским в «Книгах отражений», близки мыслям о синергизме природы и человека, творческого начала в природе и человеке, коэволюции их развития. Их высказывают ученые, занимающиеся синергетикой. Отсюда проистекают и новые учения об экологии языка и художественного творчества.

Концепция анализа и истолкования поэзии у него совершенно самобытна. Поэт полагает, что эстетически оправдан такой метод анализа, при котором исследователь, отталкиваясь от конкретного содержания художественного произведения, развивает заложенные в нем импульсы, наполняя их историческим и филологическим содержанием своей эпохи. Только при этом условии поэзия может быть осмыслена как явление, эволюционирующее во времени. В его черновиках на-

ходим: «Понимание есть модернизация. Следовательно, поэтическое создание есть нечто эволюционирующее. Само по себе оно есть некий таинственный символ». В «Книгах отражений», где собраны метапоэтические тексты И.Ф. Анненского, поэт, считают авторы словаря «Русские писатели XX века» (М., 2000), «отталкивался от критики добролюбовского толка... Анненский прокладывал пути критики эстетической, исследующей формы художественности <...> В своих оценках он оставался верен принципу единства эстетического и нравственного, единства красоты-правды. Это и означало для Анненского быть критиком «интимным и серьезным» (15, с. 36).

«При всей нарочно акцентированной субъективности тона литературных высказываний Анненского, он в творчестве каждого автора, в каждом анализируемом произведении стремился вскрыть объективно новое, до него не привлекавшее внимания, проникнуть в замысел писателя и в подтекст его создания, органически и иногда неожиданно связывая последнее с его человеческим обликом, с его биографией» (16, с. 185).

Современники Анненского (Вяч.И. Иванов, А. Гизетти) называли его поэтом «мировой дисгармонии». В этом была своя правда. Анненский писал: «...Вечность не представляется мне более звездным небом гармонии... Я потерял бога и беспокойно, почти безнадежно ищу оправдания для того, что мне кажется справедливым и прекрасным» (Письмо Анненского к А.В. Бородиной от 15 июня 1904 г.). Подвергая сомнению традиционные ценности — Бог, труд, красота, любовь, мысль, Анненский с надеждой останавливался на одной — мысли. Поэзия Анненского, рожденная «красотой мысли», которую он ценил превыше всего, по стилю и методу была не только ассоциативно-психологической, но и глубоко интеллектуальной. В стихотворении «Пусть для ваших открытых сердец» Анненский уподобляет свою музу не «светлой фее», а «старому мудрецу».

«Поэт не создает образов, но он бросает веками проблемы, — пишет И.Ф. Анненский в статье «Что такое поэзия?». — Между дантовской Беатриче и «Мадонной звезды» Фра Беато, несмотря на родственность концепций, лежит целая пропасть. Задумывались ли вы когда-нибудь над безнадежностью иллюстраций поэзии? Конечно, карандашные рисунки Боттичелли безмерно интереснее банальной роскоши Доре и его вечного грозового фона. Но даже в усиленно строгих штрихах нежного кватроцентриста мы видим не столько Данте, сколько любовь Боттичелли к Данте. И если бы даже сам Данте Габриэль Россетти попробовал кистью передать нам Офелию, то неужто, бессильно подпадая ее очарованию, вы бы ни на минуту не оскорбились за ту вечную Офелию, которая может существовать только символически, в бессмертной иллюзии слов? Создания поэзии проектируются в бесконечном. Души проникают в них отовсюду, причудливо пролагая по этим облачным дворцам вечно новые галереи, и они могут блуждать там веками, встречаясь только случайно» (14, с. 57).

Сущностью поэзии для Анненского представляется «неразрешенность разнозвучий» — «Творящий дух и жизни случай...» (стихотворение «Поэзия»). В эпоху, когда человеческая жизнь превращается в «хаос полусуществований», поэтическим средством выявления полноты чувств и мыслей, разорванности сознания в творчестве Анненского становится ирония.

В постижении поэтической структуры текста Анненский исповедовал суждения «не о предмете, а по поводу предмета». Анненский осмыслил поэзию «эстетически», исследуя форму художественности. Его критические работы субъективны, импрессионистичны в том смысле, что он начинал с «разбора собственных впечатлений

от произведения и исходил из интуитивного чувства родственности себе выбранного им художника. При этом поэт-критик стремился проникнуть в сердцевину индивидуальности поэта, его мирозерцания. В своих оценках он оставался верен принципу единства эстетического и нравственного, единства красоты-природы. Это означало для Анненского быть в постижении тайн поэзии «интимным и серьезным».

Исследователи отмечают близость поэзии и метапоэтики Анненского. Одна из черт — многоголосие. «Это многоголосие, смена образов говорящего... вызывает непрерывную смену точек зрения на тот или иной мотив, то или иное действующее лицо, и этой сменой ракурсов, многосторонностью освещения обуславливается своего рода колебание и углубление всей перспективы, в которой нам предстают создания творчества...» (16, с. 185—186).

И в поэзии, и в метапоэтике И.Ф. Анненского есть тенденции выражать настроения импрессионизма.

Источники:

1. Анненский И.Ф. Поэзия // Анненский И.Ф. Избранные произведения. — Л., 1988. — С. 32.
2. Анненский И.Ф. Мой стих // Там же. — С. 143.
3. Анненский И.Ф. Поэзия. Сонет // Там же. — С. 146.
4. Анненский И.Ф. Поэту // Там же. — С. 171.
5. Анненский И.Ф. Ненужные строфы // Там же. — С. 40.
6. Анненский И.Ф. ? («Пусть для ваших открытых сердец...») // Там же. — С. 44.
7. Анненский И.Ф. Рождение и смерть поэта // Там же. — С. 53—55.
8. Анненский И.Ф. Третий мучительный сонет // Там же. — С. 57.
9. Анненский И.Ф. Лира часов // Там же. — С. 137—138.
10. Анненский И.Ф. Перебой ритма // Там же. — С. 104.
11. Анненский И.Ф. Пэон второй — пэон четвертый // Там же. — С. 104—105.
12. Анненский И.Ф. Бальмонт-лирик // Анненский И.Ф. Книги отражений. — М., 1979. — С. 93—122.
13. Анненский И.Ф. Что такое поэзия // Там же. — С. 201—207.
14. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2005. — Т. 2. — С. 38—58.

Литература:

15. Колобаева Л.А. Анненский // Русские писатели XX века. Биографический словарь. — М., 2000. — С. 34—36.
16. Федоров А.В. Иннокентий Анненский: Личность и творчество. — Л., 1984.



Соловьев Владимир Сергеевич

[16(28).I.1853, Москва — 31.VII (13.VIII).1900, с. Узкое под Москвой] — философ, поэт, публицист, критик.

Метапоэтика В.С. Соловьева представлена в статьях «Значение поэзии в творчестве Пушкина», «Судьба Пушкина» (1897), «Мицкевич» (1898), «Лермонтов» (1899), а также в цикле статей об А.А. Фете, Ф.И. Тютчеве, А.К. Толстом, Я.П. Полонском и стихотворных произведениях.

Основой метапоэтики В.С. Соловьева являются его философские воззрения, связанные со стремлением

к синтезу, возврату к огромным и целостным концепциям в духе Платона и Гегеля. Понятие «всеединства» и стало одним из центральных в его философско-эстетической системе. Эстетика его неразрывно связана с пониманием прекрасного как части искомого идеала «Истины, Добра и Красоты».

Метапоэтический дискурс В.С. Соловьева является синкретичным: с одной стороны, это «корифей русской философской критики», ее подлинный основатель, с другой стороны, в работах В.С. Соловьева обнаруживается научный подход (методика исследования, система терминов), и в то же время они характеризуются поэтичностью мышления.

В.С. Соловьев постулирует двойную миссию искусства. Согласно его воззрениям, в широком смысле искусство есть «теургия», то есть жизненно-практическая задача претворения и преобразования действительности в идеально-телесный космос абсолютной красоты. В узком, специфическом смысле миссия искусства заключается во фрагментарных пророческих предвещениях «положительного всеединства». Согласно платоническим воззрениям В.С. Соловьева, художник — вдохновенный медиум, черпающий свои образы из идеального космоса и увековечивающий соответствующие им эмпирические явления красоты в условном материале (искусстве), предвеляя тем самым их полное и реальное увековечивание. Художник служит совершенной красоте и только через нее — добру и истине.

Три подвига

Когда резцу послушный камень
Предстанет в ясной красоте
И вдохновенья мощный пламень
Даст жизнь и плоть твоей мечте,
У заповедного предела
Не мни, что подвиг совершен,
И от божественного тела
Не жди любви, Пигмалион!
Нужна ей новая победа:
Скала над бездною висит,
Зовет в смятенье Андромеда
Тебя, Персей, тебя, Алкид!
Крылатый конь к пучине прынул,
И щит зеркальный вознесен,
И опрокинут — в бездну канул
Себя увидевший дракон.

Но незримый враг восстанет,
В рог победный не зови —
Скоро, скоро тризной станет
Праздник счастья и любви.
Гаснут радостные клики,
Скорбь и мрак и слезы вновь...
Эвридики, Эвридики
Не спасла твоя любовь.
Но воспрянь! Душой недужной
Не склоняйся пред судьбой,
Беззащитный, безоружный,
Смерть зови на смертный бой!
И на сумрачном пороге,
В сонме плачущих теней
Очарованные боги
Узнают тебя, Орфей!
Волны песни всепобедной
Потрясли Аида свод,
И владыка смерти бледной
Эвридику отдает.
1882

«Его (Соловьева. — *КШ, ДП*) анализ пушкинской и лермонтовской поэзии показывает, — считает Э.Л. Радлов, — что и в этой сфере он применял тот же критерий нравственного вдохновения, и это потому, что этот критерий для него является всеобъемлющим и абсолютным. Это не значит, что Соловьев смотрел на искусство, и в частности на поэзию, как на средство распространения нравственных идей. Он восставал против внесения в искусство чуждых ему точек зрения: пользы, служения общественным идеалам и т.д. Он энергично защищал мысль, что искусство имеет свою цель, свое назначение и ничему чуждому искусству служить не должно. Объект искусства — только красота и ничто другое; красота должна спасти мир, придать вечную жизнь тому, что теперь находится в процессе бытования; таким образом, красота и искусство оказываются все же средством к достижению безусловного и в связи с нравственным мировым порядком» (22, с. 915).

Важной чертой метапоэтики В.С. Соловьева, порожденной панэстетическим мировосприятием, был «мифологизм» — восприятие мира как мифа, «творимой легенды». Миф при этом эстетизировался, отождествлялся с произведением искусства.

Наиболее сложным, противоречивым понятием в метапоэтике и философии В.С. Соловьева является «Душа мира». Философ отождествляет «Душу мира» с Софией, — запредельным божественным замыслом вселенной. В некоторых случаях он стремится избавиться от пантеизма, от отождествления Божественного бытия с мировым. Воссоединения с Софией жаждет прорывающаяся высь «мировая душа» (она же — «первая тварь, *materia prima*). Он видит в Софии что-то вроде личности с волей и желаниями, характеризует ее как бессознательное и доличное стремление к единству, личным образом реализуемое лишь в человеке, «центре всеобщего сознания природы». Любящего и художника-теурга вдохновляет сама София, Вечная Женственность, чей небесный образ равно просвечивает сквозь индивидуальный лик любимой женщины и сквозь изменчивые лики природы.

Идея Софии-Мудрости получает в русской философии не только умозрительное, теоретическое, но и образно-поэтическое, интимно-романтическое выражение. Значение Софии простирается от понимания ее онтологической сущности как идеального первообраза тварного бытия, от понятия ее духовной целостности как Единства Логоса и Эроса, слияния Истины, Блага и Красоты до интимно-личностного переживания ее как Мировой Души, Вечной Женственности, Святой Девы, Невесты Агнца, Целомудренной Царицы, Подруги и Возлюбленной.

«Влюбленность в Софию» определяет не только содержание и стиль философствования, но и жизненный путь философа, окрашивая его в тона «страстотерпца» и неутолимой жажды вечно ускользающей красоты мира. Это особенно ярко запечатлелось в судьбе таких «ревнителей» Софии, как А.М. Бухарев, В.С. Соловьев, С.Н. Булгаков, П.А. Флоренский, Е.Н. Трубецкой, А.Ф. Лосев, В.Н. Лосский, Д.Л. Андреев, жизненный путь которых являет собой как бы наглядный образ погружения в мир «Софии» — Ахамот (бытовая неустроенность, лагерь для заключенных, оторванность от Родины), словно создавая яркий контраст с их «софийным» чувством мировой гармонии и «божественной полноты».

Художник рассматривается как пророк новой общечеловечности благодаря своей опоре на сверхсоциальное, тройкой вере в присутствие красоты: **в мире запредельном, в мире человеческой души и в мире природной материи**. Пророческая миссия художника воспринята В.С. Соловьевым под влиянием поэзии А.С. Пушкина.

Вл.Ф. Эрн так определил ведущую линию философских воззрений В.С. Соловьева, лежащих в основе его метапоэтики: «Основная идея христианства — идея богочеловечества есть живой принцип всего мышления Соловьева. Но если мы спросим, в чем **отличие** (выделено автором. — *КШ, ДП*) Соловьева от всяких других философов, в чем гениальное своеобразие его философии, в чем *differentia specifica* всего, им сделанного, всего им замышленного, — мы должны сказать, что это откровение ему Вечной Женственности. Целое мира он постиг, как образ женской красоты. «Радугу, небо с землею мирящую» — «лестницу чудную, в небо ведущую», он увидел в «тайнице божьих советов», в «Деве всеславной» и «всепобедной», космический аспект которой есть Вечная Женственность <...> ...существенная действительность познаваемого открывается актом веры, сущность или идея познаваемого постигается воображением. То же, что воспринято верой и постигнуто воображением, актуализируется, то есть воплощается в хаотическом материале ощущений, — творчеством. «Только совокупность всех трех моментов выражает полную «действительность предмета» (24, с. 134 — 186).

В статье «Идея человечества у Августа Конта» Соловьев наиболее полно анализирует символ символов: «Это Великое, царственное и женственное Существо, которое, не будучи ни Богом, ни вечным Сыном Божиим, ни ангелом, ни святым человеком, принимает почитание и от завершителя Ветхого Завета и от родоначальницы Нового, — кто же оно, как не само истинное и пьяное человечество, высшая и всеобъемлющая форма и живая душа природы и вселенной, вечно соединенная и во временном процессе соединяющая с Ним все, что есть. Несомненно, что в этом полный смысл Великого Существа, наполовину почувствованный и сознанный Контом, в целостности почувствованный, но во все не сознанный нашими предками, благочестивыми строителями софийских храмов. <...> Основатель «позитивной религии» понимал под человечеством существо, становящееся абсолютным через прогресс. И действительно, человечество есть такое существо. <...> Инстинкт, угадывающий истину, был у Конта, когда он приписал Великому Существу женственный характер. Как стоящее между ограниченным и безусловным, как причастие тому и другому, оно по природе есть начало двойственности... самое общее онтологическое определение женственности. Человечество есть именно та высшая форма, через которую и в которой все существующее становится абсолютным, — форма соединения материальной природы с Божеством. Великое существо есть всемирная природа, как воспринимающая божественное, — еще другое основание ей присваивает характер женственный. Ясно, что истинное человечество, как всемирная форма соединения материальной природы с Божеством, или форма восприятия Божества природою, есть по необходимости Богочеловечество и Бого-Материя. Оно не может быть просто человечеством, так как это значило бы быть воспринимающим без воспринимаемого, формой без содержания, или пустою формой» (13, с. 240—241). Великое Существо — это не пустая форма, а всеобъемлющая богочеловеческая полнота духовно-телесной, божественно-тварной жизни, открывшейся в христианстве.

По Конту, в составе Великого Существа главное значение принадлежит умершим (тем, которые оказались достойными быть в него воспринятыми). Они вдвойне преобладают над живущими: как их явные образцы и как их тайные покровители и руководители, — как те внутренние органы, через которые Великое Существо действует в частной и общей истории видимого про-

грессирующего на земле человечества. Конт, в рефлексии Вл.С. Соловьева различал для человека два способа бытия: один внутренний и вечный, который, по его терминологии, называется «субъективным», и другой — преходящий и внешний, по его словоупотреблению «объективный», а в понимании Соловьева являемый, или феноменальный. Значение существенного, посмертного бытия определяется теснейшим единством с самим существом Человечества, значение внешнего, феноменального бытия — его способностью обособления, или относительно отдельной, самостоятельной воли и действия. Умершие и живущие имеют свою реальность: у первых она более достойная, у вторых — более свободная и «явнодейственная». Но ясно, что полнота жизни для тех и для других может состоять только в их совершенном единодушии и всестороннем взаимодействии. «И в чем же, — пишет Вл.С. Соловьев, — может состоять окончательный смысл мирового порядка и завершение всеобщей истории, как не в осуществлении этой цели человечества, как не в действительном его исцелении через явное соединение этих двух разлученных его долей?» (там же: 243).

Глубокую интерпретацию идеям В.С. Соловьева дал Е.Н. Трубецкой в статье «Вл. Соловьев и его дело»: «Все, чему он учил, все, что он воспевал в стихах и в прозе, есть силовое утверждение Богочеловечества, как начала и конца — первообраза, творческого начала и нормы всякой практической деятельности. Для него Богочеловечество — не только учение: оно есть вместе с тем то единственное **дело**, которое человек призван делать на земле. Призвание человека есть прежде всего **теургия**, то есть осуществление **дела** Божия на земле как в личной, так и общественной жизни. Дело же Божие заключается в том, чтобы все человечество, а через него вся тварь **стали едино** в Боге. Сын земли, человек — от нее получает жизнь низшую, естественную. Но именно отсюда возникает его посредническая задача, его обязанность возратить земле эту жизнь преобразенную в свет и в дух животворящий. Если через него и его разум земля поднялась до небес, то через него же, через его действие небеса должны сойти на землю и наполнить ее. Через него весь внебожественный мир должен стать единым живым телом, всецелым воплощением божественной мудрости. <...> «Бог есть всеединое»; это положение не ново. Мы встречаем его уже у неоплатоников, у Августина, Скота Эригены, у немецких мистиков и у Шеллинга. Но какое богатство своеобразных, существенно новых переживаний сумел вложить Соловьев в старую формулу! **«Бог есть всеединое»** (выделено автором. — *К.Ш., Д.П.*), — для нашего философа это значит, что Бог объединяет в себе беспредельное разнообразие живых, деятельных сил. Он не есть абстрактное единство, как «Абсолютное» рационалистов: в нем — целый мир идей-первообразов и вместе с тем живых существ; и все богатство здешнего, земного — ничто в сравнении с этой вечной полнотой, с этой реальной красотой Божественного космоса» (23, с. 84—85)

Идеи Соловьева о единении человечества являются, по Трубецкому, образцом всякого творчества: «В заключительном видении «Трех разговоров» выразилось все то вечное, что мы в нем имеем.

Теперь после вновь накопившихся переживаний он нам особенно дорог и близок. Мы также пережили свою пору радужных утопических надежд. Русское общество мечтало о скором, близком осуществлении царства правды на земле, в котором наступит полное общественное обновление. Все мы так или иначе участвовали в созидании нашего земного рая, той преобразенной земли, где должно царствовать преобразенное человечество.

Но Россия еще не выстрадала своего просветления, не приняла еще своей последней крестной муки; а потому рухнула наша хижина, построенная из негодного, наполовину стгнившего материала.

Пусть же ее крушение откроет нам глаза на великую тайну, поведенную нам Соловьевым. Рухнется все то, что не имеет безусловного основания. Уносится временем все то, что не имеет корней в сверхсовременном. Но вечно пребывает Безусловное, Всеединое, и бессмертен человек, как сосуд, орудие и проводник божественного в мир.

Или мир не имеет смысла, или смысл этот есть совершенное Богочеловечество. В нем — надежда всей твари, начало преобразования для всякого человека и для всякого народа» (там же, с. 94—95).

Говоря о В.С. Соловьеве, А.А. Блок уже после его смерти в статье «Рыцарь-монах» отмечал как слабые, так и сильные стороны философского и художественного творчества: «Теперь, как десять лет назад, все признают большой талант, но многие останутся в недоумении перед какой-нибудь стороной его деятельности. Известная философская школа подвергнет сомнению систему мистической философии Вл. Соловьева по отсутствию в ней законченной теории познания. Ни один стан публицистов не примет Соловьева без оговорок, уже по тому одному, что Соловьев утверждал «священную войну» во имя «священной любви»; одни из нас, хотя и признают войну, но отнюдь не священную, а государственную, во имя политической розни; другие, хотя и исповедуют любовь, но также не священную, а гуманную, отрицающую всякую войну в принципе. — Вл. Соловьев — критик? Он не заметил Ницше, он односторонне оценил Пушкина и Лермонтова. — Вл. Соловьев — поэт? И здесь приходится уделить ему небольшое место, если смотреть на него как на «чистого» художника. — Остается Вл. Соловьев — человек. Тут непомерное разнообразие картин; воспоминания и анекдоты до сих пор не сходят со страниц журналов. <...> Современники Вл. Соловьева утратили секрет понимания простейшего. XIX век отличался необыкновенной скрытостью: подвергая своих сынов уравнению, загромождая их умы производным и заставляя их забывать о сущем, этот хитрый век выкинул на улицу лозунги позитивизма и натурализма, а сам, в тишине философских и ученых келий, готовил то, свидетелями и участниками чего суждено быть нам. Глаза многих уже раскрываются. Как Соловьев открыл истинное лицо «отца позитивизма», определив идею человечества, как Св. Софии Премудрости Божией — у О. Конта, так мы уже не можем не видеть истинного лица «отца натурализма» — Э. Зола. У нас за плечами великие тени Толстого и Ницше, Вагнера и Достоевского. Все изменяется; мы стоим перед лицом нового и всемирного. Недаром в промежутке от смерти Вл. Соловьева до сегодняшнего дня мы пережили то, что другим удастся пережить в 100 лет; недаром мы видели, как в громах и молниях стихий земных и подземных новый век бросал в землю свои семена; в этом грозном свете нам промечтались и умудрили нас поздней мудростью — все века. Те из нас, кого не смывала и не искалечила страшная волна истекшего десятилетия с полным правом и с ясной надеждой ждут нового света от нового века.

Лучшее, что мы можем сделать в честь и память Вл. Соловьева, — это радостно вспомнить, что сущность мира — от века вневременна и внепространственна; что можно родиться второй раз и сбросить с себя цепи и пыль. Пожелаем друг другу, чтобы каждый из нас был верен древнему мифу о Персее и Андромеде; все мы, насколько хватит сил, должны принять участие в освобож-

дении пленной Хаосом Царевны — Мировой и своей души. Наши души — причастны Мировой. Сегодня многие из нас пребывают в усталости и самоубийственном отчаянии; новый мир уже стоит при дверях; завтра мы вспомним золотой свет, сверкнувший на границе двух, столь несхожих веков. XIX заставил нас забыть самые имена святых, — XX, быть может, увидит их воочию. Это знамение явил нам, русским, еще неразгаданный и двоящийся перед нами — Владимир Соловьев.

И в этот миг незримого свиданья
Нездешний свет вновь озарит тебя,
И тяжкий сон житейского сознанья
Ты отряхнешь, тоскуя и любя»
(20, с. 98, 99, 102—103).

Высшая установка философии всеединства на интеграцию всех сфер человеческой деятельности в едином мировом процессе приводила к проблемам, ныне приобретающим глобальный характер. Впервые в русской философии философы всеединства сформулировали и предложили пути решения таких проблем, как пути развития человечества (преобладание биологического или духовного в будущей цивилизации); проблема взаимоотношений различных культур в условиях глобальной интернационализации жизни; проблема взаимоотношений природы и общества («человек и его хозяйственная деятельность», «хозяйство как часть вселенной», «культура и природа», «очеловечивание природы», «рациональное использование ресурсов») (19, с. 80).

Разорванное существование противопоставляет человека человеку и человека природе, она в таком случае рассматривается как нечто пассивное, не имеющее никакого внутреннего самобытного существования.

Утрата содержания, определенности ведет к «хаосу разрозненных элементов», к деструкции. В материальном мире ни одно существо, ни один элемент не избегают гибели, смерти, и чем энергичнее разворачивается спираль расчлененности, отчуждения, тем интенсивнее в мире процессы распада, разрушения. Работы Соловьева поражают сильным ощущением растущей опасности разрушения мира. Для второй половины XIX века это ощущение кажется преждевременным, хотя для него уже были определенные основания. Найти средство противостояния хаосу, деструкции и гибели, сохранить мир со всем богатством его развитых форм — вот в чем состояла сверхзадача философии Соловьева.

Софийность, Богочеловечество, принцип всеединства — эти концепты философии В.С. Соловьева служили внутренним канонам в метапоэтике и поэзии символизма. С точки зрения философии всеединства В.С. Соловьев анализирует творчество А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова. Это глубочайшие по проникновению в мир поэтов философские исследования творчества.

Особое значение в метапоэтике Вл.С. Соловьева имеет статья «Значение поэзии в стихотворениях Пушкина». В этой статье он определяет свое понимание поэзии, поэта, глубоко интерпретирует метапоэтические воззрения А.С. Пушкина, анализирует стихотворение Пушкина «Пророк»: «Пушкинская поэзия, — пишет Вл.С. Соловьев, — есть поэзия по существу и по преимуществу не допускающая никакого частного и одностороннего определения. Самая сущность поэзии — то, что собственно ее составляет или что поэтично само по себе, — нигде не проявлялась с такою

чистотою, как именно у Пушкина, — хотя были поэты сильнее его» (18, с. 74).

Вот как понимается Вл.С. Соловьевым свобода творчества: «Поэт не волен в своем творчестве. Это — первая эстетическая аксиома. Так называемая «свобода творчества» не имеет ничего общего с так называемой «свободой воли». Как ясно из гениально-простого свидетельства Пушкина, творчество свободно никак не в том смысле, чтобы ум поэта мог по своей воле, по своему заранее обдуманному выбору и намерению создавать поэтические произведения. Такие сочинения могут быть только подделками под поэзию; настоящий же поэт, когда и захочет насиловать свою музу, проявить над нею свою свободу воли и творчества — не может, и из этих попыток совсем ничего не выходит. Настоящая же свобода творчества имеет своим предварительным условием пассивность, чистую потенциальность ума и воли, — свобода тут принадлежит прежде всего тем поэтическим образам, мыслям и звукам, которые сами, свободно приходят в душу, готовую их встретить и принять. И сама поэтическая душа свободна в том смысле, что в минуту вдохновения она не связана ничем чуждым и противным вдохновению, ничему низшему не послушна, а повинуетя лишь тому, что в нее входит или приходит к ней из той надсознательной области, которую сама душа тут же признает иною, высшею и вместе с тем своею, родною. В мире поэзии душа человеческая не является как начало деятельного самоопределения, — здесь она определяется к действию тем, что в ней лучше ее и что открывается сознанию лишь в самой действительности, только чрез самый опыт поэтических явлений как чего-то данного свыше, а не задуманного или придуманного умом. Если бы поэт мог сам сочинять свои произведения или хотя бы только предвидеть, что и когда ему даст вдохновение, то он не брался бы за перо, чтобы только грызть его в напрасной борьбе с «лирой» или «музой» (18, с. 78).

Анализ стихотворения «Пророк» — образец комплексного, многопланового и многомерного исследования одного стихотворения: «Библии принадлежит и общий тон стихотворения, невозмутимо величавый, что-то недосыгаемо возвышенное. И как ясно отличается этот тон от кипучего, нервного красноречия Корана, также прекрасно переданного поэтом в его «Подражаниях»! И самый грамматический склад еврейской речи, бережно перенесенный в греческую, а оттуда в церковнославянскую Библию, удивительно выдержан в нашем стихотворении. Отсутствие придаточных предложений, относительных местоимений и логических союзов при нераздельном господстве союза и (в тридцати стихах он повторяется двадцать раз) настолько приближает здесь пушкинский язык к библейскому, что для какого-нибудь талантливой гебраиста, я думаю, ничего бы не стоило дать точный древнееврейский перевод этого стихотворения» (там же, с. 81).

В.С. Соловьев дает свою интерпретацию «преображения» как основного сюжетного события стихотворения «Пророк»: «Откуда это превращение перстов легких, как сон, в кровавую деснищу? Впрочем, если бы Серафим просто вырвал язык у пророка, естественно запачкавшись при этом кровью, и Пушкин передал бы этот факт без всякого объяснения, то наши эстеты и гиперэстеты нашли бы тут новый повод для восхищения и для причисления Пушкина к своим: вот, мол, до какой степени поэт был проникнут идеей новой красоты, которая выше различия добра и зла, что даже Серафима заставляет злодействовать, и притом безо всяких угрызений совести — не Борису Годунову или Сальери чета!

Но беда в том, что действие Серафима имеет у Пушкина внутренний смысл, и притом самый неприятный для гиперэстетической тенденции: язык вырывается не ради красоты этого хирургического «жеста», а ради пользы, и притом — что еще ужаснее — ради пользы нравственной: грешный, празднословный и лукавый язык человеческих страстей и слабостей нужно заменить жалом сосредоточенного и мудрого слова.

Если бы Пушкин остановился на половине стихотворения — на «дольней лозы прозябанье», — то он заслужил бы всецелое одобрение эстетов, тех сравнительно безобидных между ними, которых заблуждение состоит именно лишь в том, чтобы половину принимать за целое. Небесный гений возводит избранника — пророка по форме, поэта по существу — в область чистой поэзии, в мир вечной и всеобъемлющей красоты, озаряющей своим сиянием всякое бытие, от ангела до гада, от движения небесных сфер до незаметно прозябающего растения. Чего же еще? Что можно к этому прибавить? Если бы Пушкин прибавил только кровавые действия Серафима, без их нравственного основания, он заслужил бы искренний восторг тех неистовых гиперэстетов, которые от идеи безразличия добра и зла перешли к сатаническому почитанию «прекрасного» злодейства, «святой» жестокости, «небесного» зверства.

Но Пушкин не был ни гиперэстетом, ни даже эстетом, а просто поэтическим гением; поэтому он не мог угодить ни тем, ни другим; зато угодил истине. <...>

Поэтическое самосознание Пушкина, созревшее и повышенное в силу внутренних и внешних причин, облеклось в минуту вдохновения величавым образом библейского пророка — образом, подходящим, конечно, не ко всякому поэту, а лишь к тому идеальному, свыше призванному, для великого служения предназначенному поэту, для той высшей потенции творческого гения, которую в этом поднятом настроении ощущал в себе Пушкин. А раз этот образ вдохновенного и повышенного поэтического самосознания овладел душою Пушкина, то он уже был не волен распоряжаться им по своим мыслям и личным житейским опытам, а предоставлял ему свободно или, что то же, по внутренней необходимости полнее и полнее раскрывать все, что в нем содержится, весь его собственный смысл, от одного присущего ему положения переходя к другому, еще более глубокому и содержательному. Не будучи кем-нибудь из библейских пророков и еще менее Мухаммедом, пушкинский «Пророк» не есть также и какой-нибудь из поэтов, он не есть также и сам Пушкин, а есть чистый носитель того безусловного идеального существа поэзии, которое было присуще всякому истинному поэту, и прежде всего самому Пушкину в зрелую эпоху его творчества и в лучшие минуты его вдохновения. <...>

Но этот идеал есть норма, — и вот она стоит перед нами в этом образе пушкинского «Пророка», — стоит и беспрепятственно раскрывает все свое — более чем действительное — внутренне необходимое содержание. Оно не придумано умом Пушкина, а дано ему и передано им как высшая норма. <...>

Дело высшей правды объявляется словом правды, но совершается огнем любви. В области слова идет явная борьба добра со злом, но победа дается только тайному подвигу сердца. Не язвить зло, а спалить его — вот окончательная задача избранника, требующая от него полноты совершенства. Все предыдущее есть только необходимый путь к нему, где каждый необходимый шаг необходимо добывается страданием. Болезненно раскрытие зрения и слуха для высшего внимания, мучительна заме-

на грешного языка жалом мудрости, а последнее высшее условие совершенного подвига представляется прямо смертельным. Но оно необходимо. Ведь дело идет об идеальной полноте, о том, что должно быть доведено до конца. Если, идя этим путем, нельзя остановиться на совершенстве зрительного и слухового восприятия, а необходимо перейти к совершенному действию, первое орудие которого есть язык, то нельзя также остановиться и на перерождении этого органа, при всей его важности и силе (см. Посл. Иакова, III, 2—10). Настоящий центр жизни и существа человеческого, конечно, не в языке, а в сердце его, и оно ли останется нетронутым в процессе совершенствования? Задача — спалить зло. Для этого у избранника одно средство — слово. Но для того чтобы слово правды, исходящее из жала мудрости, не язвило только, а жгло сердца людей, нужно, чтобы само это жало было разожжено сердечным огнем любви. А этот огонь не выходит из земли, и «пророк» не найдет его в своем собственном сердце. Не потому, чтобы оно было по природе злое. Для злого сердца недоступна и первая половина совершенства: не увидит премудрость в душу злохудожну. Конечно, у «пророка», уже владеющего жалом мудрости, сердце доброе. Но оно плотское, — трепетное: оно готово на всякое добро, но спалить зло собственными силами оно не может, — для этого нужен Божий огонь. И вот последнее, окончательное действие шестикрылого Серафима —

И он мне грудь рассек мечом,
И сердце трепетное вынул,
И угль, пылающий огнем,
Во грудь отверстую водвинул.

Как все суетное, не-божье в мире еще прежде должно было стать для «пророка» пустынею, так теперь все суетное, не-божье в нем становится трупом —

Как труп в пустыне я лежал...

Смертно-животворный процесс кончен. Избранник готов для новой жизни и для новой всепобедной деятельности. Напитанный новыми созерцаниями, умудренный внутренним опытом и от сердца до языка наполненный высшею волею, он будет отныне говорить и действовать не от себя, не от своей немощи, а именем и силою посылающего его Божества» (18, с. 85, 87, 88—89).

Метапоэтика Вл.С. Соловьева связана с философией культуры, творчества, она имеет огромное значение для формирования русской метапоэтики, так как дает ей глубинное философское измерение.

Источники:

1. Соловьев В.С. Три подвига // Соловьев В.С. Стихотворения и шуточные пьесы. — Л., 1974. — С. 70—71.
2. Соловьев В.С. А.А. Фету, 19 октября 1884 г. // Там же. — С. 72—73.
3. Соловьев В.С. Восторг души расчетливым обманом... // Там же. — С. 74—75.
4. Соловьев В.С. Сказочным чем-то повеяло снова... // Там же. — С. 85.
5. Соловьев В.С. Слов нездешних шепот странный // Там же.
6. Соловьев В.С. Памяти Фета // Там же. — С. 115.
7. Соловьев В.С. А.А. Фету (посвящение) // Там же. — С. 116—117.
8. Соловьев В.С. Родина русской поэзии // Там же. — С. 118.

9. Соловьев В.С. Песня моря // Там же. — С. 123.
 10. Соловьев В.С. Ответ на Плач Ярославны // Там же. — С. 123—124.
 11. Соловьев В.С. Три свидания // Там же. — С. 125—132.
 12. Соловьев В.С. На смерть Я.П. Полонского // Там же. — С. 132.
 13. Соловьев В.С. Идея человечества у Августа Конта // Соловьев В.С. Собр. соч. — СПб., 1903. — Т. 8.
 14. Соловьев В.С. Судьба Пушкина // Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика. — М., 1991. — С. 271—299.
 15. Соловьев В.С. Значение поэзии в стихотворениях Пушкина // Там же. — С. 316—370.
 16. Соловьев В.С. Лермонтов // Там же. — С. 379—398.
 17. Соловьев В.С. Общий смысл искусства // Соловьев В.С. Сочинения: В 2 т. — М., 1988. — Т. 2. — С. 390—404.
 18. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2005. — Т. 2. — С. 59—107.

Литература:

19. Акулинин В.Н. Философия всеединства. От В.С. Соловьева к П.А. Флоренскому. — Новосибирск, 1990.
 20. Блок А.А. Рыцарь-монах // Сборник первый. О Владимире Соловьеве. — М., 1911.
 21. Вл. Соловьев: Pro et contra. — Антология: В 2 т. — СПб. — 2002.
 22. Радлов Э.Л. Характер творчества и поэзии Вл. Соловьева // Вл. Соловьев: Pro et contra. — Антология: В 2 т. — СПб. — 2002. — Т. 2.
 23. Трубецкой Е.Н. Вл. Соловьев и его дело // Сборник первый. О Владимире Соловьеве. — М., 1911.
 24. Эрн Вл.Ф. Гносеология В.С. Соловьева // Сборник первый. О Владимире Соловьеве. — М., 1911.



Минский Николай Максимович

(наст. фамилия Виленкин)
 [15(27).I.1856, с. Глубокое Виленской губернии — 2.VII.1937, Париж] — поэт, писатель, один из основателей русского символизма.

Метапоэтика Н.М. Минского представлена статьей «Старинный спор» (1884), работой «При свете совести» (1890) и др., а также стихотворными произведениями.

На формирование метапоэтики раннего Н.М. Минского оказали влияние «поэты-шестидесятники», но уже вскоре он объявил о разрыве с традициями шестидесятничества — «самообожествления личности в делании, в творчестве». Статья «Старинный спор» — «декадентский» манифест, обозначивший, вместе с трактатом «При свете совести», сочинениями Д.С. Мережковского, А. Волынского, В.Я. Брюсова, мировоззренческие контуры нового направления. В 1890-е годы поэт проповедует культ красоты «вакхического наслаждения», а затем переходит к богоскательству. Ю.И. Айхенвальд писал: «Минский приобщился к философии (он и в статьях своих развивал теорию гедонизма). Когда он узрел Бога, он не умер, а воскрес — воскрес для красоты и мысли, для глубоких прозрений в то, что ждет нас «на том берегу» (о котором говорит, задумчиво говорит его «Вечерняя песня»)» (9, с. 369).

В позиции Н.М. Минского определяются то постнекрасовские «народнические» тенденции, то символистские послылки, склонность к риторике и аллегоризму.

Наше горе

Не в ярко блещущем уборе
 И не на холеном коне
 Гуляет, скачет наше Горе
 По нашей серой стороне.
 Пешком и голову понуря,
 В туманно-сумрачную даль
 Плетется русская печаль.
 Безвестна ей проклятий буря,
 Чужда хвастливая тоска,
 Смешна кричащая невзгода.
 Дитя стыдливого народа,
 Она стыдлива и робка,
 Неразговорчива, угрюма,
 И тяжкий крест несет без шума.
 И лишь в тени родных лесов,
 Под шепот ели иль березы,
 Порой вздохнет она без слов
 И льет невидимые слезы.
 Нам эти слезы без числа
 Родная муза сберегла...
 <1879>

В контексте раннего творчества неожиданной стала статья «Старинный спор», написанная Н.М. Минским в полемике с И.И. Ясинским (Заря. — Киев, 1884. — 29 авг); вместе они пытались создать в Киеве общество «Новые романтики» (предмодернистской направленности). Вспоминая об этом времени в эмиграции, Н.М. Минский писал, что после цензурной расправы над его гражданскими стихами он «впал в ересь» и в поэме «Холодные слова» (Сев. вестник. — 1896. — № 1) «всенародно отрекся от «чувствительных и теплых слов» любви к людям, поднял знамя индивидуализма, самообожествления, эстетизма, написал книгу «При свете совести», явно богоскательскую...» (12, с. 40).

Н.М. Минский выдвинул некую «религию небытия» — философское учение о «меонизме» (от греч. «меон» — несуществующее), оспаривая народнические темы «совести», «жертвы», исходя из идей Ф. Ницше и различных религиозно-мистических учений. Основная суть философии Н.М. Минского состояла в полном отрицании альтруизма. Д.С. Мережковский назвал трактат «При свете совести» «странным вымыслом поэта, оригинальным возрождением пламенного гностицизма древней Александрии III и IV веков в современном Петербурге» (10, с. 264). Художественной иллюстрацией «меонизма» стала драма «Альма» (СПб., 1900); ее героиня является как бы типом будущего «человеческого существа»: преодолев все привязанности и инстинкты (любовь, материнство, страх и т.п.), она идет навстречу «небытию». Человек, по логике Н.М. Минского, томится в оковах телесности (конечного своего бытия), и он должен преодолеть свою «вещественность» во имя «вечного небытия»: «Таким образом, человек поднимается на вершину самолюбия и вместе с тем возносится объект его желаний, делаясь все недостижимее. Сперва он воцарился на тело своего ближнего, потом на его свободу и, наконец, на его внутреннюю личность. Но по мере того, как душа убеждается, что все ее желания сеялюбивы и недостижимы, — в ней воздвигается понятие о какой-то чудной, чистой любви, всеобъемлющей и невозделеющей, о бескорыстной жертве ради того, что мне абсолют-

но не нужно. Это **понятие есть мэон; оно отрицает все данные нашего опыта, все наши поступки и желания, все ступени самолюбия, от низших до высочайших**. Как всякий мэон, оно выражает **не что абсолютно несуществующее, невозможное, но единственно заветное и священное** (выделено нами. — *КШ, ДЛ*). Мы узнаем об этом понятии, потому что страстно порываемся из оков самолюбивых желаний и вожделений, никогда вполне неутолимых, вечно возобновляющихся, наполняющих душу скукой и пресыщением, т.е. сознанием своей бесцельности» (8, с. 113).

Н.М. Минскому свойствен апофатический стиль мышления, его утверждение меонов идет через понятия отрицательные: «Меоны суть понятия о чем-то абсолютно противоположном явлениям, — понятия насквозь отрицательные. Желая определить мэон, мы находили только отрицательные признаки; например, нельзя иначе определить абсолютное единое, как говоря: это есть то, рядом с чем нет ничего другого, ни большего, ни меньшего. В применении же явлениям, наоборот, понятие о едином, о единице необходимо предполагает понятие о множестве, о большем и меньшем» (8, с. 114).

Меоны Н.М. Минский определяет как понятия о непознанном, а может быть, и непознаваемом, но возникновение в душе этих понятий сопровождается особым чувством, которое поэт-философ называет экстазом: «В самом деле, возьмем для примера какой-нибудь мэон, например, понятие о вселенной, о бесконечном пространстве. Если бы мы захотели созерцать идею о бесконечности, следуя рецепту Сократа, т.е. отказываясь от впечатлений внешних чувств, то, вместо понятия о вселенной, мы будем созерцать только свое желание созерцать ее и, кроме чувства скуки и пустоты, ничего не обречем. Душа наша останется равнодушной и, так сказать, не восчувствует вселенной, не дрогнет от священного экстаза. Но стоит только от бесплотного созерцания перейти к явлениям, стоит углубиться в мир пространств конечных и последовательно измерять их одно за другим — и тотчас на душу, оплодотворенную чувственными образами, помимо воли, снизойдет святыня мэона, согреет ее, озарит, потрясет радостью и скорбью» (8, с. 116).

По-видимому, «созерцание» идей и восторг по поводу открывающейся бездны непознанного возникает в том случае, когда идея схвачена верно, в познании достигнута та точка, которая открывает нам миры и миры непознанного. Понятие «меона» Н.М. Минского можно соотнести с идеями герменевтики и герменевтического круга, а также горизонта смысла, когда в процессе применения определенных процедур в познании открываются все новые и новые горизонты. Можно говорить и о вероятностном подходе в познании, когда намечается перспектива в осмыслении непознанного, «несказанного», неартикулируемого. Возможно, это понятие можно соотнести и с идеей «возможных миров», то есть вероятностным положением дел по отношению к субъекту, находящемуся в реальном мире и проецирующему свое «я» в иные мыслительные пространства.

Опубликовав трактат «Религия будущего: Философские разговоры» (СПб., 1905), Н.М. Минский утверждал за собой «печальное титуло отца русского декаданса», — по определению С.А. Венгерова (15, с. 357—363; в указанном изд. интересны все материалы о Н.М. Минском, начиная с очерка «Меонизм» Н.М. Минского в сжатом изложении автора»; см. здесь также: Полонский Г.И. «Поэзия Минского»; Радлов Э.Л. «Философия Н.М. Минского»). В «Религии будущего...» Н.М. Минский подверг критике все категории человеческого сознания и нравственности, объявив их «несуществующи-

ми». Стремясь дать мистическое оправдание мира, он обосновывал «строй современной души» путем устранения понятия о грехе, через отрицание зла как самостоятельного начала жизни.

Таким образом, были сняты с души «все оковы долга, обычая, привычек — и на престол жизни, вместо счастья, возведена свобода...» (7, с. 299). Как одну из русских поэтико-философских концепций, проникнутых движением, горением», воспринял эту книгу В.В. Розанов (Золотое руно. — 1906. — № 7/9). Проповедуемая «одинокая тропа индивидуализма», — писал Н.М. Минский в эмиграции, — была «единственным обходом бездны, к которой... привела нас проповедь любви к людям... ибо любовь без дел мертва». И, по его логике, «чтобы сделать возможным действительную любовь к людям и служение им, декадентство как бы отвернулось от людей, обратилось к влюбленной в себя, самообожествленной, творчески-свободной личности». А потому, признавался Н.М. Минский, «все наши модернисты, начиная от символистов... так мне дороги, близки, понятны» (11, с. 40—41).

На рубеже прошлого тысячелетия Н.М. Минский поставил вопрос о нравственной основе бытия человека, искусства: «Все темнее и безотраднее становится путь; угасают лучи, замирают звуки. А совесть зовет все дальше и дальше. Выведет ли она душу к новому свету или покинет ее среди мрака?» (8, с. 111).

Минский утверждает «преимущество» искусства перед жизнью: искусство приходит на помощь нашей ограниченности в познании многообразия мира. Один из принципов ее преодоления — использование принципа «контраста», «синтеза двух противоположных начал»: «Художник, сгущая эти рассеянные контрасты, делает их ощутимыми», — пишет Минский. Как видим, задолго до создания «воображаемой логики» (Н.А. Васильев), до «Истин» В.Я. Брюсова, до «принципа дополненности» Н. Бора — одного из ведущих в познании XX века — Минский выводит дополненность, синтез противоположных начал, опираясь на художественный критерий: «Поняв тайну красоты, мы в то же время постигли тайну искусства. Хотя каждое существо является символом целесообразного развития мира, но мы не можем смотреть на предметы и существа только как на символы; они остаются для нас живыми явлениями, участниками житейской борьбы, объектами наших себялюбивых вожделений, стимулами страстей и разочарований. Искусство разрешает эту двойственность тем, что создает чистые символы целесообразности, непричастные нашей борьбе, недоступные корыстному обладанию. <...> Художник берет **ограниченный уголок мира**, несколько действующих лиц, **одну страсть, одно чувство** и показывает нам в них **святыню верховной цели**. Мировые контрасты ускользают от нашего зрения; между тем **только в контрастах, в синтезе двух противоположных начал, двух чувств, обнаруживается верховная цель мира**. Художник, сгущая эти рассеянные контрасты, делает их ощутимыми. Драматург или романист, рисуя то светлые, то мрачные стороны хотя бы обыденной жизни, вызывает в нашей душе такое сильное, полное чувство экстаза, какого в действительности мы почти никогда не испытываем или весьма редко. Кроме того, художник вносит в творение свою особую, искусственную цель, то, что называется идеей художественного произведения. **Занимая образы из мира действительного или возможного, художник как бы нанизывает их на какую-нибудь одну общую идею, из беспорядочной горсти драгоценных камней составляет диамант, разумное, гармоничное целое, новый символ целесообразности.**

Наконец, искусство имеет еще преимущество над жизнью. Долговечность разных форм материи обратно пропорциональна их сознательности. **Художник, воплощая свои идеи в мертвую материю, придает нашим хрупким формам и чувствам долговечность неодоушвенной природы** (выделено нами. — *КШ, ДЛ*)» (8, с. 119—120).

Как и прежде, Н.М. Минский обеспокоен судьбой личности, но более всего — личности творческой. Особое значение эта проблема приобрела в книге «От Данте к Блоку» (Берлин, 1922). Деятельность названных поэтов Н.М. Минский рассматривал «лишь как моменты в огромной вековой проблеме личности». По его логике, сходство поэтов состояло в том, что Блок вступал в свой ад (революцию) с тем же чувством, что и Данте: с осознанием необходимости и справедливости совершающейся мести. Книга рецензировалась в берлинских изданиях — журнале «Новая русская книга» (1922. — № 11/12) и газете «Накануне» (1922. — 29 авг.).

В статье «От Данте к Блоку» Н.М. Минский прослеживает «моменты в огромной вековой проблеме личности». С этой позиции он дает глубокий анализ поэзии А.А. Блока на фоне Данте и других европейских и русских поэтов: «И среди нездорового и бесплодного разгула вдруг под непосредственным влиянием Соловьева, возникает и быстро развивается поэт *par excellence*, Александр Блок, который первый сборник своих стихотворений назвал «Стихами о Прекрасной Даме», выступив в литературе как рыцарь в защиту поруганной идеальной любви. В поэзии и судьбе Блока повторяется весь трагический опыт романтизма. В отличие от всех начинающих поэтов Блок не ищет путей. Он является сразу с готовой темой, болея тем, что сам потом назвал «тяжким однодумьем». Он болен нестерпимым, неземным восторгом при виде земной красоты. Его Дама не символ, не аллегория, не мечта внутреннего созерцания, а живая, осязаемая и в то же время «непостижимая» красота. Его чувство — тайна для него самого. А тайна заключается в том, что он как флорентинские «Верные любви» еще верит и уже не верит. Он стоит на перепутье между земным и небесным. Его душа изнемогает от потребности молиться, но молиться он может не перед идеей, а перед жизнью. Он упивается музыкой Ее имени. «Дева, Заря, Купина», «Солнце Завета», «Владычица вселенной», «Величая вечная Жена», «Ласковая Жена» (*gentil donna* флорентийцев). Все его песни — одна эвхаристическая молитва, столь же взволнованная, как у «Верных любви», и, может быть еще более окрыленная, более близкая к небу. Блок еще чаще, чем Данте, забывает, кому он молится, Возлюбленной или Богоматери. «Навеки преданный Святыне, во всем послушавший Тебя». «Непостижного света задрожали струи. Верю в Солнце Завета, Вижу очи твои». Для Блока любовь — подвиг, служение, миссия. Он сознает себя пророком любви. <...> Я назвал Блока поэтом *par excellence*, чтобы подчеркнуть чисто эстетический характер его песен о Прекрасной Даме, — в противоположность некоторым критикам, которые желали бы видеть в Блоке поэта-мистика, преемника Соловьева, а в Прекрасной Даме — не живую обожествленную женщину, а символ-аллеорию Софии, Премудрости Божией. Ведь если считать Прекрасную Даму Блока символом бесплотной идеи, то пришлось бы в его песнях о Незнакомках в ресторанах, о девках в «домах», о снежных масках видеть измелчание и падение личности. Был, мол, чистый душой юноша, воспевавший, по следам Соловьева, мистическую красоту, да свихнулся, стал посещать рестораны и дома и пришел в отчаяние. С таким пониманием судьбы Блока не согласится никто, кому дорога его поэзия. Если тут есть падение, то это во всяком случае не измелчание

личности, а разочарование поэта, который начал с обожествления земной красоты, а потом узрел в ней «человеческое — слишком человеческое» (8, с. 133—135)

Стихи Н.М. Минского печатались за границей в различных периодических изданиях и сборниках. «Много жизней пришлось пережить за свою жизнь, и каждая рождала новые песни», — так он писал о себе в предисловии к сборнику «Из мрака к свету» (Берлин; П.; М., 1922), объединившему стихи разных лет.

Источники:

1. Минский Н.М. Наше горе // Русская поэзия конца XIX — начала XX в. — М., 1979. — С. 242.
2. Минский Н.М. Напрасно над собой я делаю усилие... // Там же. — С. 242.
3. Минский Н.М. Поэту // Там же. — С. 242—243.
4. Минский Н.М. Как сон, пройдут дела и помыслы людей... // Там же. — С. 243—244.
5. Минский Н.М. При свете совести (Мысли и мечты о цели жизни). — СПб., 1890. — С. III—VIII, 195—261.
6. Минский Н.М. От Данте к Блоку. — Берлин, 1922.
7. Минский Н.М. Религия будущего: Философские разговоры. — СПб., 1905.
8. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2005. — Т. 2. — С. 108—135.
9. Айхенвальд Ю.И. Минский // Силуэты русских писателей. — М., 1994. — С. 365—369.
10. Мережковский Д.С. Полное собрание сочинений. — М., 1914. — Т. 18.
11. Новая рус. книга. — Берлин, — 1922. — № 3.
12. Новая рус. книга. — Берлин, — 1922. — № 8.
13. Новая рус. книга. — Берлин, — 1922. — № 11.
14. Новая рус. книга. — Берлин, — 1922. — № 12.
15. Русская литература XX в.: 1890—1910. — М., 1914. — Т. 1. — Кн. 3—4.



Сологуб Федор Кузьмич

[псевд.; наст. фамилия — Тетерников; 17.II(1.III).1863, Санкт-Петербург, — 5.III.1927, Ленинград] — поэт, прозаик, переводчик, драматург, теоретик театра, публицист.

Метапоэтика Ф.К. Сологуба представлена в статьях «Искусство наших дней» (1915), «Мечта преображения» (1915), «Демоны поэтов» (1915), а также в стихотворных произведениях.

Метапоэтические воззрения Ф.К. Сологуба сформировались под влиянием эстетики А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Е.А. Баратынского, Ф.И. Тютчева, французских символистов (П. Верлена, А. Рембо и др.).

Одна из основных идей метапоэтики Ф.К. Сологуба — «преображение жизни искусством», «красотой», то есть творческой волей художника. Поэтическое творчество в его понимании — средство преодоления зла и страданий, ущербности жизни («Но что мне помешает // Воздвигнуть все миры, // Которых пожелает // Закон моей игры»; «Я — бог таинственного мира // Весь мир в одних моих мечтах.») Преображение «мира» в поэзии осуществляется на основе творимых мифов о Дон Кихоте, Альдонсе и Дульцинее, звезде Маир и земле Ойле, Ананке и Айсе и др. В статье «Мечта преображения» (1915) он пишет: «Без

веры в чудо невозможно жить... невозможно чудо преобразования, но оно необходимо... Разрешение этого рокового противоречия дается человеку в восторге творчества». Метапоэтические данные о принципах «преобразования жизни» можно отметить в его романе «Навыи чары» («Творимая легенда»): «Беру кусок жизни, грубой и бедной, и творю из него сладостную легенду, ибо я — поэт. Косней во тьме, тусклая, бытовая, или бушуй яростным пожаром — над тобою, жизнь, я, поэт, воздвигну творимую мною легенду об очаровательном и прекрасном» (17, с. 153). Поэзия в его определении антиномична — мечта возвращает к реальности и оборачивается иронией: «Всякая поэзия хочет стать лирикой... Но всякая истинная поэзия кончается иронией».

На метапоэтику Ф.К. Сологуба повлияло его увлечение философией А. Шопенгауэра. Для поэта Шопенгауэр — носитель цельного мировоззрения, объясняющего противоречия действительности, разрешающего проблему зла. Ф.К. Сологуб обширно цитирует произведения философа, термины А. Шопенгауэра обильно вводятся в поэтическую ткань стихов; поэт использует принцип импрессионизма мысли философа (от субъективных конкретных впечатлений непосредственно к рефлексии и обобщению). Метод А. Шопенгауэра, создающего концепции «исключительно из бездны своих переживаний», установка на индивидуальный «личный... опыт, самонаблюдение», «самоуглубление» открывают путь к абсолютизации личного опыта, личных страданий, возводимых к трагедии человечества.

Творчество

Темницы жизни покидая,
Душа возносится твоя
К дверям мечтательного рая,
В недостижимые края.
Встречают вечные виденья
Ее стремительный полет,
И ясный холод вдохновенья
Из грез кристаллы создает.
Когда ж, на землю возвращаясь,
Непостижимое тая,
Она проснется, погружаясь
В туманный воздух бытия, —
Небесный луч воспоминаний
Внезапно вспыхивает в ней
И злобный мрак людских страданий
Прорежет молнией своей.
3 февраля 1893

Источником метапоэтики Ф.К. Сологуба явились и философские концепции Ф. Ницше («дионисийство», «вечное возвращение», «героический пессимизм»).

Утверждая, что «метод — бесконечное варьирование тем и мотивов», в теоретических работах и в поэтическом творчестве Ф.К. Сологуб создает поэтические мифы, устойчивые образы-символы, с помощью которых он дает осмысление миропорядка, жизни, судьбы человека. «Основная тема ранней лирики Сологуба — тема «чуда», сказки и тема смерти. Сологуб в меньшей степени зависел от поэтических традиций, нежели Бальмонт. Несовершенство его первого сборника (1896) объясняется не какими-то литературными традициями, а невыработанностью его собственной поэтической концепции, в основу которой уже во втором сборнике (1896) и легла противопоставленность

идеальных стремлений реальному земному существованию. В той или иной форме она присуща всем его стихотворениям:

И напрасно кипит напряженно мечта,
Этот мир и суров, и нелеп:
Он — немой и таинственный склеп,
Над могилой, где скрыта навек красота» (20, с. 261).

В метапоэтике Ф.К. Сологуба сказывается влияние идеи солипсизма. Солипсизм для поэта — это личность, «подавленная в жизни», в «утешающей мечте» вознаграждающая себя за свой плен. «Нет сомнения, что Сологуб — поэт крайне субъективный, — писал В.Я. Брюсов, — хотя он не всегда говорит от первого лица. В конце концов единственная задача его поэзии — открытие своеобразного мироздания поэта. И рисуя картины природы, и рассказывая свои старинные баллады, и повторяя античные мифы, — Сологуб занят лишь собой, своим отношением к миру. <...> Только помня это основное назначение поэзии Сологуба, можно верно оценивать его стихи. Все выражения, которыми он пользуется, все его образы имеют целью не столько объективное изображение явлений, событий, чувств, сколько их субъективное истолкование» (19, 288—289).

Ф.К. Сологуб полагает, что поэзия, искусство «всегда бывает выражением наиболее общего миропостижения данного времени», «наиболее глубоких и общих дум современности», дум, «направленных к мирозданию, к человеку, к обществу». «Живая жизнь души протекает не только в наблюдении предметов и в приурочивании им имен, — писал он, — но и в постоянном стремлении понять их живую связь и поставить все, являющееся нашему сознанию, в некоторый всеобщий знаменитый чертеж» (17, с. 144). Для этого «все сложное представляющегося нам мира сводится к возможно меньшему числу общих начал, и каждый предмет постигается в его отношении к наиболее общему, что может быть мыслимо». В этих размышлениях лежат истоки понимания символа как антиномичного соединения конкретно мыслимого предмета в системе широчайшего обобщения.

В статье «Искусство наших дней» (1915) Ф.К. Сологуб определяет основные постулаты символизма: «Символическое миропостижение упраздняет всеобщую относительность явлений тем, что, принимая ее до конца в мире предметном, признает нечто единое, уже безотносительное, по отношению к чему все получает свой смысл. Только это миропостижение всегда до наших времен было основой всякого значительного искусства. Когда искусство не остается на степени пустой забавы, оно всегда бывает выражением наиболее общего миропостижения своего времени. Оно только кажется обращенным всегда к конкретному, к частному, только кажется рассыпающим пестрые сцепления случайных анекдотов. По существу же искусство всегда является выразителем наиболее глубоких и общих дум современности, — дум, направленных к мирозданию, к человеку и к обществу. Самая образность, присущая искусству, обуславливается тем, что для высокого искусства образ предметного мира — только окно в бесконечность. Высокое внешнее совершенство образа в искусстве соответствует его назначению, всегда возвышенному и значительному. <...> Мы хотим от искусства того, чтобы оно творило новые художественные ценности из косного, неподатливого материала.

По воле нашей должны твориться ценности. Не то мы признаем художественно-ценным, что подходит под установленный канон, а лишь то, что мы захотим признать прекрасным. Глазами отживших мы не хотим смотреть ни на один предмет земной жизни, — своими глазами должны мы все увидеть, и всем предметам заново дать имена. Все предметы хотим мы включить в круг нашего творчества, потому что мы знаем, что на этой, на нашей, земле нет предметов недостойных, низких или грязных, — есть только наше отношение к этим предметам, то или иное по воле нашей. Как сказал Некрасов:

Если в душе твоей ясны
Типы добра и любви,
В мире все темы прекрасны, —
Музу смелее зови.

Чем неподатливее материал и чем больше вложено в дело созидания творческой энергии, тем прекраснее победа» (там же, с. 146, 153).

В понимании Ф.К. Сологуба искусство, и в частности поэзия, — единственный способ преобразования мира, который под стать смерти (как жертва Христа). Творчество в искусстве, по мнению Сологуба, влечет за собой творчество в жизни (впоследствии А. Белый определил этот процесс как «жизнетворчество»). Он считает, что в основе искусства лежит руководящая деятельность искусства. Искусство должно не идти за жизнью, а, наоборот, быть верховной деятельностью, и чем больше насыщено искусство творческой энергией, тем более энергия эта переливается в жизнь. Здесь мы видим переключки с идеями В. фон Гумбольдта, общими для многих символистов: «Но почему становится возможным творчество жизни? Творить жизнь может и хочет только тот, кто смеет сказать Я. Только ставящий себя в центре мирового процесса может найти в себе достаточно силы для того, чтобы целью своей деятельности поставить творчество жизни. Где личность подавлена, там творчество невозможно. Возможна лишь тоска по творчеству, тоска пророческая, потому что за периодами застоя и угнетенности всегда следуют периоды повышенной деятельности. <...> Это самосознание личности, становящей себя в центре мирового процесса, было выражено, между прочим, в моей статье «Книга совершенного самоутверждения» и в моей поэме «Литургия Мне». <...> Давая ощущение этой вселенской общности, искусство наших дней стремится перешагнуть за пределы чистого искусства, стремится преобразовать мир усилием творческой воли. В этом искусстве дано стремление к иной жизни, и потому художник является проповедником будущего. Но проповедует он не догматически, а только отчетливым выражением и самоутверждением своего внутреннего Я. Самоутверждение личности и есть начало ее стремления к лучшему будущему.

Из этого вытекают религиозные отношения искусства наших дней. Это искусство религиозно, потому что имеет трагические, волевые устремления. Трагедия всегда религиозна, и воля в мире только одна. Искусство наших дней религиозно и потому, что оно — искусство символическое, а символизм всегда дает нам ощущение всеобщей связности; он относит все являющееся к одному общему началу и, подобно религии, стремится проникнуть в смысл жизни. Искусство наших дней и потому религиозно, что оно хочет стремиться к искусству всенародному, то есть уже

и в земных формах осуществить живое ощущение всеобщей связности и общности» (там же, с. 154—155).

Искусство, по мнению Ф.К. Сологуба, утверждает жизнь как творческий процесс. Жизнь, стремящаяся к творчеству, он противопоставляет жизни «в оковах быта». По Сологубу, искусство — «образ истинного бытия». Он и должен вести человека к утверждению «высоких благ жизни, к самоутверждению и творчеству» (там же, с. 156).

Гармония стиха, по мнению Ф.К. Сологуба, противостоит дисгармоничной действительности и художественно преодолевает ее («Я слагал эти мерные звуки, // Чтобы голод души заглушить, // Чтоб сердечные вечные муки // В серебристых струях утопить»). Творимую по этому красоте, гармонию И.Г. Эренбург интерпретирует так: «Все предметы вырастают до небывалых размеров, но теряют плоть и вес. Мир вещей претворяется в мир понятий, волны ритма заливают вселенную» (см.: 21).

Поэтическое творчество — ведущая тема Ф.К. Сологуба, который считал, что искусство — это и есть высшая форма жизни.

Источники:

1. Сологуб Ф.К. Рифма // Сологуб Ф.К. Стихотворения. — Л., 1978. — С. 79.
2. Сологуб Ф.К. Что напишу? Что изреку?.. // Там же. — С. 91.
3. Сологуб Ф.К. Творчество // Там же. — С. 109.
4. Сологуб Ф.К. Терцинами писать как будто очень трудно?.. // Там же. — С. 122—123.
5. Сологуб Ф.К. Суровый звук моих стихов... // Там же. — С. 232.
6. Сологуб Ф.К. Предстоящих несчастий предтечам... // Там же. — С. 287—288.
7. Сологуб Ф.К. Беспредельно утомленье, бесконечен темный труд... // Там же. — С. 357.
8. Сологуб Ф.К. Снег на увядшей траве... // Там же. — С. 388.
9. Сологуб Ф.К. Пьяный поэт // Там же. — С. 393.
10. Сологуб Ф.К. Я испытал превратности судеб... // Там же. — С. 413—414.
11. Сологуб Ф.К. Для тебя, ликующего Феба... // Там же. — С. 414—416.
12. Сологуб Ф.К. Поэт, ты должен быть бесстрастным... // Там же. — С. 418—419.
13. Сологуб Ф.К. Ах, этот вечный изумруд... // Там же. — С. 476.
14. Сологуб Ф.К. Я не люблю стыдливости твоей... // Там же. — С. 482—483.
15. Сологуб Ф.К. Демоны поэтов // Сологуб Ф.К. Собрание сочинений: В 12 т. — СПб., 1913. — Т. 10. — С. 169—186.
16. Сологуб Ф.К. Искусство наших дней // Русская мысль. — 1915. — № 12. — С. 35—62.
17. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2005. — Т. 2. — С. 136—156.

Литература:

18. Блок А.А. Творчество Федора Сологуба // Блок А.А. Собрание сочинений: В 8 т. — М.—Л., 1962. — Т. 5. — С. 160—163.
19. Брюсов В.Я. Федор Сологуб как поэт // Брюсов В.Я. Собрание сочинений: В 7 т. — М., 1975. — Т. 6. — С. 283—290.
20. Долгополов Л.К. Поэзия русского символизма // История русской поэзии: В 2 т. — Л., 1969.
21. Эренбург И.Г. Портреты современных поэтов. — М., 1923.



Мережковский Дмитрий Сергеевич

[2(14).VIII.1865, Санкт-Петербург — 9.XII.1941, Париж] — поэт, писатель, философ, литературный критик, драматург, организатор журнала «Новый путь».

Метапоэтика Д.С. Мережковского представлена в книге «О причинах упадка и о новых

течениях современной русской литературы» (1893), в эссе «М.Ю. Лермонтов — поэт сверхчеловечества» (1908—1909), статьях «Две тайны русской поэзии» (1915) и др., а также в поэтических текстах.

Интерес к современной ему французской поэзии, религиозно-мистические искания определили участие Д.С. Мережковского в зарождавшейся в России декадентской культуре.

Одна из парадоксальных черт метапоэтики Д.С. Мережковского — сомнение по поводу литературного творчества, утверждения в начале XX века о неизбежном конце русской литературы (современная литература в России «оглушила себя, чтобы жить»). Мережковские (Д.С. Мережковский и его жена З.Н. Гиппиус) выдвинули лозунг «религиозной общественности» — магистральной идеи, связанной с исканиями в области духовных заветов — святых и абсолютных — радикальной русской интеллигенции и ее эстетическими требованиями. Д.С. Мережковский боролся за религиозное (теургическое) искусство, тот «божественный идеализм», без которого, как ему казалось, нет путей в будущее. В качестве трех главных элементов нового искусства критик выдвигал мистику, символику и «расширение художественной впечатлительности», даже если это касалось темы поэта и поэзии, которую Д.С. Мережковский развивал в духе мыслей А.С. Пушкина.

Поэту наших дней

Молчи, поэт, молчи: толпе не до тебя.
До скорбных дум твоих кому какое дело?
Твердить былой напев ты можешь про себя, —
Его нам слушать надоело...

Не каждый ли твой стих сокровища души
За славу мнимую безумно расточает, —
Так за глоток вина последние гроши
Порою пьяница бросает.

Ты опоздал, поэт: нет в мире уголка,
В груди такого нет блаженства и печали,
Чтоб тысячи певцов об них во все века,
Во всех краях не повторяли.

Ты опоздал, поэт: твой мир опустошен, —
Ни колоса — в полях, на дереве — ни ветки;
От сказочных пиров счастливейших времен
Тебе остались лишь объедки...

Попробуй слить всю мощь страданий и любви
В один безумный вопль; в негодование гордом
На лире и в душе все струны оборви
Одним рыдающим аккордом, —

Ничто не шевельнет потухшие сердца,
В священном ужасе толпа не содрогнется,
И на последний крик последнего певца
Никто, никто не отзовется!
1884

Мировую историю Д.С. Мережковский рассматривает как триединый процесс: язычество с его культом плоти сменяется церковным христианством (в отличие от истинного учения Христа) с его умерщвлением плоти и аскетизмом. Но истинное христианство, считал Д.С. Мережковский, исчерпало себя, и перед нами открывается царство «Третьего завета»: соединение плоти и духа. Другими словами, судьба мира проходит через три основных этапа: Бога-Отца, Творца Ветхого Завета, когда жизнь развивается по закону «господин и раб»; Сына Божьего Христа (отношения «отец и дитя»), дрящелогося и поныне; а в грядущем откроется «Третий Завет» — Царство Духа, когда жизнь будет проходить в любви и интимности и начнется Новая религиозная эпоха в жизни человечества. К 1909 году Религиозно-философское общество усилиями Д. Филоосова и З.Н. Гиппиус превратилось в литературное с публицистическими интонациями.

В начале девяностых годов Д.С. Мережковский выступает адептом «субъективной критики», противопоставляя ее критике объективной, научной, стремящейся «только к холодной, бесстрастной исторической достоверности». Н.М. Минский называл субъективную критику Д.С. Мережковского миссионерской и проповеднической. Современники считали, что Д.С. Мережковский избрал текстом для своей «неохристианской» проповеди всю русскую литературу.

Помимо литературного творчества, художник должен иметь волю к мысли в литературе. Д.С. Мережковский имеет в виду творческую критику, позитивный анализ литературы: «Десять тысяч «поэтов», и ни одного критика. Что это, хороший знак? Нет, очень плохой. — пишет Мережковский в статье «О мудром жале». — Не потому, разумеется, что поэтическое творчество ниже критики. Может быть, выше; может быть, и ниже. Данте говорит стихами, но ведь и Смердяков «любит стишок». Без критики мы так и не узнаем, сколько в числе десяти тысяч Смердяковых и сколько Данте.

Спор критики с поэзией давний и ненужный спор. Муза критики и муза поэзии — родные сестры. Критика есть оценка, но и сама оценка может быть — нет, должна быть ценностью, это и значит — критика должна быть творчеством, поэзией, так же как поэзия должна быть глубочайшей мыслью о жизни, судом над жизнью — критикой.

Критика — не только суд над прошлым и настоящим, но и предсказание будущего: пророчество. Да, вот вечное, хотя и забытое имя критика — пророк. Имя это наше, русское по преимуществу.

Русская литература извне наименее, а внутри наиболее критическая, потому что наиболее пророческая. От «горестных замет» Пушкина, первого русского критика, через «Философические письма» Чаадаева и гениальную, все еще непонятую «Переписку с друзьями» Гоголя до «Дневника писателя» Достоевского, к Вл. Соловьеву и Розанову — вот критический, пророческий путь русской литературы. Он оборван с бытием России; с ним же будет и восстановлен.

Критика — пророческая мысль — есть жало поэзии. Поэзия без мысли — змея без жала.

И жало мудрыя змеи
В уста замершие мои
Вложил десницею кровавой.

Это мудрое жало нам сейчас нужнее, чем когда-либо. Мы, русская Диаспора, — воплощенная критика России, как бы от нее отошедшая мысль и совесть, суд над Нею, настоящей, и пророчество о Ней, будущей.

Да, мы — это или — ничто» (13, с. 214).

Д.С. Мережковский утверждает прорыв за «пределы предельного», освобождение от бремени «низкой» реальности, погружение во нематериальный мир «символов» и «знаков» вечного духовного бытия как главное содержание поэзии.

Концепция субъективного метода в метапоэтике формировалась у Д.С. Мережковского параллельно с рядом религиозно-философских идей, в частности с идеей «нового религиозного сознания» — неохристианства. Романтическая по существу, она нашла полемическое заострение в борьбе поэта с неприемлемым для него «художественным материализмом» писателей-реалистов, а также с «историческим христианством».

Эссе Мережковского о Лермонтове подверглось критике Ю.И. Айхенвальда, считающего, что основное противопоставление в статье — Пушкина и Лермонтова — неверно, как неверно и созерцательное начало русской литературы, о котором пишет Мережковский. Особенности метапоэтического текста Мережковского Айхенвальд определяет так: «Шопенгауэр говорит, что писать надо архитектурно, а не так, как играют в домино, — приставляя слова к словам. Д.С. Мережковский в известном смысле мог бы служить наглядным опровержением этому правилу: он часто играет в домино, он приставляет слова к словам, цитату к цитате, — и тем не менее как вывод получается у него и красота, и смысл. <...> И все же Шопенгауэр прав; и все же, несмотря на искусство игрока, ему, тонкому игроку, сопротивляешься — иллюзия рассеивается. Ум слов не делает самого Мережковского. И основная мысль его статьи меркнет, не успевши просиять. Без пафоса и внутренней подлинности его искусная мозаика не переходит в картину» (14, с. 103).

По-видимому, это одна из сторон знаменитого эссе Д.С. Мережковского; интуитивные прозрения поэта о поэте еще ждут своих интерпретаторов.

Важно отметить, что интерпретация творчества М.Ю. Лермонтова дается Д.С. Мережковским в русле идей всеединства Вл.С. Соловьева, от нападок которого Мережковский ограждает творчество М.Ю. Лермонтова. Он рассматривает идеи Лермонтова на пути восхождения его творчества от «сверхчеловечества» к «богочеловечеству», осмысляет его как величайшего «мистагога» русской литературы, показывает «запредельные» возможности художественного мышления поэта: «У Пушкина жизнь стремится к поэзии, действие к созерцанию; у Лермонтова поэзия стремится к жизни, созерцание — к действию».

На первый взгляд может показаться, что русская литература пошла не за Пушкиным, а за Лермонтовым, захотела быть не только эстетическим созерцанием, но и пророческим действием — «глаголом жечь сердца людей».

Стоит, однако, взглянуть пристальнее, чтобы увидеть, как пушкинская чара усыпляет буйную стихию Лермонтова.

И на бунтующие волны
Льет усмирительный елей.

В начале — буря, а в конце — тишь да гладь. Тишь да гладь — в созерцательном аскетизме Гоголя, в созерцательном эстетизме Тургенева, в православной реакции Достоевского, в буддийском неделании Л. Толстого. Лермонтовская действительность вечно борется с пушкинской созерцательностью, вечно ею побеждается и сейчас побеждена как будто окончательно, раздавлена.

Вот одна из причин того, что о Пушкине говорили много и кое-что сказали, о Лермонтове говорили мало и ничего не сказали; одна из причин того, что пушкинское влияние в русской литературе кажется почти всем, лермонтовское — почти ничем. <...> «Забунтовал Гоголь — написал первую часть «Мертвых душ» и смирился — сжег вторую, благословил крепостное право. Забунтовал Достоевский, пошел на каторгу — и вернулся проповедником смирения. Забунтовал Л. Толстой, начал с анархической синицы, собиравшейся море зажечь, и смирился — кончил непротивлением злу, проклятием русской революции».

Где же, где, наконец, в России тот «гордый человек», которому надо спириться? Хочется иногда ответить на этот вечный призыв к смирению: докуда же еще смиряться?

И вот один-единственный человек в русской литературе, до конца не смирившийся, — Лермонтов.

Потому ли, что не успел смириться? Едва ли.

Источник лермонтовского бунта — не эмпирический, а метафизический. Если бы продолжить этот бунт в бесконечность, он, может быть, привел бы к иному, более глубокому, истинному смирению, но, во всяком случае, не к тому, которого требовал Достоевский и которое смешивает свободу сынов Божиих с человеческим рабством. Ведь уже из того, как Лермонтов начал свой бунт, видно, что есть в нем какая-то религиозная святость, от которой не отречется бунтующий, даже под угрозой вечной гибели, той «преисподней, где пляшут красные черти».

Этой-то метафизически и религиозно утверждающей себя несмирности, несмиримости и не могла простить Лермонтову русская литература. Все простила бы, только не это — не «хулу на Духа», на своего смиренного духа.

Смотрите: вот пример для вас!
Он горд был, не ужился с нами.
Глупец! хотел уверить нас,
Что Бог гласит его устами.

Смотрите ж, дети, на него,
Как он угрюм, и худ, и бледен,
Смотрите, как он наг и беден,
Как презирают все его!

Вот за что обречен был Лермонтов на страшную казнь в сем веке и будущем.

Вл. Соловьев уверяет, будто бы любит Лермонтова. «Вы мне поверите, что, прежде чем говорить о Лермонтове, я подумал, чего требует от меня любовь к умершему». Но уж если любовь такова, что вбивает, так сказать, основной кол в горло покойнику, то какова же ненависть?

Любовь или ненависть, во всяком случае, такая страсть в этой борьбе, которая возможна только тогда, когда враг врагу чересчур близок. Вл. Соловьев и Лермонтов — родные братья, Авель и Каин русской литературы; но здесь совершается обратное убийство: Авель убивает Каина.

Борьба многих смиренных с одним «гордым человеком» происходила до сих пор в темноте, как бы ощупью: слышно было только, что кого-то ловили, давили, душили и никак не могли задушить окончательно. Но кого именно, не было видно. Никто не смел заглянуть в лицо избиваемой нечисти, словно упырю или оборотню. Вл. Соловьев первый осмелился, не опустил глаз перед невыносимо тяжелым взором Лермонтова и, глядя ему прямо в глаза, произнес: «Сверхчеловек». И слово это, как свеча, вдруг поднесенная к лицу обо-

ротня, осветило его. Верно это или неверно, во всяком случае, дело тут идет именно об этом.

Борьба сверхчеловечества с богочеловечеством для нас не только настоящее, но и будущее, наша вечная злоба дня. Вот почему мы должны были обернуться в ту сторону, откуда уставились на нас эти тяжелые глаза; вот почему незапаметно давний, почти забытый, детский Лермонтов так внезапно вырос и так неотступно приблизился к нам» (13, с. 161, 162—163).

Метапоэтическое творчество Д.С. Мережковского — это творчество страстного, влюбленного в культуру художника. Об этом писал А.А. Блок в статье «Мережковский» (1909): «Всякий художник — «безнадежно влюбленный». А Мережковский — художник. О влюбленности его свидетельствуют не только многие образы его романов, но также самые на первый взгляд прозаические страницы его критических статей. Когда он с подробной брезгливостью исчисляет стилистические грехи Леонида Андреева, когда говорит, что «без русского языка и русской революции не сделаешь», когда цитирует два-три стиха (и редко больше) какого-нибудь поэта, когда бросает вдохновенное слово о звездах, видимых днем только в черной воде бездонных колодцев, — в нем говорит художник брезгливый, взыскательный, часто капризный, каким и должен быть художник. Когда он бранит русских декадентов, иногда сомневаешься, за что он больше бранит их: за то, за что хочет, — за «мистическое хулиганство», или за то, что они оскорбляют его тонкий, воспитанный на великих классиках вкус? И чем больше вникаешь в Мережковского, чем больше уясняешь себе основную страсть его воли, — тем яснее становится, что он родился художником и художником умрет... <...> За пышными, блестящими и оспоримыми теориями и построениями стоит вера безглагольная, неоспоримая. Когда Мережковский говорит о луче, о мече, пронзающем мрак, его устами говорит как будто русский раскол с его сверхъестественной простотой и страхом; а потом снова и снова небо его веры как бы застилается мраком, и влюбленное воображение рисует «бледные радуги», не способные рассечь этот мрак. Когда-то в букет скорпионовских «Северных цветов» уронил Мережковский четыре стиха, лучшие из всех своих стихов:

Без веры давно, без надежд, без любви,
О, странно веселые думы мои!
Во мраке и сырости старых садов —
Унылая яркость последних цветов.

Здесь как бы навеки дал Мережковский расписку в том, что он художник. Может быть, теперь он старается заслониться от провокации этих веселых дум. Не напрасно ли? Жить в наши дни очень больно и очень стыдно; художнику — особенно. Но, кажется, «веселые думы» и есть тот тяжелый наш крест, который надо нести, пока сам себе не скажешь: «Отдохни!» (15, с. 364—366).

Источники:

1. Мережковский Д.С. Поэту // Мережковский Д.С. Собрание стихотворений. — СПб., 2000. — С. 59.
2. Мережковский Д.С. Поэту наших дней // Там же. — С. 78—79.
3. Мережковский Д.С. Дон Кихот // Там же. — С. 134—136.
4. Мережковский Д.С. Смерть Надсона // Там же. — С. 138—139.
5. Мережковский Д.С. Совесть // Там же. — С. 142—143.
6. Мережковский Д.С. Уж дышит оттепель, и воздух полон лени... // Там же. — С. 152—153.

7. Мережковский Д.С. Певец // Там же. — С. 201—202.

8. Мережковский Д.С. Поэт // Там же. — С. 235.

9. Мережковский Д.С. М.Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества // Мережковский Д.С. В тихом омуте: Статьи и исследования разных лет. — М., 1991. — С. 378—415.

10. Мережковский Д.С. Две тайны русской поэзии. Некрасов и Тютчев // Там же. — С. 416—482.

11. Мережковский Д.С. Из книги «О причинах упадка и новых течениях современной русской литературы» // Д.С. Мережковский. Акрополь: Избранные литературно-критические статьи. — М., 1991. — С. 158—172.

12. Мережковский Д.С. О мудром жале // Там же. — С. 315—316.

13. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2005. — Т. 2. — С. 157—214.

Литература:

14. Айхенвальд Ю.И. Мережковский о Лермонтове // Силуэты русских писателей. — М., 1994. — С. 103—107.

15. Блок А.А. Мережковский // Блок А.А. Собрание сочинений: В 8 т. — М.—Л., 1962. — Т. 5. — С. 360—366.

16. Ильин И.А. Творчество Мережковского // Ильин И.А. Одинокий художник. Статьи. Речи. Лекции. — М., 1993.



Гиппиус Зинаида Николаевна

[8(20).XI.1869, г. Белев Тульской губернии — 9.IX.1945, Париж] — поэт, писатель, литературный критик.

Метапоэтика З.Н. Гиппиус представлена в статьях «Необходимое о стихах» (1903), «Нужны ли стихи» (1903) и др., стихотворных произведениях.

З.Н. Гиппиус считала, что символизм делает «прозрачными» явления жизни и говорит понятно о непонятном. «Прозрачность» как неперемное условие поэтической интерпретации жизни означала для поэта метафизический ракурс в ее осмыслении. Поэтические образы и мотивы лишены самоценного значения, они только указывают, «кивают» на те смыслы, которые за ними угадываются.

Сиянья

Сиянье слов... Такое есть ли?
Сиянье звезд, сиянье облаков —
Я всё любил, люблю... Но если
Мне скажут: вот сиянье слов —

Отвечу, не боясь признанья,
Что даже святости блаженное сиянье
Я за него отдать готов...
Всё за одно сиянье слов!

Сиянье слов? О, повторять ли снова
Тебе, мой бедный человек-поэт,
Что говорю я о сиянье Слова,
Что на земле других сияний нет?

Истинная суть поэтического самовыражения раскрывается для З.Н. Гиппиус в религиозном плане; художественное начало поглощается началом религиозным, подлинно сущностным и безусловным. Образная ткань стихотворения предстает как эманация отвлечен-

ченных понятий и представлений, как форма выражения невыразимого. З.Н. Гиппиус признавалась, что не видит особого интереса в сочинении вещей «посюсторонних»: «Я <...> очень искренно считаю себя неспособной к вещам трезвым, сочным, как я выразилась — «из плоти и крови». В ранней книге М.С. Шагинян, посвященной поэзии Гиппиус, сделаны подсчеты. «Перед нами в обеих книгах всего 161 стихотворение. Из них более пятидесяти являются выражением отношения автора к Богу, прямого или косвенного, с неизменным упоминанием имени Божьего; причем одиннадцать из этих стихотворений <...> суть прямые — по форме и содержанию — молитвы, сознательно облеченные автором в стихотворную форму» (см.: 10).

Есть речи...

У каждого свои волшебные слова.
Они как будто ничего не значат,
Но вспомнятся, скользнут, мелькнут едва, —
И сердце засмеется и заплачет.

Я повторять их не люблю; я берегу
Их от себя, нарочно забывая.
Они мне встретятся на новом берегу:
Они написаны на двери Рая.
Июнь 1918. СПб.

Непременным условием творчества, по мнению З.Н. Гиппиус, является предельная отчетливость в воплощении творческого задания, ясность и «простота». Эта простота — не первоначальная элементарность, а итог прохождения через сложности. З.Н. Гиппиус определяет стихи как форму, в которой высказывается «самое свое интимное всем». Это — сочетание двух даров — умения найти и удачно соединить слова и дар «своего я».

З.Н. Гиппиус поражала сознанием и даже культом своей исключительности («Люблю я себя, как Бога», — писала она в раннем стихотворении «Посвящение»). Ей была свойственна нарочитая манера говорить наперекор общепринятым суждениям, сражать противника очень злыми репликами. «Изломанная декадентка, поэт с блестяще-отточенной формой, но холодный, сухой, лишенный подлинного волнения и творческого самозабвения», — так определяли З.Н. Гиппиус (9, с. 34).

«Я считаю естественной и необходимейшей потребностью человеческой природы — молитву. Каждый человек непременно молится или стремится к молитве, — все равно, сознает он это или нет, все равно, в какую форму выливается у него молитва и к какому Богу обращена. Форма зависит от способностей и наклонностей каждого. Поэзия вообще, стихосложение в частности, словесная музыка — это лишь одна из форм, которую принимает в нашей душе молитва. Поэзия, как определил ее Баратынский, — «есть полное ощущение данной минуты». Быть может, это определение слишком обще для молитвы, — но как оно близко к ней!

И вот мы, современные стихописатели, покорные вечному закону человеческой природы, молимся — в стихах, как умеем, то неудачно, то удачно, но всегда берем наше «свое», наш центр, все наше данное «я» в данную минуту (таковы законы молитвы); — виноваты ли мы, что каждое «я» теперь сделалось особенным, одиноким, оторванным от другого «я», и потому непонятым ему и ненужным? Нам, каждому, страстно нужна, понятна и дорога наша молитва, нужно наше стихотворение, — отражение мгновенной полноты нашего сердца. Но другому, у которого

заветное «свое» — другое, непонятна и чужда моя молитва. Сознание одиночества еще более отрывает людей друг от друга, обособляет, заставляет замыкаться душу. Мы стыдимся своих молитв и, зная, что все равно не сольемся в них ни с кем, — говорим, слагаем их уже вполголоса, про себя, намеками, ясными лишь для себя.

Некоторые из нас, стыдясь и печальясь, совсем оставляют стихотворную форму, как слишком явно молитвенную, и облачают иной, сложной и туманной, плотью свое божественное устремление» (7, с. 216)

После 1905 года в метапоэтических воззрениях З.Н. Гиппиус утверждается своеобразный «утилитаризм», обусловленный доктриной религиозной ответственности, предполагавшей соединение общественно-политического и религиозного обновления. Ограничение творческой деятельности рамками эстетических, узкопрофессиональных задач она считала недостойным и выступала против декадентства, игнорировавшего общественную проблематику.

О необходимости учиться истинной свободе слова З.Н. Гиппиус также писала в статье «Опыт свободы»: «Пусть не говорят мне, что в России, мол, никогда не было свободы слова, а какой высоты достигла наша литература! ...мы говорим о той мере свободы, при которой возможна постоянная борьба за ее расширение. Довоенная Россия такой мере во все времена отвечала» (6, с. 9—10).

В одном из стихотворений, не вошедших в прижизненные книги стихов, Гиппиус дала формулу метапоэтики:

Тройною бездонностью мир богат.
Тройная бездонность дана поэтам.
И разве поэты не говорят
Только об этом?
Только об этом?
Тройная правда — и тройной порог.
Поэты, этому верному верьте.
Только об этом думает Бог:
О человеке.
О любви.
И Смерти.

Гиппиус была одной из первых, кто начал еще в конце XIX века разрабатывать нестандартные метры и ритмы, экспериментировать со строфикой (в частности, оригинально разрабатывать русский сонет). В свои книги она избегала включать открытые эксперименты, но стоит отметить, что многое в них предвосхищает искания футуристов: поиски рифмы к главенствующему в стихотворении или строке слову, «несогласие рифмы», «передние рифмы», «основные рифмы» и др.

В центре метапоэтики З.Н. Гиппиус и ее поэзии — мысль. С.К. Маковский, говоря о сухости поэзии З.Н. Гиппиус, сравнивал ее со стальной гравюрой, но при этом приводит отзыв Иннокентия Анненского: «Эта отвлеченность вовсе не схематична по существу, точнее — в ее схемах всегда сквозит или тревога, или несказанность, или мучительное качание маятника в сердце» (цит. по: 8, с. 45)

Источники:

1. Гиппиус З.Н. Колодцы // Гиппиус З.Н. Стихотворения. — СПб., 1999. — С. 200.
2. Гиппиус З.Н. Есть речи // Там же. — С. 231.
3. Гиппиус З.Н. Свободный стих // Там же. — С. 210—211.
4. Гиппиус З.Н. Сиянья // Там же. — С. 263.
5. Гиппиус З.Н. Необходимое о стихах // Там же. — С. 71—74.

6. Гиппиус З.Н. Опыт свободы // Литературный смотр: Свободный сборник. — Париж, 1939. — С. 9—10.

7. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2005. — Т. 2. — С. 215—217.

Литература:

8. Пайман А. История русского символизма. — М., 1998.

9. Терапиано Ю.К. Литературная жизнь русского Парижа за полвека (1924—1974). — Париж — Нью-Йорк, 1987.

10. Шагинян М.С. О блаженстве имущего. Поэзия З.Н. Гиппиус. — М., 1912.



Брюсов Валерий Яковлевич

[1(13).XII.1873, Москва — 9.X.1924, там же] — поэт, прозаик, публицист, драматург, критик, литературовед, переводчик.

Метапоэтика В.Я. Брюсова представлена статьями «Звукоспись Пушкина» (1923), «Левизна Пушкина в рифмах» (1924), «Опыты по метрике и ритмике» (1918), «Ключи тайн» (1904), «Пророк» (нач. 20-х годов), «Синтетика поэзии» (1924) и др., а также многочисленными стихотворными произведениями.

Метапоэтика В.Я. Брюсова сложилась под влиянием теории познания Лейбница, философских воззрений Спинозы, Гегеля, Канта, поэтических достижений французских символистов, А.С. Пушкина, А.А. Фета, иррациональной философии Шопенгауэра и Ницше.

Метапоэтический дискурс В.Я. Брюсова характеризуется энциклопедичностью. Его творчество связано с естественнонаучным знанием его времени (Эйнштейн, Резерфорд, Бор, Циолковский, Чижевский). Поэта интересуют проблемы логики (Н.А. Васильев), лингвистики (В. фон Гумбольдт, А.А. Потебня), эстетики (Гегель, Шопенгауэр, Ницше, Соловьев).

Основой метапоэтики В.Я. Брюсова следует считать теории творчества В. фон Гумбольдта и А.А. Потебни. Одним из центральных понятий метапоэтики является синтетика поэзии. Один из аспектов этого понятия — синтез научного и художественного знания. Утверждая этот синтез, В.Я. Брюсов обращался и к художественной интуиции, считая тем не менее поэзию одной из форм познания: «Поразительно всего то, что все выставленные теории имеют за собой неопровержимые факты, — пишет В.Я. Брюсов в статье «Ключи тайн». — Искусство доставляет наслаждение — кто станет спорить! Искусство поучает — мы знаем это на тысячах примеров. Но вместе с тем в искусстве часто нет ближайших целей, никакой пользы — отрицать это могут только фанатики. Наконец, искусство общит людей, раскрывает душу, делает всех причастными творчеству художника. Что же такое искусство? Как оно и полезно и бесполезно вместе? служит Красоте и часто безобразно? и средство общения и уединяет художника?»

Основой метапоэтики В.Я. Брюсова следует считать теории творчества В. фон Гумбольдта и А.А. Потебни. Одним из центральных понятий метапоэтики является синтетика поэзии. Один из аспектов этого понятия — синтез научного и художественного знания. Утверждая этот синтез, В.Я. Брюсов обращался и к художественной интуиции, считая тем не менее поэзию одной из форм познания: «Поразительно всего то, что все выставленные теории имеют за собой неопровержимые факты, — пишет В.Я. Брюсов в статье «Ключи тайн». — Искусство доставляет наслаждение — кто станет спорить! Искусство поучает — мы знаем это на тысячах примеров. Но вместе с тем в искусстве часто нет ближайших целей, никакой пользы — отрицать это могут только фанатики. Наконец, искусство общит людей, раскрывает душу, делает всех причастными творчеству художника. Что же такое искусство? Как оно и полезно и бесполезно вместе? служит Красоте и часто безобразно? и средство общения и уединяет художника?»

Единственный метод, который может надеяться решить эти вопросы, — интуиция, вдохновенное угадывание, метод, которым во все века пользовались философы, мыслители, искавшие разгадки тайн бытия. И я укажу на одно решение загадки искусства, принадлежащее именно философу, которое — кажется мне — дает объяснение всем этим противоречиям. Это — ответ Шопенгауэра. У самого

философа его эстетика слишком связана с его метафизикой. Но, вырывая его угадывания из тесных оков его мысли, освобождая его учение о искусстве от совсем случайно опутавших его учений о «идеях», посредниках между миром нуменов и феноменов, — мы получим простую и ясную истину: искусство есть постижение мира иными, не рассудочными путями. Искусство — то, что в других областях мы называем откровением. Создания искусства это — приотворенные двери в Вечность. <...> «Врата Красоты ведут к познанию», — сказал тот же Шиллер. Во все века своего существования, бессознательно, но неизменно, художники выполняли свою миссию: уясняя себе открывавшиеся им тайны, тем самым искали иных, более совершенных способов познания мироздания. Когда дикарь чертил на своем щите спирали и зигзаги и утверждал, что это «змея», он уже совершал акт познания. Точно так же античные мраморы, образы гетевского Фауста, стихи Тютчева — все это именно запечатления в видимой, осязательной форме тех прозрений, какие знавали художники. Истинное познание вещей раскрыто в них с той степенью полноты, которую допустили несовершенные материалы искусства: мрамор, краски, звуки, слова...» (25, с. 283—284)

Основываясь на антиномизме Канта и применении его к творчеству В. фон Гумбольдтом и А.А. Потебней, В.Я. Брюсов считает антиномию существом всякого истинно художественного произведения. В.Я. Брюсову по сути удалось создать, обосновать поэтическую логику и репрезентировать ее в поэтических текстах (см. об этом раздел в данном словаре «Синтетика поэзии и антиномизм как пересечение тем в науке и поэзии»).

В метапоэтике В.Я. Брюсов пересматривает многие системы и ценности, выработанные русской литературой конца XIX века, разрушает привычные стереотипы читательского восприятия, утверждает релятивизм истин и право полной свободы творческого сознания. Цель искусства — «выражение полноты души художника», где находят примирение «день и ночь, Митра и Адонис, Христос и Дьявол».

В предисловии к сборнику «Русские символисты» (вып. I) поэт определяет символизм как лирику тонких, едва уловимых переживаний, намеков, оттенков, нюансов, случайных ассоциаций и капризно построенных ассонансов, цель которой — «рядом сопоставленных образов как бы загипнотизировать читателя».

Определяя поэтическое мировоззрение В.Я. Брюсова, Д.Е. Максимов пишет, что хотя поэт был бесконечно далек от Пушкина, «...все же пушкинское творчество, широта его содержания явились как бы образцом, моделью поэтического мира Брюсова. Он сознательно стремился приблизиться к пушкинской «всесторонности», к пушкинскому «принципу эха», к стройности и ясности Пушкина, усвоить его ритмы, его интонации и характер движения его поэтической мысли. <...> Обращение к пушкинскому творчеству и — шире — к русской классике вообще помогло Брюсову упорядочить, дисциплинировать свою поэзию, бороться за освобождение ее от наиболее резких проявлений декадентской манеры» (27, с. 81).

Экспрессивные призывы символистов к эгоцентризму и даже себялюбию оставались по сути упрощенно понятым ницшеанством. Еще в 1898 году его крайних представителей — Бальмонта, Добролюбова — В.Я. Брюсов назвал своими оставшимися в прошлом идеалами, а годом позже «обожание лишь себя» отверг как «низшую заповедь» (28, с. 743).

Брюсовский эстетизм — это защита «свободного искусства», содержанием которого должна стать «душа художника, его чувствование, его воззрение», а форма воздействует своими собственными средствами — стихотворным размером, неслучайными рифмами, звуковым обликом слова (20, с. 62, 235). Свою теорию «свободного искусства» Брюсов противопоставляет как утилитарной народнической эстетике, так и петербургским религиозным исканиям символистов.

Статьи Брюсова выполнены в различных жанрах: литературно-критические декларации («Ключи тайн» — 1904, «Священная жертва» — 1905), статьи-обзоры («Футуристы» — 1913, «Акмеисты» — 1913), критический диалог («Карл V», «Здравого смысла тартарары» — 1914). Он пользовался также жанрами статей-трактатов, статей-публикаций, комментативных заметок, рецензий, отзывов, «кропотливых академических изысканий» (по приблизительным данным, более 600 статей и рецензий, 80 из них посвящены исследованию творчества Пушкина). Глубинное постижение пушкинского наследия В.Я. Брюсовым дало А.А. Блоку основания назвать его поэтом «пушкинской плеяды».

Памятник

Sume superbiam...
Horatius

Мой памятник стоит, из строф созвучных сложен.
Кричите, буйствуйте, — его вам не свалить!
Распад певучих слов в грядущем невозможен, —
Я емь и вечно должен быть.

И станов всех бойцы, и люди разных вкусов,
В каморке бедняка, и во дворце царя,
Ликуя, назовут меня — Валерий Брюсов,
О друге с дружбой говоря.

В сады Украины, в шум и яркий сон столицы,
К преддверьям Индии, на берег Иртыша, —
Повсюду долетят горящие страницы,
В которых спит моя душа.

За многих думал я, за всех знал муки страсти,
Но станет ясно всем, что эта песнь — о них,
И, у далеких грез в неодолимой власти,
Прославят гордо каждый стих.

И в новых звуках зов проникнет за пределы
Печальной родины, и немец, и француз
Покорно повторяют мой стих осиротелый,
Подарок благосклонных Муз.

Что слава наших дней? — случайная забава!
Что клевета друзей? — презрение хулам!
Венчай мое чело, иных столетий Слава,
Вводя меня в всемирный храм.

Июль 1912

В статье «Ключи тайн», открывающей первый номер «Весов», Брюсов писал: «Все мы живем в вечности. Те вопросы бытия, разрешить которые может искусство, — никогда не перестают быть злободневными. Искусство, может быть, величайшая сила, которой владеет человечество. В то время как все ломы науки, все топоры общественной жизни не в состоянии разломать дверей и стен, замыкающих нас, — искусство таит в себе страшный динамит, который сокрушит эти стены, более того — оно есть тот сезам,

от которого эти двери растворятся сами» (25, с. 284). Эти слова имеют двоякое назначение: прежде всего, они утверждают право художника на познание мира теми средствами и способами, которые выходят за рамки нашего обыденного сознания; но в то же время в них звучит уверенность, что искусство должно быть не просто переложением в стихи банальных современных истин, но и само по себе оно обладает суверенной областью познания. «Как известно, — пишет Н.А. Богомолов, — в природе всякого практического творчества лежат три краеугольных камня: научность, художественность и публицистичность. В зависимости от эпохи, от индивидуальности критика, от предмета исследования на первый план выходят то одна, то другая, то третья сторона. В своем историческом развитии критика Брюсова все три типа использовала» (26, с. 31).

Следует отметить прогностический мотив метапоэтики В.Я. Брюсова (особенно после 1917 года): подводя итоги литературному развитию предреволюционной эпохи, он определил «смысл современной поэзии», дал прогнозы на будущее.

Источники:

1. Брюсов В.Я. Сонет к форме // Брюсов В.Я. Собрание сочинений: В 7 т. — М., 1975. — Т.1. — С. 33.
2. Брюсов В.Я. Творчество // Там же. — С. 35—36.
3. Брюсов В.Я. Юному поэту // Там же. — С. 99—100.
4. Брюсов В.Я. Поэту // Там же. — С. 447.
5. Брюсов В.Я. Служителю муз // Там же. — С. 533.
6. Брюсов В.Я. Поэт — Музе // Брюсов В.Я. Собрание сочинений: В 7 т. — М., 1975. — Т. 2. — С. 65.
7. Брюсов В.Я. Родной язык // Там же. — С. 66—67.
8. Брюсов В.Я. Памятник // Там же. — С. 96—97.
9. Брюсов В.Я. Певцу «Слова» // Там же. — С. 186.
10. Брюсов В.Я. Последние поэты // Там же. — С. 255—258.
11. Брюсов В.Я. Ученик Орфея // Брюсов В.Я. Собрание сочинений: В 7 т. — М., 1975. — Т. 3. — С. 10—11.
12. Брюсов В.Я. К.Д. Бальмонту // Там же. — С. 82.
13. Брюсов В.Я. Новый синтаксис // Там же. — С. 154—155.
14. Брюсов В.Я. Поэзия («Ты знаешь, чью любовь мы изливаем в звуки?») // Там же. — С. 213.
15. Брюсов В.Я. Поэзия («Поэзия везде») // Там же. — С. 213.
16. Брюсов В.Я. Я за то свою мысль ненавижу... // Там же. — С. 214.
17. Брюсов В.Я. Сонет о поэте // Там же. — С. 254—255.
18. Брюсов В.Я. Есть слова волшебства... // Там же. — С. 259—260.
19. Брюсов В.Я. Опыты по метрике и ритмике // Там же. — С. 457—544.
20. Брюсов В.Я. Собрание сочинений: В 7 т. — М., 1975. — Т. 6.
21. Брюсов В.Я. Ключи тайн // Брюсов В.Я. Собрание сочинений: В 7 т. — М., 1975. — Т. 6. — С. 78—93.
22. Брюсов В.Я. Синтетика поэзии // Там же. — С. 557—570.
23. Брюсов В.Я. Левизна Пушкина в рифмах // Брюсов В.Я. Собрание сочинений: В 7 т. — М., 1975. — Т. 7. — С. 148—162.
24. Брюсов В.Я. Пророк // Там же. — С. 178—196.
25. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2005. — Т. 2. — С. 218—284.

Литература:

26. Богомолов Н.А. Жизнь среди стихов // Валерий Брюсов: Среди стихов. — Л., 1990.
27. Максимов Д.Е. Брюсов: Поэзия и позиция. — Л., 1969.
28. Станюкович В.К. Воспоминания о В.Я. Брюсове // Валерий Брюсов. Литературное наследство. — М., 1976. — Т. 85. — С. 713—758.



Бальмонт Константин Дмитриевич

[3(15).VI.1867, дер. Гумнищи Владимирской губернии — 24.XII.1942, Нуази-ле-Гран, близ Парижа] — поэт, прозаик, драматург, критик, эссеист, переводчик.

Метапоэтика К.Д. Бальмонта представлена в книге «Поэзия как волшебство» (1915), в статьях «Русский язык», «Звуковой зазыв» (1925), «Малое приношение», «Звездный вестник» и др., а также в стихотворных произведениях. Она формировалась под влиянием поэзии и метапоэтики Г. Ибсена, П.Б. Шелли, Э. По, Ш. Бодлера, В.Я. Брюсова.

«Я» поэта находится в центре метапоэтики К.Д. Бальмонта. Его поэт — поэт романтического типа, свободный от всяких социальных обязанностей и этических норм и чуждый повседневной действительности.

Искусство, с его точки зрения, — воплощение отдельных мгновений жизни, преломленных через интуитивное восприятие художника. Поэзия обладает магической силой, так как исполнена музыки. К.Д. Бальмонт считал музыку особым таинственным искусством, непосредственно связанным с природными стихиями.

Мои песнопенья

В моих песнопеньях — журчанье ключей,
Что звучат все звончей и звончей.
В них — женственно-страстные шепоты струй,
И девический в них поцелуй.

В моих песнопеньях — застывшие льды,
Беспредельность хрустальной воды.
В них — белая пышность пушистых снегов,
Золотые края облаков.

Я звучные песни не сам создавал,
Мне забросил их горный обвал.
И ветер влюбленный, дрожа по струне,
Трепетания передал мне.

Воздушные песни с мерцаньем страстей
Я подслушал у звонких дождей.
Узорно-играющий тающий снег
Подглядел в сочетаньях планет.

И я в человеческом — нечеловек,
Я захвачен разливами рек.
И, в море стремя полногласность свою,
Я стозвучные песни пою.

<1900>

Поэт — тема и смысл, магистральный образ и цель его стихов. Внешний мир интересует К.Д. Бальмонта постольку, поскольку он может выразить «Я» поэта. «Мимолетность» — один из основных концептов метапоэтики К.Д. Бальмонта: человек существует только в данное мгновение, в данный миг выявляется вся полнота его бытия; веще слово приходит в этот миг — и всего на миг. Эстетика символизма напрямую смыкается здесь с импрессионизмом. Внимание к мимолетности характеризует К.Д. Бальмонта как символиста,

так как в символе он сопрягает миг и вечность. В метапоэтических размышлениях поэта импрессионизм предстает как одна из разновидностей литературного творчества. Бальмонт считал, что символизм, импрессионизм и декадентство не что иное, как психологическая лирика, меняющаяся в составных частях, но всегда единая в своей сущности. Бальмонт рассматривает декадентство как мирозерцание поэта, символизм — как творческий метод, а импрессионизм — как стиль. Импрессионист, по мнению К.Д. Бальмонта, — это художник, говорящий намеками, субъективно прожитыми, и частичными указаниями воссоздающий в других впечатление видимого им целого.

Я не знаю мудрости

Я не знаю мудрости, годной для других,
Только мимолетности я влагаю в стих.
В каждой мимолетности вижу я миры,
Полные изменчивой радужной игры.

Не кляните, мудрые. Что вам до меня?
Я ведь только облачко, полное огня.
Я ведь только облачко. Видите: плыву.
И зову мечтателей... Вас я не зову!
<1902>

Идея относительности языка и поэтического слова, воспринятая символистами из теорий В. фон Гумбольдта — А.А. Потебни, находит в метапоэтике К.Д. Бальмонта яркое выражение. Соединяя музыкальность поэтической речи с некоторыми моментами лингвистического учения А.А. Потебни (о «внутренней форме» слова), Бальмонт размыкает принципы смысловой значимости звука в поэтическом слове. Если А.А. Блок утверждает действительность слова, могущество («Слова поэта суть уже его дела. Они проявляют неожиданное могущество: они испытывают человеческие сердца...»), то у К.Д. Бальмонта слово обладает заговорной силой, волшебством, а «...заговорное слово побеждает самое грозное зло и вызывает к жизни самые желанные сочетания творческой мечты» (20, с. 303). Он посвятил языку специальную статью «Русский язык (Воля как основа творчества)»: «Из всех слов могучего и первородного русского языка, полногласного, кроткого и грозного, бросающего звуки взрывным водопадом, журчащего неуловимым ручейком, исполненного говором дремучего леса, шушущего степными ковылями, поющего ветром, что носится и мечется и уманивает сердце далеко за степь, пересветно сияющего серебряными разливами полноводных рек, втекающих в синее море, — из всех несосчитанных самоцветов этой неисчерпаемой сокровищницы, языка живого, сотворенного и, однако же, без усталости творящего, больше всего я люблю слово — воля. Так было в детстве, так и теперь. Это слово — самое дорогое и всеобъемлющее. <...> Слово уходит, и не всегда его нужно слушаться. Я хочу вернуться к моему любимцу. Меня дивит и восхищает великий русский писатель, который через сто лет говорит со мной живым голосом и являет своей речью, — неподдельной, как степь, как сад, как болото, как лес, как река, — что он один из всех любит природу во всем ее божеском объеме и, как художник, как охотник, как рыболов, как следопыт, знает все. Слушавший целую жизнь свою голос матери-земли знает все. Верное слово расскажет, как красив любимец русской старины белый лебедь, начнет ли он купаться, начнет ли

потом охорашиваться, распушит ли крыло по воздуху, как будто длинный косой парус. <...> Прикасаюсь к русскому языку, в малом его огляде, как глядишь в хрустальную горку, где собраны с детства любимые талисманы и памятки, — как смотришь в глубокий родник, который журчит, и его слышишь, а откуда он течет, не знаешь, — я хочу сказать лишь немногое и не как ученый исследователь. Я не анатом русского языка, я только любовник русской речи» (там же, с. 292—294).

Лирический герой его поэзии движим стремлением окунуться в «безбрежность» мира, в бесконечное его разнообразие, поклониться всем богам и стихиям, изведать высшую полноту и интенсивность переживания каждого мгновения, каждой «мимолетности» жизни. «Стихийничество» Бальмонта исследователи связывают с культом красоты, безразличием к этическим ценностям, равнодушием к социальным проблемам и попыткой возвысить безусловную свободу демонической, «все преступающей личности».

«Музыка нашей поэзии в ноты свои любовно занесет его звучное имя, — пишет Ю.И. Айхенвальд. — Сокровенница наших сюжетов все-таки примет ярые причуды его настроений, переливы от простого к утонченному, его родину, его экзотику, его искусство и даже искусственность <...>. Он к себе не строг, и тот ветер, которому он уподобляет свою поэзию, бесследно унесет многое и многое из его неудачных песен и незрелых дум; но именно потому, что этот ветер развеет его плевелы, навсегда останется от Бальмонта тем больше красоты» (21, с. 377).

Интересна азбука от К.Д. Бальмонта, которую он дает в трактате «Поэзия как волшебство» (1915). Фоносемантическая интерпретация букв-звуков предвосхищает исследования по синестезии. Он характеризует звуки в единстве всех модусов: зрения, слуха, вкусовых ощущений и т.д.: «Первая — А. Азбука наша начинается с А. А самый ясный, легко ускользающий, самый гласный звук, без всякой преграды исходящий из рта. Раскройте рот и, мысленно проверив себя, попробуйте произнести любую гласную; для каждой нужно сделать малое усилие, лишь эта лада, А, вылетает сама. Недаром Индусы приказывали, желая благозвучия, давать женщинам такие имена, где часто встречается А, — Анасуя, Сакунтала. А — первый звук, произносимый ребенком, — последний звук, произносимый человеком, что под влиянием паралича мало-помалу теряет дар речи. А — первый основной звук раскрытого человеческого рта, как М — закрытого. М — мучительный звук глухонемого, огонь сдержанной, скомканной муки, А — вопль крайнего терзания истязаемого. Два первоначала в одном слове, повторяющиеся чуть не у всех народов — Мама. Два первоначала в латинском *Amo* — Люблю. Восторженное детское восклицание А, и вглубь безмолвия идущее немеющее М. Мягкое М, влажное А, смутное М, прозрачное А. Медовое М, и А как пчела. В М — мертвый шум зим, в А властная весна. М сожмет и тьмой и дном, А — взбивающийся вал. Ласковый сад наслаждения страстью, пугающий страшный мрак наказания, от Рая до Ада, как два в нашей саге Бытия, А — начала, А — конца. А — властно: — Аз есмь, самоутверждающийся шаг говорящего Адама. В Музыке А или Ля — предпоследний из семи звуков гаммы, это как бы звуковой предзавершающий взгляд пред тем как просвирелить заключительный клич, пронзительное Си. В тайной алгебре страстных внушающих слов, А, как веянье Мая, поет и вещает: — «Ласки мне дай, целовать тебя

дай, ясный мой сокол, малая ласточка, красное Солнце, моя, ты моя, желанный, желанная». Как камень, А не алый рубин, а в лунной чаре опал, иногда, — чаще же, днем играющий алмаз, вся гамма красок. Как гласит угаданье народное, Алмаз — ангельская слеза. Слава полногласному А, это наша Славянская буква.

Другая основная наша гласная есть О. О это горло. О это рот. О — звук восторга, торжествующее пространство есть О: — Поле, Море, Простор. Почему говорим Оргия? Потому что в Оргии много воплей восторга. Но все огромное определяется через О, хотя бы и темное: — Стон, горе, гроб, похороны, сон, полночь. Большое, как доли и горы, остров, озеро, облако. Долгое, как скорбная доля. Огромное, как Солнце, как Море. Грозное, как осыпь, оползень, гром. Строгое, как угроза, как приговор, брошенный Рок. Вместе с грубым У порочит в слове Урод. Ловко и злобно куснет острым дротиком. Запоеет, заноеет, как колокол. Вздохом шепнет как осока. Глубоким раскроется рвом. Воз за возом громоздким, точно слон за слоном, полным объемом сонно стонет обоз. В многоствольном хоре лесном многолиственном или в хвойном боре, вольно, как волны в своем переплеске, повторным намеком и ошупью бродит. Знойное лоно земное, и холод морозных гор, водоворотное дно, омут и жернов упорный, огонь плоти и хоти. Зоркое око во рога волка — и око слепое бездонной полночи. Извои суровые воли. Высокий свод взнесенного собора. Бездонное О» (20, с. 305—306).

К.Д. Бальмонт предсказал многие опыты со звуком и словом, впоследствии осуществленные футуристами.

Один из лучших разборов творчества К.Д. Бальмонта был дан И.Ф. Анненским в статье «Бальмонт-лирик» (1906): «Но в лирическом я Бальмонта есть не только субъективный момент, как оказывается, спорный и пререкаемый, его поэзия дала нам и нечто объективно и безусловно ценное, что мы вправе учесть теперь же, не дожидаясь суда исторической Улиты.

Это ценное уже заключено в звуки и ритмы Бальмонта — отныне наше общее достояние.

Я уже говорил, что изысканность Бальмонта далека от вычурности. Редкий поэт так свободно и легко решает самые сложные ритмические задачи и, избегая банальности, в такой мере чужд и искусственности, как именно Бальмонт. Его язык — это наш общий поэтический язык, только получивший новую гибкость и музыкальность, — и я думаю, что этого мне лично не надо подтверждать особыми примерами ввиду того, что я довольно уже цитировал бальмонтских пьес. Одинаково чуждый и провинциализмов и немецкой бесстыльности Фета, стих Бальмонта не чужд иногда легкой славянской позолоты, но вообще поэт не любит шутить и не балаганит лубочными красками. Такие неологизмы, как **мятежиться**, **предлунный** или **внемирный** не задевают уха, моего по крайней мере. Лексическое творчество Бальмонта проявилось в сфере элементов, наименее развитых в русском языке, а именно ее **абстрактностей**.

Для этого поэт вывел из оцепенелости сингулярных форм целый ряд отвлеченных слов.

светы (II, 204), **блески** (II, 29; II, 280), **мраки** (II, 305), **сумраки** (II, 49), **гулы** (II, 50), **дымы** (II, 357), **сверканья** (II, 113), **хохоты** (II, 68), **давки** (II, 70), **щекотания** (II, 318), **прижатья** (II, 317), **упоенья** (Тл. 79), **рассекновенья** (Тл. 112), **отпадения** (II, 280), **понимания** (Тл. 205) и даже **бездонности** (II, 184),

мимолетности (Тл. 48), **кошмарности** (Тл. 103), **минутности** (Тл. 128). <...>

Прерывистые строки Бальмонта будто бы несколько противоречат **изысканности** его стиха. Но это только видимость. Изысканность сохраняет свое обаяние над лирикой Бальмонта, внося в самые причудливые сочетания ритмов **строгость строфичности** и богатство рифмы. У Бальмонта почти нет белых стихов, и русская поэзия давно уже не знала рифмы богаче, при всей ее свободной изящности.

Беру примеры на выбор:

болото — кто-то; осока — широко;
камышы — тиши; навсегда — следа;
изумрудом — чудом; говорят — взгляд;
распахнет — гнет.

Рифма Бальмонта ровно настолько богата, чтобы не дать почувствовать за нею вычурности, вымученности.

Чтобы заключить сказанное мною о поэзии Бальмонта и в виде запоздалого motto к моему очерку — вот недавно сказанные слова Анри Альбера.

Он говорил их о Ницше, я скажу о Бальмонте, как лучшим представителем новой поэзии.

Henri Albert (Frédéric Nitzsche).

Son influence sur notre jeune littérature a déjà été considérable. Elle ira tous les jours grandissante. Salutaire? Néfaste? Qu'importe! Elle nous apporte de nouvelles matières à penser, de nouveaux motifs de vivre... (Анри Альбер (Фридрих Ницше). Его влияние на нашу молодую литературу было уже значительным. Оно будет возрастать с каждым днем. Благоприятное? Пагубное? Не все ли равно! Оно дает нам новый материал для размышлений, новые побуждения для того, чтобы жить... — *фр.*) (22, с. 49, 53).

Источники:

1. Бальмонт К.Д. Хвала сонету // Бальмонт К.Д. Избранное: Стихотворения. Переводы. Статьи. — М., 1983. — С. 109—110.
2. Бальмонт К.Д. Разлука // Там же. — С. 111.
3. Бальмонт К.Д. Нам нравятся поэты // Там же. — С. 114.
4. Бальмонт К.Д. К Бодлеру // Там же. — С. 114—115.
5. Бальмонт К.Д. Я — изысканность русской медлительной речи... // Там же. — С. 137—138.
6. Бальмонт К.Д. Мои песнопения // Там же. — С. 138.
7. Бальмонт К.Д. Я не знаю мудрости // Там же. — С. 177.
8. Бальмонт К.Д. Безглагольность // Там же. — С. 191.
9. Бальмонт К.Д. Какя пишу стихи // Там же. — С. 229—230.
10. Бальмонт К.Д. Поэт // Там же. — С. 334.
11. Бальмонт К.Д. Лучший стих // Там же. — С. 339—340.
12. Бальмонт К.Д. Лермонтов // Там же. — С. 354—355.
13. Бальмонт К.Д. Русский язык // Там же. — С. 424—426.
14. Бальмонт К.Д. Глагольные рифмы // Там же. — С. 458.
15. Бальмонт К.Д. Заветная рифма // Там же. — С. 465—466.
16. Бальмонт К.Д. Звездный вестник // Там же. — С. 623—626.
17. Бальмонт К.Д. Сквозь строй // Там же. — С. 632—637.
18. Бальмонт К.Д. Русский язык // Там же. — С. 637—644.
19. Бальмонт К.Д. Поэзия как волшебство. — М., 1915.
20. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2005. — Т. 2. — С. 285—312.

Литература:

21. Айхенвальд Ю.И. Бальмонт // Айхенвальд Ю.И. Силуэты русских писателей. — М., 1994. — С. 373—377.
22. Анненский И.Ф. Бальмонт-лирик // Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2005. — Т. 2. — С. 39—53.
23. Константин Бальмонт и мировая культура. — Шуя, 1994.



Белый Андрей

[псевд.; наст. имя — Борис Николаевич Бугаев; 14(26). X.1880, Москва — 8.I.1934, там же] — поэт, писатель, критик, философ, теоретик русского символизма.

Основные метапоэтические произведения представлены книгами «Символизм» (1910), «Луг зеленый» (1910), «Поэзия слова» (1916), «Жезл Аарона» (1917), «Ритм как диалектика и «Медный всадник» (1929) и статьями, в частности «Мысль и язык (философия языка А.А. Потемни)» (1910) и др., а также стихотворными произведениями.

Формирование метапоэтики А. Белого проходило под влиянием увлечения естественными науками (математикой, химией, астрономией), философией греческих мыслителей, Лейбница, Канта, Бэкона, Гельмгольца, Спинозы, Спенсера, Шопенгауэра, Ницше, Соловьева, неокантианства, эзотерической философией, антропософией Штайнера, психологией Вундта, исторической философией Шпенглера, религиозной философией. Метапоэтика А. Белого — это программа жизнетворчества. Сама жизнь трактуется им как одна из категорий творчества.

Алмазный напиток

Сверкни, звезды алмаз:
Алмазный свет излей! —
Как пьют в прохладный час
Глаза простор полей;

Как пьет душа из глаз
Простор полей моих;
Как пью — в который раз? —
Души душистый стих.

Потоком строф окрест
Душистый стих рассыпъ
В покой сих хладных мест!
Стихов эфирных зыбь

Вскипит алмазом звезд, —
Да пьет душа из глаз
Алмазный ток окрест, —
Да пьет... в который раз?
Серебряный Колодезь. Июль 1908.

Основой метапоэтики Андрея Белого является философия языка В. фон Гумбольдта, Г. Штейнтала, А.А. Потемни; учению последнего он посвятил специальную работу, введя имя ученого в ряд таких имен, как Менделеев, Лобачевский, Мечников, Пирогов. Поэта привлекает учение об антиномиях В. фон Гумбольдта, проблема связи языка с художественным творчеством, учение о внутренней форме слова. Он считает, что с включением «грамматики и языкознания в эстетическую» изменяется сущность теории словесности. Для теории символизма учение А.А. Потемни играет огромную роль: теория творчества сталкивается с теорией знания, и общие задачи их объединяют. «Потемня одинаково должен быть дорог и теоретикам мысли, и теоретикам искусства, — считает А. Белый, — множество положений, высказываемых и обоснованных Потемней, независимо от него всплыли, как боевые лозунги, еще и донные оспориваемые школой искусства. Литературная школа символизма выдвинула следующие положения:

— творчество обуславливает познание;
— форма художественного произведения неотделима от содержания: это единство и есть символ искусства;

— корни мифического и религиозного творчества таятся в символе: между религией, мифологией и искусством есть внутренняя реальная связь.

На все три положения еще за сорок лет отвечает Потебня положительно: творчество слов исторически первое познавательного творчества, познавательное творчество, описав круг, возвращается к метафоре. <...> самый материал поэтического символа, слово, есть единство содержания и формы во внутренней форме. В сущности, слово — наклонность к метафорическому мышлению; это же последнее порождает миф, развивающийся в религию. Таковы ответы Потебни. Этими ответами он из прошлого связует себя с нами» (11, с. 257).

Система символизма представлялась поэту в виде мировоззренческой пирамиды, гранями которой должны служить наука и религия, поэзия и естествознание, философия техники и философия искусства, познание творчества. В вершине пирамиды, по мысли А. Белого, сойдутся монизмы: материализм, идеализм, рационализм, позитивизм, мистицизм. При этом модулирующей послужит история философии и культуры. «Наукообразность» теоретических построений А. Белого, его тяготение к жанру трактатов — с обстоятельным научным аппаратом, чертежами, схемами и формулами — все это отталкивало почитателей таланта поэта.

Ф.А. Степун определял мышление А. Белого как упражнения на летящих трапециях под куполом одинокого «я». Представление о «цельном мировоззрении» поэт связывал с понятием «символизм», с категорией символа. Обращаясь к этимологии, А. Белый противопоставляет символ (от греч. *symbolon* — «вместе бросаю, соединяю») синтезу (от греч. *synthesis* — «вместе полагаю») как органическому соединению, а не механическому конгломерату.

По мысли А. Белого, символ — «это образ, взятый из природы и преобразованный творчеством, символ есть образ, соединяющий в себе переживания художника и черты, взятые из природы» (12, с. 13). Символ способен передать на сокровенном языке намека и внушения все невыразимое, сверхчувственное, неадекватное внешнему слову. Для поэта, как и для других символистов, характерна установка на языковую относительность. Отсюда один из главных тезисов А. Белого — о магии слова.

Разрабатывая принципы стиховедения как точной науки, А. Белый осмыслил целую систему фигур ритма и на ее основе пытался выявить ритмическую стилистику всех значительных русских поэтов. А. Белый старался создать определенный инструментарий для анализа стихов, подходя к анализу текста многопланово. По-видимому, А. Белый является родоначальником жанра метапоэтики, связанного с анализом одного поэтического текста. Его анализ стихотворения А.С. Пушкина «Не пой, красавица, при мне...» до сих пор является примером тщательного исследования поэтического текста. Прежде чем анализировать текст стихотворения А.С. Пушкина, А. Белый разрабатывает подходы, приемы анализа, разъясняет стратегию. Он выделяет пять зон, которые, по его мнению, организуют форму лирического стихотворения, составляет план описания и производит анализ текста согласно своему плану. Считая, что лирическое стихотворение, взятое со стороны формы, «являет собою замкнутое и сложное как мир целое» (13, с. 417), он действует очень осторожно, постепенно шаг за шагом

анализирует метр, ритм, словесную инструментовку, архитектурные и описательные формы речи. Как видим, анализ ведется на основе иерархической системы текста — от метрического и фонетико-фонологического уровня А. Белый последовательно переходит к более высоким ступеням абстракции в организации текста и заканчивает анализ общим исследованием архитектурных и описательных форм речи. Следует обратить внимание на то, какие точные формулировки он дает терминам метапоэтики.

«I) Под **метром стихотворения** мы разумеем соединение стоп, строк и строф между собою.

а) Мы должны определить метрическую форму и количество строк; так определится взаимоотношение строк; стихотворение будет ямбическим, дактилическим и т.д.; далее это будет диметр, триметр, тетраметр, пентаметр и т.д.; или же это будет комбинацией метров.

б) Определяя группировку строк по строфам и анализируя структуру строфы по строкам и рифмам, мы определим стихотворение, как сонет, терцин, рондо и т.д.

II) Под **ритмом стихотворения** мы разумеем симметрию в отступлении от метра, то есть некоторое сложное единообразие отступлений.

а) Для этого мы должны определить действительную метрическую сущность каждой стопы; так определится большая или меньшая свобода в чередовании ударений, не нарушающего для уха метрического единообразия, но придающего большую свободу; эта свобода выразится в изменении темпа отдельных стоп: то *allegro*, то *andante*, по отношению к среднему ритмическому единству.

б) Определяя расстановку знаков препинания и цезур по отношению к метру и сопоставляя ее с ритмическим характером строк, мы перейдем от отвлеченного ритма к ритму действительному.

с) Определяя симметрию слов по слогам, по количеству согласных, входящих в них, мы всецело определяем ритмическую схему данного стихотворения; такая схема есть эмпирическая схема.

III) Под **словесной инструментовкой** мы разумеем сложное единство материала слов, оттененных тем или иным голосовым тембром.

а) Прежде всего качество знаков препинаний, индивидуальное употребление их помимо ритмических нюансов вносить голосовой нюанс, определяемый логикой расстановки знаков.

б) Материал слов определяется описанием звуковой особенности каждого слова, способом расположения звучностей, отношением гласных и согласных друг к другу; касаясь гласных, мы разумеем явные и смягченные ассонансы (аа, ая), звуковые прогрессии (уаи), депрессии (иау), контрасты (иу), простые и сложные симметрии в отдельных строках и в соединении их; касаясь согласных, мы разумеем явную аллитерацию, то несмягченную (когда слова начинаются с «б», или два смежных слова начинаются одно с «б», другое с «в»: «берег вечногo веселья»), то внутреннюю (аллигируют середины слов), то единообразие в группах согласных (зубные, плавные), то переход одной группы в смежную (зубных в свистящие), симметрии групп и т.д.

с) Наконец, мы изучаем отношение рифм, внутренние рифмы; их отношение к цезурам и пр.

Так определяем мы словесную инструментовку.

Определив метр, ритм и словесную инструментовку, мы должны попытаться определить, существует ли

какое-либо соотношение между этими группами. **Эти три группы, образуя звуковую мелодию и гармонию лирического произведения, образуют и его внешнюю форму. Мы видим, что внешняя форма в свою очередь образует три concentрических круга: метр, ритм, гармония; тоны гласных образуют как бы переход от первых двух форм к третьей.** Количество согласных и их характер в строке имеет некоторое влияние на ритм строки, и потому-то между ритмом материальных слов и словесной инструментальной бывает некоторое взаимоотношение; богатые и многообразные аллитерации часто тяжелят стих, особенно в поэзии модернизма; не аналогичное ли явление встречается нас в современной музыке (Штраус)?

IV) **Архитектонические формы речи**, то есть имеющие целью расположение слов во временной последовательности составляют незаметный переход от **внешней формы к форме внутренней.**

а) Описав метр, ритм и инструментальную стихотворения, я должен описать эти архитектурные формы: параллелизмы, лестницы, наращение и т.д.

б) Я должен рассмотреть их в целом периоде.

с) Архитектонические формы, с одной стороны, имеют непосредственное отношение к внешней форме; повторение слов, симметрия их имеет непосредственное отношение к ритму и словесной инструментальной; так, например, в наращении: «Сердце бедное — сердце бедное молодецкое», — я ввожу повторением двух слов сходные гласные и согласные, то есть прямо влияю на инструментальную стиха; повторяя два раза последовательность двухсложного с трехсложным, я повторяю ту же ритмическую фигуру дважды; с другой стороны, архитектурные формы речи имеют прямое отношение к описательным, распределяя эти последние во временной последовательности, а иногда и прямо переходя в них, например, в эллипсисе, где ради большой сжатости совершается скачок от образа к образу: «Златорогий месяц — и серебрятся поля» (вместо: встал златорогий месяц и от того серебрятся поля).

д) Опять-таки архитектурные формы речи должны мы привести в связи с формами метра, ритма и инструментальной.

V) **Описательные формы речи**, то есть такие, которые дают **форму самим элементам творческого процесса**, входят в состав так называемой **внутренней формы** (выделено автором. — КШ, ДП).

а) Я должен изучить эпитеты, метафоры, метонимии и т.д. в данном мне стихотворении, определить соотношение между ними.

б) Я должен определить соотношение между средствами изобразительности и так называемым содержанием: содержание опять-таки явится сложной формой многообразных деятельности, входящих в творчество.

с) Я должен определить соотношение описательных форм, как элемент внутренней формы, к формам архитектурным, к инструментальной, к ритму и метру» (13, с. 416—417).

Именно такой анализ стихотворения, представляющий его как знаковую систему, имеющую ряд подсистем (метрическую, звуковую и т.д.), предвосхищает семиотический подход к поэтическому тексту, родоначальником которого в России считают А. Белого. Следует обратить внимание на термины «**внешняя форма**» и «**внутренняя форма**», которые использует А. Белый вслед за учеными ономато-

поэтического направления. Он оставляет инвариантные значения терминов, но в то же время наполняет их более объемным содержанием, опираясь на свою, а также поэтическую практику других поэтов.

Необычная художественная форма должна была выразить смутные, по преимуществу мистико-апокалиптические настроения автора. Дерзновенен сам замысел литературного произведения, создаваемого по законам музыкального жанра: с использованием перекрещивающегося чередования тем, приемов рефрена, контрапункта, «музыкального» строения фраз и т.п.

«Всеорганизирующим тяготением оставалась антропософская насыщенность художественной и мемуарной прозы Белого, определившая такую особенность его произведений, как экзистенциальный принцип изображения явлений жизни, проводимый последовательно и настойчиво. Эта сущность его творчества предвосхитила многие открытия литературы XX века» (16, с. 85).

Метапоэтический дискурс А. Белого является многомерным, многоярусным, стереометрическим. Комментарий, в частности, к «Символизму», представляют собой особый жанр метапоэтики. Парадоксальность мысли А. Белого проявляется в том, что он строит строгую теорию, идя путем арабесок.

С 1910-х годов под влиянием антропософии Р. Штайнера поэт переопределяет символ как «образ духа в душе», или как «душу самосознающую». Третий сборник стихов А. Белого «Урна» (1909) отразил освоение поэтом разнообразных философских систем, поиски стройной идейно-эстетической концепции символизма; в нем сказалось изучение стиховедческой литературы, ритмической выразительности русской поэтической классики от Пушкина до современников поэта.

Круг идей А. Белого Вяч. Вс. Иванов рассматривает и в эпистемологии России начала века: «В одной из ранних и основных своих статей (1909 г.) «Эмблематика смысла» он писал: «Символическое единство есть единство формы и содержания». Он вовсе не склонен свое понимание символа ограничить только культурной действительностью своего времени. Напротив, по его словам: «как часто мы видим в истории, что символ изображается условными образами; в понятие о нем необходимо вводится образное содержание при помощи средств художественной изобразительности: символ не может быть дан без символизации; поэтому мы олицетворяем его в образе; образ, олицетворяющий Символ, мы называем символом в более общем смысле этого слова». Сходное утверждение необходимости внешней, воспринимаемой стороны у символа (позднее, в 20-е годы развитое в эстетических трудах М. М. Бахтина) в это же время обнаруживается и у других мыслителей, которые, как и связанный с ними единством позиции молодой Белый, стремились подойти к осмыслению искусства во всеоружии методов современных им естественных и точных наук и философии. Так, П. Флоренский в письме Андрею Белому от 8.V.1904 г. (ГБЛ) различает «символизируемые» и «символизованные» (то есть «означающее» и «означаемое» применительно к знаку в семиотике), указывая на наличие согласованности между этими сторонами символа и выдвигая в связи с этим программу исследования символика разных народов и разных эпох, которую позднее он частично успел реализовать, дав при этом в предисловии к словарю символов и критическую оценку сделанного символистами (в том числе Белым) и не сделанного ими» (14, с. 339).

Интересны замечания Ю.М. Лотмана, касающиеся «поэтического косноязычия» А. Белого: «Свой путь А. Белый осмыслял как «поиски языка», как борьбу с творческой и лично-биографической немотой. Однако эта немота осмыслилась им как проклятие, и как патент на роль пророка. <...> Андрей Белый отводил себе роль пророка, но роль истолкователя он предназначал тоже себе. Как пророк нового искусства он должен был создавать поэтический язык высокого косноязычия, как истолкователь слов пророка — язык научных терминов — метаязык, переводящий речь косноязычного пророчества на язык схем, стиховедческой стилистики и стилистических диаграмм. Правда, и истолкователь мог впадать в творческий экстаз, и тогда, как это было, например, в монографии «Ритм как диалектика», вдохновенное бормотание вторгалось в претендующий на научность текст. Более того, в определенные моменты взаимное вторжение этих враждебных стихий делалось сознательным художественным приемом и породило стиль неповторимой оригинальности» (15, с. 437—438).

Метапоэтика А. Белого до сих пор мало исследована, является источником многообразных научных, философских, художественных идей. Это подлинная энциклопедия не только поэтического творчества, но и гуманитарного, естественнонаучного и др. знания конца XIX — начала XX века. Многие плодотворные идеи А. Белого развивались теоретиками ОПОЯЗа, Московского формального кружка, философами начала XX века (особенно феноменологического направления), к ним был проявлен интерес в шестидесятые годы XX века в период возникновения семиотических школ и структурных направлений в лингвистике и поэтике. Именно В.Я. Брюсов и А. Белый поставили теорию поэзии на научные рельсы, связав поэтику с различными областями знания, в результате чего можно говорить о метапоэтике как принципе самоописания творчества.

Источники:

1. Белый А. Алмазный напиток // Белый А. Собрание сочинений. Стихотворения и поэмы. — М., 1994. — С. 254.
2. Белый А. Слово // Там же. — С. 303.
3. Белый А. Будем искать мелодии // Там же. — С. 320—323.
4. Белый А. Поется под гитару // Там же. — С. 324—325.
5. Белый А. Поэт // Там же. — С. 403—404.
6. Белый А. Вместо предисловия в сборнике «Стихотворения». — Берлин. 1923. — С. 488—492.
7. Белый А. Эмблематика смысла // Белый А. Символизм. — М., 1910. — С. 49—143.
8. Белый А. Лирика и эксперимент // Там же. — С. 231—285.
9. Белый А. «Не пой, красавица, при мне...» А.С. Пушкина // Там же. — С. 396—428.
10. Белый А. Магия слов // Там же. — С. 429—448.
11. Белый А. Мысль и язык (философия языка А.А. Потебни) // Логос. — М., 1910. — Кн. 2. — С. 240—258.
12. Белый А. Символизм. — М., 1910.
13. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2005. — Т. 2. — С. 313—443.

Литература:

14. Иванов Вяч.Вс. О воздействии «эстетического эксперимента» Андрея Белого // Андрей Белый: Проблемы творчества. — М.—СПб., 1988. — С. 338—366.
15. Лотман Ю.М. Поэтическое косноязычие Андрея Белого // Андрей Белый: Проблемы творчества. — М.—СПб., 1988. — С. 437—443.
16. Ревякина А.А. Белый // Русские писатели XX века: Биографический словарь. — М., 2000. — С. 82—85.



Иванов Вячеслав Иванович

[16(28).II.1866, Москва — 16.VII.1949, Рим] — поэт, драматург, переводчик, историк, теоретик символизма.

К метапоэтическим работам относятся сборники «По звездам (статьи и афоризмы)» (1909) и «Борозды и межи. Опыты эстетические и критические» (1916), «Родное и вселенское» (1917), а также стихотворные произведения.

Метапоэтика Вяч.И. Иванова, его философские и эстетические воззрения характеризуются многими исследователями как филологические. Его называют филологом и даже сверхфилологом. Д.Е. Максимов приводит несколько высказываний о том, что у него «филологическое чувство жизни, филологическая ориентировка во всех сферах, в поэзии, в мистике, в религии, в политике, повсюду» (29, с. 237). Вяч.И. Иванов «живет не в первичном бытии, а во вторичном, филологическом бытии, и там ему все открывается. Он живет в очарованиях языка, очарованиях слов, как самостоятельном замкнутом бытии» (там же, с. 238).

Поддерживая символический культ Аполлона и Диониса, Вяч.И. Иванов говорил о синтезирующем свойстве языка: «Если я поэт, я умею живописать словом, если, поэт, я умею петь с волшебной силой... если, поэт и мудрец, я владею познанием вещей и, услаждая сердце слушателя, наставляю его разум и воспитываю его волю...» (26, с. 465). Установка на соединение и синтез моделируется на основе библейского образа «лестницы Иакова»: «Ежели искусство вообще есть одно из могущественных средств человеческого соединения, то о символическом искусстве можно сказать, что принцип его действительности — соединение... И в каждом произведении истинно символического искусства начинается лестница Иакова» (25, с. 149). Дионис как символ снятия всяческих граней и перегородок, единонаправленности культуры, религии и искусства, воплощает в метапоэтике Вяч.И. Иванова идею всеединства Вл.С. Соловьева.

По мысли Вяч.И. Иванова, символ неисчерпаем и беспределен в своем значении. При этом делается установка на внушающую силу символа, который «неадекватен внешнему слову». Символ многолик, многомыслен и всегда «темен» в последней глубине. В качестве критерия отличия символа от аллегории поэт выделяет его неразложимость, органичность его образования, кристаллическую структуру: «Аллегория — учение, символ — означенное. Аллегория — иносказание, символ — указание. Аллегория логически ограничена и внутренне неподвижна, символ имеет душу и внутреннее развитие, он живет и перерождается» (23, с. 39), — пишет поэт. В означенном символа Вяч.И. Иванов видел его знаковую природу, подразумеваемая под этим «шифрованное сообщение, подлежащее прочтению при помощи найденного ключа». Для осмысления символа важно означенное и преобразовательное начало творчества. При этом поэт предпринимает любопытную классификацию художественных направлений. Основным критерием здесь выступает соотношение слов и вещей, а также элемента подражательности творчества: «Человек уступает этому влечению подражательности или для того, чтобы вызвать в других наиболее близкое, по воз-

возможности адекватное представление о той или иной вещи, или же для того, чтобы создать представление о вещи, заведомо отличное от нее, намеренно ей неадекватное, но более удобное и желанное, нежели сама вещь. **Реализм, как принцип означенности вещей, многообразен и разнолик в зависимости от того, в какой мере напряженна и действительна, при этом означенности, миметическая сила художника. Когда подражательность утверждается до преобладания, мы говорим о натурализме; при крайнем ослаблении подражательности мы имеем перед собой феномен чистой символики»** (23, с. 252).

Символ — главное понятие философии искусства Вяч.И. Иванова — именуется им монадой, что актуализирует идею микрокосмичности, «зеркальности целого в части» Лейбница. Смысл формируется «узнаванием» и констатацией «частичности», каждый отблеск опознается как конечный пункт луча, пронзающего всю толщу культуры и исходящего из единого и единственного источника. В имени Вяч.И. Иванова совмещает метафизическое значение «начала» как платоновской идеи, как «*princípio*», и его хронотопическое значение: это то, с чего нечто начинается — и в пространстве, и во времени.

Вяч.И. Иванов большое внимание уделял языку, способам символического означивания мира.

Язык

Родная речь певцу земля родная:
В ней предков неразмерный клад лежит,
И на́шептом дубравным ворожит
Внушенных небом песен мать земная.

Как было древле, — глубь заповедная
Зачатий ждет, и дух над ней кружит...
И сила недр, полна, в лозе бежит,
Словесных гроздий сладость наливная.

Прославленная, светится, звеня
С отгулом сфер, звучащих издалеца,
Стихия светом умного огня.

И вещей гимн, их свадебная встреча;
Как угль, в алмаз замкнувший солнце дня, —
Творенья духоносного предтеча.
1927

В метапоэтике Вяч.И. Иванова семиотизации подвергается вся жизнь, теперь уже не отделяемая от искусства, становящаяся своего рода «новым жанром». В связи с «теургическим предназначением искусства» поэт призван не только обнаруживать, но и вносить смысл в мир, творить мир как символический, активно создавать связи и соответствия.

Творчество Вяч.И. Иванова, создателя оригинальной версии русского символизма, которую современники с полным правом называли «*philologia sacra*», «священная любовь к слову», преломило в себе две магистральные тенденции искусства «серебряного века»: возвращение русской культуры к духовным основам христианства и — одновременно — творческое осмысление и воссоздание художественных архетипов Возрождения, Средневековья, Античности, не пережитых русской культурой в их классическом, европейском варианте. По мнению Г. Федотова, русская империя изначально томилась тоской по Греции и Риму, и насытить эту тоску смог только Вяч.И. Иванов. Действительно, в «русской античности» Вяч.И. Иванова вопло-

тились как христианские интуиции древней Эллады, так и чаяния Третьего завета, присущие неорелигиозным исканиям России начала XX века. В.Я. Брюсов пронизательно заметил, что основной пафос поэзии Вяч.И. Иванова — сочетание жажды античной полноты жизни с христианским культом жертвы, страдания (см. об этом: 27)

С начала 1890-х годов Вяч.И. Иванов испытывает значительное воздействие идей Ф. Ницше, усваивая и ретранслируя их, однако, в соответствии с христианскими нормами и ценностями. Ницшеанская концепция «дионисийства» опосредована и гуманизирована у Вяч.И. Иванова учением Вл.С. Соловьева об универсальном божественном Всеединстве как пределе хаотичного, оргиастического начала в человеке и универсуме. Учение Ф. Ницше и А. Шопенгауэра о «духе музыки» как иррациональной, экстатической, «дионисийской» основе эллинской культуры также переводится Вяч.И. Ивановым в регистр православия — идеи «соборного», сверхличного, «вселенского» единения личности, народа, мироздания.

В ницшеанской концепции Диониса Вяч.И. Иванова более всего привлекало сплетение смерти и возрождения. В работе «Эллинская религия страдающего бога» (Новый путь. — 1904. — № 1—3, 5, 8—9; первоначально прочитано в 1903 году в качестве лекций в парижской Высшей русской школе общественных наук) Вяч.И. Иванов говорит о «дионисийском восторге» как о единственной силе, преодолевающей ужас всепоглощающей смерти, скорбь и муку живущего. «Животворность» ивановского Диониса, в отличие от «засушенного Аполлона», «гербаризации живых цветов культуры», присущих новому искусству России и Запада, отметил Вл.Ф. Эрн, видевший в Вяч.И. Иванове «мыслителя огромной, пленительной глубины, ослепительного мастера слова, который в наши дни развил динамичное понимание культуры как явления, находящегося в синтетической зависимости от творческой стихии жизни» (30, с. 110).

В культурологии Вяч.И. Иванова символизм предстал как искусство «изначальное», но затем забытое, подавленное другими способами восприятия и отражения мира. Задача поэта, по мнению Вяч.И. Иванова, состоит в подлинном осмыслении теории творчества и возрождении символизма; ведь художник, «будучи органом народного самосознания, есть вместе с тем и тем самым — орган народного воспоминания. Через него народ вспоминает свою древнюю душу и восстанавливает спящие в ней возможности» (23, с. 50).

Вяч.И. Иванов полагал, что символы были исконно заложены народом в души его поэтов как некие идеальные формы и смыслы; символ «всегда темен в последней глубине», это «органическое образование» имеет душу, перерождающуюся, неисчерпаемую и беспредельную в своем значении. Категорию символа Вяч.И. Иванов непосредственно связывал с мифом: «В большом всенародном искусстве мы идем тропой символа — к мифу... Из символа вырастает искони существовавший в возможности миф, это образное раскрытие имманентной истины духовного самоутверждения, народного и вселенского... Только народный миф творит народную песню и храмовую фреску, хоровые действия, трагедии и мистерии. Мифу принадлежит господство над миром» (там же, с. 39). Для Вяч.И. Иванова символизм одновременно воспоминание и пророчество о той истинной религиозной эпохе, когда этот тип творчества соединит две разрозненные ныне сферы бытия — «*realia*» и «*realiora*» (реальное и реальнейшее), преодолев главный, по мнению Вяч.И. Ива-

нова, «недуг» современного символизма — «недуг дисгармонии» поэтов, не примиривших «религиозного и эстетического сознания» (см.: 24).

Вяч.И. Иванов — теоретик «реалистического символизма» — считал себя поэтом «единосущной реальности» в духе Средневековья, а не «реальноподобия», характерного для культуры Ренессанса. Его представление о том, что «высшая реальность течет через Символ», сопоставляют с имеславческим движением — напряженными размышлениями в русской религиозной философии и филологии рубежа XIX — XX веков о природе слова как Имени Божьего, тождестве имени и сущности, «Слова-Бога» и «Слова-Символа» (Вл.С. Соловьев). Акцентированная символизмом «магичность» слова, внутренне близкая учению исихазма о «стяжании энергий», пронизана у Вяч.И. Иванова единой интуицией слова, несущего символическую энергию через религиозные смыслы языка, идею Божественного происхождения которого он разделяет.

Вяч.И. Иванов так определяет устремления символистов в статье «Мысли о символизме»: «Мы хотим, в противоположность тем, назвавшим себя «символистами», быть верными назначению искусства, которое представляет малое и творит его великим, а не наоборот. Ибо таково смирение искусства, любящего малое. Истинному символизму свойственнее изображать земное, нежели небесное: ему важна не сила звука, а мощь отзвука. *A realibus ad realiora. Per realia ad realiora.* Истинный символизм не отрывается от земли; он хочет сочетать корни и звезды и вырастает звездным цветком из близких, родимых корней. Он не подменяет вещей и, говоря о море, разумеет земное море, и, говоря о высях снеговых (— «а который век белеет там, на высях снеговых, а заря и ныне сеет розы свежие на них», — Тютчев), разумеет вершины земных гор. К одному стремится он как искусство: к эластичности образа, к его внутренней жизнеспособности и экстенсивности в душе, куда он западает, как семя, должествующее возрасти и дать колос. Символизм в этом смысле есть утверждение экстенсивной энергии слова и искусства. Эта экстенсивная энергия не ищет, но и не бежит пересечений с гетерономными искусству сферами, напр., с системами религий. Символизм, каким мы его утверждаем, не боится вавилонского пленения в любой из этих сфер: он единственно осуществляет актуальную свободу искусства, он же единственно верит в его актуальное могущество.

Те, называвшие себя символистами, но не знавшие (как это знал некогда Гете, дальний отец нашего символизма), что символизм говорит о вселенском и соборном, — те водили нас путями символов по светлым раздольям, чтобы вернуть в нашу темницу, в тесную келью малого я. Иллюзионисты, они не верили в божественный простор и знали только простор мечты и очарование сонной грезы, от которой мы пробуждались в тюрьме. Истинный символизм иную ставит себе цель: освобождение души (*καθάρσις*, как событие внутреннего опыта)» (26, с. 468)

Своеобразной кульминацией, контрапунктом культурософии Вяч.И. Иванова являются сборники статей «Борозды и межи» (М., 1916) и «Родное и вселенское» (М., 1917). «Человек, взятый по вертикали в свободном росте в глубь и высь, — единственное содержание искусства; вот почему религия всегда умещалась в большом и подлинном искусстве, ибо Бог всегда на вертикали Человека», — пишет Вяч.И. Иванов (25, с. 163). Здесь же он вновь обосновывает свое понимание мифа как возможности выхода в метаисторию, утверждая, что миф творится «ясновидением

веры» и является нашим «астральным сном», «коренной интуицией сверхчувственных реальностей». Особое место в теории символизма Вяч.И. Иванова отводит древней мистерии — чудотворному действу античного демоса, синкретичному единству мифа и священной оргии. По мнению Вяч.И. Иванова, в культуре Нового времени теургические потенции искусства способны реализовываться в трагедии, драме, возрождающих традиции «соборного» творчества.

В сборнике «Родное и вселенское» также присутствуют все основные мотивы культурософии Вяч.И. Иванова, однако лейтмотивом этой книги является публицистический пафос, апология «духовного лика славянства». В этой же книге Вяч.И. Иванов формулирует свое понимание революционных событий. Революция, по мнению Вяч.И. Иванова, протекает внерелигиозно. Целостное самоопределение народное не может быть внерелигиозным. Вяч.И. Иванов занимался не только теоретизированием в области языка, теории творчества и культуры. Известен его проект (1918), призванный противодействовать орфографической реформе. «В нем предлагалось создание при академическом подотделе Литературного отдела Наркомата просвещения, где служил поэт, «ученой ассоциации, цели которой определяются как охранение чистоты русского слова и попечение о его процветании, сбережение и изучение памятников русского слова, научная разработка теории словесности и поэтики и, наконец, содействие развитию и распространению гуманитарного просвещения в России» (28, с. 568—569)

Е.Г.Эткинд утверждает, что метапоэтика Вяч.И. Иванова формируется в десятых — начале двадцатых годов в полемике с формалистами ОПОЯЗа, прежде всего Брикком и Шкловским, а также с лингвистическим формализмом (Л.В. Щерба): «Ближе всего Вяч. Иванов, пожалуй, к тому из своих младших современников, на которого он неоднократно ссылается в лекционном курсе, — В.М. Жирмунскому; их объединяет признание общим учителем А.Н. Веселовского и стремление, вслед за Веселовским, подвести под теоретическую поэтику фундамент поэтики исторической. <...> ...для Р. Якобсона и Вяч. Иванова общее признание, что поэзия — прежде всего — язык. Однако для футуристов — и их истолкователей — формалистов — язык материален, поэтический прием — единственный «герой» науки о литературе — тоже; искать идейный смысл для них едва ли не преступно <...> Подобный антисемантизм Вяч. Иванову чужд» (31, с. 194—195).

Метапоэтические исследования Вяч.И. Иванова входят в общий текст символизма, где каждый из крупных теоретиков разрабатывал вопросы художественного творчества. Вяч.И. Иванов во многом углубил те проблемы, которые разрабатываются в современной мифопоэтике.

Источники:

1. Иванов Вяч.И. Творчество // Иванов Вяч.И. Стихотворения. Поэмы. Трагедия. — СПб., 1995. — Кн. 1. — С. 84—85.
2. Иванов Вяч.И. Темные музы // Там же. — С. 136.
3. Иванов Вяч.И. Поэты Духа // Там же. — С. 155.
4. Иванов Вяч.И. Художник и поэт // Там же. — С. 186.
5. Иванов Вяч.И. Переводчику // Там же. — С. 194.
6. Иванов Вяч.И. Современники // Там же. — С. 187—188.
7. Иванов Вяч.И. Апотропэй // Там же. — С. 292—293.
8. Иванов Вяч.И. Венок // Там же. — С. 293.
9. Иванов Вяч.И. Бог в лупанарии // Там же. — С. 293—294.
10. Иванов Вяч.И. Тени Случевского // Там же. — С. 294.
11. Иванов Вяч.И. Sonetto di risposta // Там же. — С. 296.

12. Иванов Вяч.И. Ultimum Vale // Там же. — С. 309.
13. Иванов Вяч.И. Поэту // Там же. — С. 310—312.
14. Иванов Вяч.И. Ты царским поездом назвал... // Там же. — С. 426—427.
15. Иванов Вяч.И. Поэзия // Иванов Вяч.И. — Стихотворения. Поэмы. Трагедия. — СПб., 1995. — Кн. 2. — С. 89.
16. Иванов Вяч.И. Поэт на сходке // Там же. — С. 230—232.
17. Иванов Вяч.И. Язык // Там же. — С. 133.
18. Иванов Вяч.И. Заветы символизма // Иванов Вяч.И. Собрание сочинений: В 4 т. — Брюссель, 1971—1987. — Т. 2. — С. 588—603.
19. Иванов Вяч.И. Мысли о символизме // Иванов В.И. Собрание сочинений: В 4 т. — Брюссель, 1971—1987. — Т. 2. — С. 604—612.
20. Иванов Вяч.И. О новейших теоретических исканиях в области слова // Иванов Вяч.И. Собрание сочинений: В 4 т. — Брюссель, 1971—1987. — Т. 4. — С. 631—650.
21. Иванов Вяч.И. Мысли о поэзии // Иванов Вяч.И. Собрание сочинений: В 4 т. — Брюссель, 1971—1987. — Т. 3. — С. 650—672.
22. Иванов Вяч.И. Наш язык // Иванов Вяч.И. Собрание сочинений: В 4 т. — Брюссель, 1971—1987. — Т. 4. — С. 673—680.
23. Иванов Вяч.И. «По звездам»: Стихи и афоризмы. — СПб., 1909.
24. Иванов Вяч.И. О поэзии И.Ф. Анненского // Аполлон. — 1910. — № 4.
25. Иванов Вяч.И. Борозды и межи. — М., 1916.
26. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2005. — Т. 2. — С. 444—478.

Литература:

27. Искрижцкая И.Ю. Иванов // Русские писатели XX века. Биографический словарь. — М., 2000. — С. 301—303.
28. Колерова М.А., Плотникова М.С., Келли А. Примечания // Вехи. Из глубины. — М., 1991. — С. 567—569.
29. Максимов Д.Е. Поэзия и проза Ал. Блока. — Л., 1975.
30. Эрн Вл.Ф. Борьба за Логос. — М., 1911.
31. Эткинд Е.Г. Вячеслав Иванов и вопросы поэтики // Эткинд Е.Г. Там, внутри. — СПб., 1997. — С. 183—196.
32. Эткинд Е.Г. Сонеты Вячеслава Иванова // Там же. — С. 149—167.
33. Эткинд Е.Г. «Вьючное животное культуры». Об архаическом стиле Вячеслава Иванова // Там же. — С. 135—148.



Блок Александр Александрович

[16(28).XI.1880, Санкт-Петербург, — 7.VIII.1921, Петроград] — поэт, драматург, публицист, литературный критик.

Метапоэтика А.А. Блока представлена в статьях «О лирике» (1907), «Письма о поэзии» (1908), «О современном состоянии русского символизма» (1910), «О назначении поэта» (1921) и др., а также в стихотворных произведениях.

Метапоэтические воззрения А.А. Блока находятся в русле идей А. Шопенгауэра, Ф. Ницше, Р. Вагнера, А.А. Григорьева, Ш. Бодлера, В.С. Соловьева. Его метапоэтика носит динамичный характер, рождается в процессе диалога со старшими и младшими символистами и в рефлексии над собственным творчеством.

Для метапоэтики А.А. Блока характерна смена целостных, имеющих символический характер картин мира, в центре каждой из которых — образ, воплощающий представления об основном, субстанциональном начале мира. В раннем творчестве такое начало воплощалось в образе Вечной Женственности, далее, в период первой русской революции, — в символе-категории «стихия». Характерно представление поэта об искусстве как хранителе национальных картин жизни, мысль об активной, «жизнетворческой», пересоздающей мир силе искусства. В русле романтической эстетики один из ключевых символов бытия у А.А. Блока — представление о мировой субстанции как «духе музыки», что свидетельствует об эстетическом понимании бытия.

Картина мира А.А. Блока связана с мифопоэтическими представлениями. Символ, миф являются, по мнению поэта, наиболее адекватным способом отображения действительности.

В качестве посредника между читателем и поэтом употребляется «условный» язык. К языку складывалось отношение как к синтезу — язык как особый материал поэзии должен вбирать в себя возможности материалов других искусств, в первую очередь музыки и живописи (символистский культ Аполлона и Диониса). Но не в подражании им проявляется синтезирующее свойство языка, а в самих его музыкальных и живописных потенциях. «Условный язык» характерен и для метапоэтики. При этом метапоэтический дискурс А.А. Блока органически связан с его поэтическим и драматургическим творчеством, системой повторяющихся символов. Разные типы текстов представляют собой взаимоинтерпретирующие системы. Анализируя метапоэтические тексты А.А. Блока, Д.М. Поцепня приходит к выводу о том, что «при выявлении эстетического начала в семантике блоковского слова велика роль большого контекста. Художественные мысли отдельных употреблений открываются нередко лишь в глубокой перспективе целой статьи, всей критической прозы и шире — творчества поэта. Именно в системе эстетически действенных словесных средств Блока оживают, наполняются новым эстетическим содержанием стершиеся метафоры: обнаруживается авторское своеобразие... употреблений. <...> Анализ отдельных словесных образов в лирике и критике и публицистике поэта обнаруживает единство эстетических свойств слова в поэзии и прозе А. Блока, а также организует цельность этих двух жанров» (19, с. 131).

Один из центральных концептов метапоэтики А.А. Блока — «гармония». В ее определении он в целом исходит из античной эстетики. Одним из фундаментальных принципов ее проявления является симметрия (см. об этом раздел данной книги «Гармония и символ»).

Одна из поэтических деклараций А.А. Блока выражена в стихотворении «О, я хочу безумно жить...»:

О, я хочу безумно жить:
Все сущее — увековечить,
Безличное — вочеловечить,
Несбывшееся — воплотить!

Пусть душит жизни сон тяжелый,
Пусть задыхаюсь в этом сне, —
Быть может, юноша веселый
В грядущем скажет обо мне:

Простим угрюмство — разве это
Сокрытый двигатель его?
Он весь — дитя добра и света,
Он весь — свободы торжество!
5 февраля 1914

В понимании назначения поэта А.А. Блок во многом отталкивался от заветов А.С. Пушкина. В статье «О назначении поэта» (1921) он блистательно интерпретирует творчество А.С. Пушкина: «Первое дело, которого требует от поэта его служение, — бросить «заботы суетного света» для того, чтобы поднять внешние покровы, чтобы открыть глубину. Это требование выводит поэта из ряда «детей ничтожных мира».

Бежит он, дикий и суровый,
И звуков и смятенья полн,
На берега пустынных волн,
В широкошумные дубровы.

Дикий, суровый, полный смятенья, потому что вскрытие духовной глубины так же трудно, как акт рождения. К морю и в лес потому, что только там можно в одиночестве собрать все силы и приобщиться к «родимому хаосу», к безначальной стихии, катящей звуковые волны.

Таинственное дело совершилось: покров снят, глупина открыта, звук принят в душу. Второе требование Аполлона заключается в том, чтобы поднятый из глубины и чужеродный внешнему миру звук был заключен в прочную и осязательную форму слова; звуки и слова должны образовать единую гармонию. Это — область мастерства. Мастерство требует вдохновения также, как приобщение к «родимому хаосу»; «вдохновение, — сказал Пушкин, — есть расположение души к живейшему принятию впечатлений и соображению понятий, следовательно и объяснению оных»; поэтому никаких точных границ между первым и вторым делом поэта провести нельзя; одно совершенно связано с другим; чем больше поднято покровов, чем напряженнее приобщение к хаосу, чем труднее рождение звука, — тем более ясную форму стремится он принять, тем он протяжней и гармоничней, тем неотступней преследует он человеческий слух. Наступает очередь для третьего дела поэта: принятые в душу и приведенные в **гармонию звуки надлежит внести в мир**. Здесь происходит знаменитое столкновение поэта с чернью» (16, с. 507).

В метапоэтическом тексте символизма декларирование близости поэзии «духу музыки» наиболее свойственно А.А. Блоку. «Мировой оркестр» — один из основных концептов метапоэтики А.А. Блока. На оркестровое начало своих произведений он указывает в статьях «О современном состоянии русского символизма» и «О назначении поэта». Для метапоэтики А.А. Блока характерна платоновская идея двоемирия, а также двойственности, дуализма, стремящегося к синтезированию в символе.

Д.Е. Максимов отмечает, что проза Блока «...поражает своей грацией, естественным изяществом своей словесной ткани, поэтическим слухом автора, но еще более — тем благородно-человеческим чувством целого, в котором исходящие от Блока так называемые чисто эстетические оценки занимают подчиненное место, соответствуют лишь частным истинам. Главное достоинство и ценность прозы Блока — в том, что она по своему внутреннему заданию синтетична в самом высоком смысле этого слова. В статьях Блока изумляет редкое в раздробленном сознании эпохи сочетание духовной напряженности, тонкой художественной культуры с глубоким чувством ответственности перед своей совестью, народом, историей. <...> Проза Блока в целом, а не только в ее языковом разрезе принадлежит к миру искусства, составляя цепь прозаических художественных произведений. <...> ...размышляя об эстетической природе блоковской прозы, необ-

ходимо уже на первой стадии этих размышлений обратить внимание на особый характер строящего ее и обтекающего ее сознания. Это — сознание свободное, потенциально синтетическое, и уже в этом смысле по своей природе — ценностное, словесно реализованное именно в таком качестве, объединяющее многие сферы и аспекты восприятия, отражающее — поскольку это возможно — в каждом реализующем его проявлении, то есть в каждой единице текста, целостный образ мира, преломленного целостной индивидуальностью человека-поэта. <...> Читая прозу Блока, нельзя не увидеть и не понять, что лежащее в ее основе творческое сознание пронизано во всех своих проявлениях высоким чувством совести...» (17, с. 263—265).

А.А. Блоку удалось сконцентрированно выразить идеи символизма, собственное понимание творчества в одном стихотворении «Незнакомка» — 1906 (подробнее об этом см. раздел данного словаря «Гармония и символ»). Но так как все виды и жанры творчества А.А. Блока пронизаны единичными символами, этот текст, являющийся со стороны формы герметичным («никакие добавления к нему невозможны»), в плане содержания является открытым для наращивания новых витков смысла в разных типах контекста: стихотворения А.А. Блока «Трилогия вочеловечения», пьесы, доклады, статьи, рецензии, дневники, записные книжки. В результате устойчивые символы образуют в многомерном пространстве творчества А.А. Блока ту кристаллическую структуру, которая обогащается все новым содержанием в контекстах «творчество», творчество поэтов-символистов, последователей и т.д.

Источники:

1. Блок А.А. Поэт в изгнание и в сомненье... // Блок А.А. Собрание сочинений: В 8 т. — М.—Л., 1962. — Т. 1. — С. 42.
2. Блок А.А. Хоть все по-прежнему певец... // Там же. — С. 43.
3. Блок А.А. Когда я стал дряхлеть и стынуть... // Там же. — С. 281.
4. Блок А.А. Поэт // Блок А.А. Собрание сочинений: В 8 т. — М.—Л., 1962. — Т. 2. — С. 69—70.
5. Блок А.А. Незнакомка // Там же. — С. 185—186.
6. Блок А.А. Они читают стихи // Там же. — С. 245.
7. Блок А.А. К Музе // Блок А.А. Собрание сочинений: В 8 т. — М.—Л., 1962. — Т. 3. — С. 7—8.
8. Блок А.А. О, я хочу безумно жить... // Там же. — С. 85.
9. Блок А.А. Искусство — ноша на плечах... // Там же. — С. 115.
10. Блок А.А. Поэты // Там же. — С. 127—128.
11. Блок А.А. Анне Ахматовой // Там же. — С. 143.
12. Блок А.А. О лирике // Блок А.А. Собрание сочинений: В 8 т. — М.—Л., 1962. — Т. 5. — С. 130—159.
13. Блок А.А. Письма о поэзии // Там же. — С. 277—300.
14. Блок А.А. О современном состоянии русского символизма // Там же. — С. 425—436.
15. Блок А.А. О назначении поэта // Блок А.А. Собрание сочинений: В 8 т. — М.—Л., 1962. — Т. 6. — С. 160—168.
16. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2005. — Т. 2. — С. 479—508.

Литература:

17. Максимов Д.Е. Поэзия и проза Ал. Блока. — Л., 1975.
18. Минц З.Г. Поэтика Александра Блока. — СПб., 1999.
19. Поцепня Д.М. Проза А. Блока. — Л., 1976.
20. Эткинд Е.Г. Единство «серебряного века» // Эткинд Е.Г. Там, внутри. — СПб., 1997. — С. 9—24.
21. Эткинд Е.Г. Двоемирие Блока // Там же. — С. 51—59.
22. Эткинд Е.Г. Французское средневековье в творчестве Александра Блока // Там же. — С. 82—104.



Кузмин Михаил Алексеевич

[6(18).X.1872, Ярославль — 3.II.1936, Ленинград] — поэт, критик, прозаик, драматург, литературно-художественный критик, композитор.

Метапоэтика М.А. Кузмина представлена в статьях «О прекрасной ясности» (1910), «Эмоциональность как основ-

ной элемент искусства» (1923), а также в стихотворных произведениях.

Метапоэтические воззрения М.А. Кузмина близки пушкинской традиции гармонического стиля, символизму, экспрессионизму, авангардизму.

В.М. Жирмунский считает М.А. Кузмина «последним русским символистом». Искусство начинается для него с того мгновения, когда хаос побежден и все предметы располагаются в правильном и прекрасном порядке. Идея порядка, точных и строгих выверенных форм «аполлинийской» ясности — важные черты метапоэтики М.А. Кузмина.

Стихи об искусстве

Косые соответствия
В пространство бросить
Зеркальных сфер, —
Безумные параболы,
Звеня, взвивают
Побег стеблей.

Зодиакальным племенем
Поля пылают,
Кипит эфир,
Но все пересечения
Чертеж выводят
Недвижных букв

Имени твоего!
1922

С 1907—08 годов имя М.А. Кузмина прочно входит в ряд русских символистов, авторов журналов «Весы», «Золотое руно» (а с 1909 — и «Аполлон»), хотя вряд ли можно признать его безусловно принадлежащим к этому направлению. Утверждение: «Мы можем назвать Кузмина последним русским символистом. Он связан с символизмом мистическим характером своих переживаний, но в стихи он не вносит этих переживаний как непобежденного, смутного и трепещущего хаоса» (24, с. 107), по-видимому, является прямолинейным. Это связано с тем, что даже в тех случаях, когда «мистический характер его переживаний» ощутим, он не переходит в свойственное символистам представление о двоemiрии как необходимой составляющей мирозерцания. Его творческая эволюция показывает, что он стремился к отказу от «большого стиля», который символисты формировали. Тем не менее проблемы стиля, и в частности индивидуального стиля художника, интересовали М.А. Кузмина.

М.А. Кузмин считал, что дело «в индивидуальности языка», но не в том, чтобы формировать свой стиль в ущерб чистоте языка: «Наконец, мы произнесли то слово, которым в настоящее время так злоупотребляют и в инвективах и в дифирамбах, — слово «стиль». Стиль, стильно, стилист, стилизатор — казалось бы, такие яс-

ные, определенные понятия, но все же происходит какой-то подлог, делающий путаницу. Когда французы называют Ан. Франса стилистом, какого не было еще со времени Вольтера, они, конечно, не имеют в виду исключительно его новелл из итальянской истории: он во всем — прекрасный стилист, и в статьях, и в современных романах, и в чем угодно. Это значит, что он сохраняет последнюю чистоту, логичность и дух французского языка, делая осторожные завоевания, не выходя из пределов характера этого языка. И в этом отношении Маллармэ, скажем, отнюдь не стилист. Сохранять чистоту языка не значит как-то лишать его плоти и крови, вылащивать, обращать в кошерное мясо, — нет, но не насиловать его и твердо блюсти его характер, его склонности и капризы. Грубо можно назвать это — грамматикой (не учебной, но опытной), или логикой родной речи. Основываясь на этом знании или чутье языка, возможны и завоевания в смысле неологизмов и синтаксических новшеств. И с этой точки зрения мы несомненно назовем стилистами и Островского, и Печерского, и особенно Лескова — эту сокровищницу русской речи, которую нужно бы иметь настольной книгой наравне с словарем Даля, — мы повременили бы, однако, называть Андрея Белого, З. Гиппиус и А. Ремизова — стилистами» (22, с. 513).

Статья «О прекрасной ясности» оказала огромное влияние на метапоэтический дискурс акмеизма. Центральное положение ее — «прекрасная ясность», или «кларизм», которое поэт связывает с традицией латинской поэзии. Под «прекрасной ясностью» М.А. Кузмин понимает не «расщепленность духа», а стройность, религиозный долг как способ найти в себе мир с собою и с миром; это ясная гармония и архитектоника, логичность в замысле, построении произведения, в синтаксисе, любовь к слову, экономия в средствах и скупость в словах, точность и подлинность. Кларизм, который декларировался еще символистами, удивительным образом совпадает с понятием Э. Гуссерля «приведение к ясности», которое осуществляется через языковую деятельность и выявляется в интенциональной направленности на предмет. «Хочется говорить о предметах внешней жизни, — пишет об акмеистах, воспринявших идею кларизма, В.М. Жирмунский, — таких простых и ясных» (24, с. 107). Речь идет не просто о предметной направленности, но о сходном с феноменологической постановкой переживании предметности.

В связи с такой постановкой в рассмотрении поэзии М.А. Кузмин одним из первых выдвигает такие свойства поэтического текста, как эмоциональность и фактура. Эмоциональность создает мощный внутренний напор в произведении, фактура должна обеспечить внешнюю отделку текста и представить его как вещь обработанную, где форма является внешне выраженным содержанием. Впоследствии понятие фактуры успешно разрабатывается футуристами, которые придают большое значение внешне выраженному предметному значению текста. **«Эмоциональное, свое, единственное, неповторимое восприятие, овеществленное через соответствующую форму для произведения эмоционального же действия — вот задача искусства»,** — пишет М.А. Кузмин. — Движет к искусству — любовь. Любовь к миру, материалу, человеку. Не схематическая, или отвлеченная, а простая, конкретная, единолично направленная любовь. Но ясно осознанная, не прихоть, не минутное желание.

Эмоциональность и фактура — неизбежные составы произведения искусства. Вне их соединения ничего не получится: или немые «поэты в душе», или без-

душные, никому не нужные ловкачи и мастера. Только при соединении этих двух элементов можно говорить о каком-нибудь искусстве.

Технические изыскания, открытия и новшества, не обуславливаемые эмоциональной необходимостью, никакого эмоционального действия оказать не могут и интересуют только профессионалов, суждения которых о произведениях искусства вообще не должны иметь никакого серьезного значения.

Равновесие этих элементов часто бывает нарушено; предпочесть перевес в ту или другую сторону — дело вкуса.

Фактура — вооружение, запас эмоциональных восприятий — воинственный пыл, патриотическое или партийное одушевление, поводы и цели войны. Вооруженный с ног до головы человек, который у себя дома мирно пьет чай, не участвует в военных действиях. Скорей уже похоже на войну, когда люди, воодушевленные воинским жаром, с голыми руками, бессмысленно и безнадежно защищают свой дом от вражеских пушек» (22, с. 519—520). Фактура, в понимании М.А. Кузмина, воздействует эмоционально, всем набором художественных средств произведения, она материально ощутима.

Жизнь воспринимается поэтом как бесконечное движение, и даже смерть не могла оборвать цепь человеческих воплощений, где каждый когда-либо живший на земле вписывался в тот Божий мир, в котором равновеликими оказывались все и все. Подобная сложность поэтического мышления далеко не всегда воспринималась современниками адекватно. Чаще всего о раннем поэтическом творчестве М. Кузмина предпочитали говорить, подобно Брюсову: «...везде и всегда он хочет быть милым, красивым и немного жеманным. Все, даже трагическое, приобретает в его стихах поразительную легкость, и его поэзия похожа на блестящую бабочку, в солнечный день порхающую в пыльном цветнике» (23, с. 379).

М.А. Кузмин заявлял о недопустимости применения утилитарных критериев к оценке произведений искусства: «К искусству чуть не с сотворения мира прилагаются разнообразнейшие (смотря по умонастроению эпохи), но одинаково чуждые ему мерки: моральные, утилитарные, политические, эстетические, философские и т.п. Все это, конечно, мимо цели» («Капуста на яблонях»).

Кузмин приобрел известность как мастер стилизаций и перевоплощений. К прошлому и настоящему он подходил как к условной театрализованной действительности. Е.А. Евтушенко называет М.А. Кузмина «экзотическим цветком русской поэзии»: «Для его творчества характерны подчеркнутая театральность, томная грациозность. Но эта грациозность подчас становилась подлинной красотой слова, восхищавшей его великих современников. Поэзия Кузмина — неповторимый цветной камушек в мозаике поэзии тех лет; иногда и полудрагоценный камень при падающем на него луче света может замерцать драгоценными отблесками. За простоту у нас часто выдавали топорность формы. На примере Кузмина мы видим, что изящество может быть ослепительно играющей гранью простоты» (25, с. 49).

Источники:

1. Кузмин М.А. Пуститься бы по белу свету... // Кузмин М.А. Арена: Избранные стихотворения. — СПб., 1994. — С. 71—72.
2. Кузмин М.А. С чего начать? Толпою торопливой... // Там же. — С. 86.

3. Кузмин М.А. Эпилог // Там же. — С. 156—157.
 4. Кузмин М.А. С какою-то странной силой... // Кузмин М.А. Стихотворения. — СПб., 1999. — С. 160.
 5. Кузмин М.А. Из глины голубых голубок... // Там же. — С. 247.
 6. Кузмин М.А. Отдых // Там же. — С. 249—250.
 7. Кузмин М.А. Пушкин // Там же. — С. 424—425.
 8. Кузмин М.А. Гете // Там же. — С. 425.
 9. Кузмин М.А. Лермонтову // Там же. — С. 425—426.
 10. Кузмин М.А. Стихи об искусстве // Там же. — С. 465.
 11. Кузмин М.А. Искусство // Там же. — С. 467—468.
 12. Кузмин М.А. Муза // Там же. — С. 468.
 13. Кузмин М.А. О прекрасной ясности // Аполлон. — 1910. — №4. — С. 5—10.
 14. Кузмин М.А. Аналогия или Провидение (О А.С. Хомякове как о поэте) // Кузмин М.А. Проза и эссеистика: В 3 т. — М., 2000. — Т. 3. — С. 17—20.
 15. Кузмин М.А. Литературные статьи. Бальмонт // Там же. — С. 246—249.
 16. Кузмин М.А. Литературные статьи. Валерий Брюсов // Там же. — С. 253—255.
 17. Кузмин М.А. Эмоциональность как основной элемент искусства // Там же. — С. 375—380.
 18. Кузмин М.А. Живые люди и натуральные // Кузмин М.А. Условности. Статьи об искусстве. — Петроград, 1923. — С. 30—31.
 19. Кузмин М.А. Мечтатели // Там же. — С. 154—157.
 20. Кузмин М.А. Крылатый гость, гербарий и экзамены // Там же. — С. 172—176.
 21. Кузмин М.А. Эмоциональность и фактура // Там же. — С. 177—179.
 22. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2005. — Т. 2. — С. 509—523.
- Литература:**
23. Брюсов В.Я. Среди цветов. — М., 1990.
 24. Жирмунский В.М. Преодолевшие символизм // Теория литературы. Поэтика. Стилистика. — Л., 1977. — С. 106—133.
 25. Стрфы века. Антология русской поэзии / Сост. Е.А. Евтушенко. — Минск — Москва, 1995.



Иванов Георгий Владимирович

[29.X.(10.XI).1894, Ковно — 26.VIII.1958, Йер, Франция] — поэт, прозаик, участник «Цеха поэтов».

Метапоэтика Г.В. Иванова представлена в основном стихотворными произведениями. В своей метапоэтике Г.В. Иванов солидаризуется с манифестами акмеистов: желанием точности поэтического слова, уходом от обсуждения тем, требовавших абстрактного поэтического инструментария, с ориентацией на говорной, а не напевный стих. Служение Логосу, вслед за О.Э. Мандельштамом, он понимает как высшее предназначение поэта, включающее в себя все богатство и разнообразие жизни как его самого, так и окружающего мира. Г.В. Иванов подчеркивает трагедийность существования поэта. Его ориентация на метапоэтику акмеистов подобна «страсти неопита». Поэт полемизировал с манифестами кубофутуристов, в которых декларировался отказ от поэтической культуры прошлого.

В метапоэтике Г.В. Иванова утверждается такое построение стиха, которое дает возможность создавать впечатление полной спонтанности в мире: сосредоточенность поэта на том, чтобы до дна дочерпать свою душу, передать ее содержание, уже как бы не думая о форме, о ритме, о звуке. Основы метапоэтики Г.В. Иванова точно определил Н.С. Гумилев: «В отношении тем Георгий Иванов всецело под влиянием М. Кузмина. Те же редкие переходы от «прекрасной ясности» к насмешливой нежности восемнадцатого века, к восторженно-звонким стихам-молитвам. Но, конечно, подражание уступает оригиналу и в сложности, и в силе, и в глубине» (Аполлон. — 1912. — № 3—4. — С. 101).

В метапоэтике Г.В. Иванова наблюдается установка на цитатность, опора на известные факты искусства, вводимые в стих как уже готовый сгусток ассоциаций. Это было важно для поэта более всего как символ культуры, к которой он себя причислял, как имена, которыми он готовился, пользуясь словами другого поэта, перекликаться в надвигающемся мраке.

В «Распаде атома» (1938) поэт писал о неизбежной границе, которой XX век отделил современное искусство от традиции прошедших веков: художник теперь не вправе утешать зрителя вымышленной красотой и заставлять его проливать слезы над вымышленными судьбами. Конечно, традиция может оказаться — и ежеминутно оказывается — сильнее индивидуальных установок.

О нет, не обращаюсь к миру я
И вашего не жду признания.
Я попросту хлороформирую
Поэзией свое сознание.

И наблюдаю с безучастием,
Как растворяются сомнения,
Как боль сливается со счастьем
В сиянье одеревенения.

Г.В. Иванов в своей поздней лирике не заботится ни о разнообразии и богатстве словаря, ни о метафорической изощренности речи, пользуется прозаическим синтаксисом, употребляет прозаическую лексику в сочетании с поэтически отмеченной, высокой.

Поэзия: искусственная поза,
Условное сиянье звездных чар,
Где, улыбаясь, произносятся — «Роза»
И с содроганьем думают: «Анчар».

Где, говоря о рае, дышат адом
Мучительных ночей и страшных дней,
Пропитанных насквозь блаженным ядом
Проросших в мироздание корней.

Г.В. Адамович написал в год смерти поэта: «...постараемся забыть отдельные стихи Георгия Иванова, отдельные его строки, — что остается от них в памяти? Не колеблясь я скажу — свет...». И дальше Г.В. Адамович так характеризует творчество Г.В. Иванова: «...тихое, таинственное, немеркнувшее сияние, будто оттуда, сверху, дается... человеческому крушению смысл, которого человек сам не в силах был найти...» (Новый журнал. [Нью-Йорк]. — 1958. — № 52. — С. 61—62).

Статьи Г.В. Иванова, в которых он рассматривает творчество других поэтов, трудно отнести к жанру литературной критики. Это скорее небольшие эссе, в которых автор открыто выражает свои взгляды на по-

эзию, выделяет в творчестве других поэтов то, что кажется ему наиболее значимым для развития русской поэзии. Следует отметить его статьи «В защиту Ходасевича», «Стихи о России А.А. Блока» и особенно статью «Черноземные голоса», в которой он анализирует творчество крестьянских поэтов Н.А. Клюева, С.А. Есенина, С.А. Клычкова. Глубока его оценка творчества А.А. Блока. Стихи о России, которые были встречены полемично, так характеризует Г.В. Иванов: «Последние стихи Блока истинно классичны, но они несколько не походят на те стихи Брюсова, например, которые «трудно отличить» от Пушкина или Жуковского. Это естественная классичность высокого мастера, прошедшего все искусства творческого пути. Некоторые из них стоят уже на той ступени просветления простоты, когда стихи, как песня, становятся доступными каждому сердцу.

Утонченное мастерство совпадает в «Стихах о России» со всем богатством творческого опыта. Любовь, мука, мудрость, вся сложность чувств современного лирика соединены в них с величественной, в веках теряющейся духовной генеалогией. Старая истина — что современникам трудно и невозможно, пожалуй, верно оценить поэта, с точностью определить удельный вес его творчества. Но что Блок не просто «мастер чеканной формы», а явление одного порядка с теми, «чьи имена звучат нам, как призывы», — после выхода «Стихов о России» можно сказать с уверенностью» (14, с. 528).

Высокую оценку получили у Г.В. Иванова поэты, связанные «с чистым родником народного творчества». Иванов считает, что такие тексты всегда были лучшим достоянием русской поэзии. К таким поэтам Иванов относит А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, А.В. Кольцова, считая, что поэзия Некрасова и Никитина «уже сильно тронута книжностью». Тонкий анализ стихов С.М. Городецкого, Н.А. Клюева, С.А. Есенина и С.А. Клычкова позволяет учиться отличать мнимую народность от подлинной. Статья «Черноземные голоса» учит судить о поэте по голосу и духу его созданий, а не по вторичным суждениям. Н.А. Клюева Иванов называет настоящим самородным ключом, неожиданно пробившимся сквозь толщу литературы. Иванов обращает внимание на язык поэзии Н.А. Клюева. И особое зрение Клюева («острый взгляд крестьянина и славянина») он ставит в основу понятия народности: «Речь Клюева насыщена местными олонечскими кряжистыми словами. Она затейлива и не всегда понятна, но она звучит, как пение птицы, плеск реки, шум деревьев, она проникнута естественной гармонией природы. И хотя Клюев достиг песенного мастерства, переболев литературой и даже модернизмом, все же нынешние его стихи в лучшей своей части чужды ей. Стихи Клюева говорят сами за себя. Но если нужно обосновать наше утверждение, что они глубоко народны, далеки от всякой ремесленности и в то же время отмечены неподдельным мастерством, — попытаемся сделать так. <...> Клюев силен той духовной культурой, разительным примером которой служит наше старообрядчество, — культурой твердой в самой себе и не нуждающейся ни в чьей поддержке. Сегодня Клюев пишет о деревне. Завтра его может взволновать иное. И как знать, может быть, мы услышим от него стихи о Лоренцо Великолепном. Разумеется, Клюев не станет говорить о том, что ему чудно. Но что бы ни взволновало его, мы уверены, никогда его ясный крестьянский взгляд не потеряет своей зоркости; стихи его, перестав быть песней по форме, сохраняют всю глубину и чистоту народной песни.

Теперь о мастерстве. В наши дни принято говорить, что поэтическое мастерство свойственно многим современным поэтам. Разумеется, это заблуждение, так как действительно распространенная теперь внешняя умелость, насадителем которой был Брюсов, в конечном счете есть фиктивная ценность. Но мастерство, которое учит поставить слово так, чтобы оно, темное и глухое, вдруг засияло всеми цветами радуги, зазвенело, как горное эхо, — мастерство, позволяющее сокровенное движение души облечь в единственные по своей силе слова, — это настоящее мастерство встречается у нас так же редко, как и во все времена. У Клюева, пусть и не в полной мере, все же оно есть.

Можно сделать Клюеву несколько упреков. Может быть, его поэзия слишком ограничивает свой кругозор. Иногда смысл его стихов намеренно запутан. Порою он забывает вольную стихию песни для затейливости чисто словесных упражнений. Но путь Клюева, без сомнения, есть единственно верный и возможный путь для современного поэта, которому дано великое счастье черпать содержание непосредственно из самого светлого и неисчерпаемого родника» (14, с. 530).

Иванов анализирует стихи С.А. Есенина и С.А. Клычкова, считает, что они «прошли курс модернизма» и это делает их стихи слишком красивыми и гладкими: «Сквозь красоту и гладкость стихов С. Есенина и С. Клычкова просвечивают крупинки той черноземной силы, которая дает стихам Клюева мощь и простоту. Оба поэта, кажется, очень юны и оба, несомненно, даровиты. Стихи Есенина менее гладки и умелы, но подлинного в них больше» (там же).

Иванов утверждает, что крестьянские поэты должны ориентироваться не на модернистские установки, а на заветы Пушкина, что даст им возможность стать наследниками творчества поэта, и только тогда условная черта, отделяющая в литературе народную поэзию, сотрется, «перестанет существовать».

Е.А. Евтушенко отмечает: «...большим поэтом Г. Иванова сделала трагическая безысходность эмиграции, нищета, нехватка воздуха, постоянная боль. Уступая Ходасевичу в чеканности, он выиграл в человеческой простоте, в скептической исповедальности своей поэзии, все больше и больше подходившей к сюрреализму» (16, с. 263)

Источники:

1. Иванов Г.В. Как вымысел восточного поэта... // Иванов Г.В. Стихотворения. Третий Рим. Петербургские зимы. Китайские тени. — М., 1989. — С. 43.
2. Иванов Г.В. Дитя гармонии — александрыйский стих... // Там же. — С. 43—44.
3. Иванов Г.В. Слово за словом, строка за строкой... // Там же. — С. 80—81.
4. Иванов Г.В. В награду за мои грехи... // Там же. — С. 94.
5. Иванов Г.В. Восточные поэты пели... // Там же. — С. 101—102.
6. Иванов Г.В. Я не стал ни лучше и ни хуже... // Там же. — С. 103.
7. Иванов Г.В. «Желтофиоль» — похоже на виолу... // Там же. — С. 115.
8. Иванов Г.В. Мелодия становится цветком... // Там же. — С. 116.
9. Иванов Г.В. Поэзия: искусственная поза... // Там же. — С. 129.
10. Иванов Г.В. О нет, не обращаюсь к миру я... // Там же. — С. 133—134.
11. Иванов Г.В. «Стихи о России» Александра Блока // Иванов Г.В. Собрание сочинений: В 3 т. — М., 1994. — Т. 3. — С. 472—476.

12. Иванов Г.В. Черноземные голоса // Там же. — С. 483—489.

13. Иванов Г.В. В защиту Ходасевича // Там же. — С. 511—515.

14. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Ставрополь, 2005. — Т. 2. — С. 524—531.

Литература:

15. Марков В. Русские цитатные поэты (П.А. Вяземский и Г. Иванов) // To honor Roman Jakobson the Hague. — Paris, 1967. — Vol. 2.

16. Строфы века. Антология русской поэзии / Сост. Е.А. Евтушенко. — Минск — Москва, 1995.



Гумилев Николай Степанович

[3(15).IV.1886, Кронштадт, — 25.VIII(?)1921, Петроград] — поэт, прозаик, драматург, переводчик, критик, организатор литературного объединения «Цех поэтов».

Метапоэтика Н.С. Гумилева представлена в статьях «Жизнь стиха» (1910), «Наследие символизма и акмеизм» (1913), «Читатель» (опубликована в 1923), «Анатомия стихотворения» (1921) и др., а также в стихотворных произведениях.

Метапоэтика Н.С. Гумилева формировалась под влиянием символистской традиции, в особенности поэтических манифестов В.Я. Брюсова. Впоследствии поэт заявляет о себе как о приверженце культа строгой и четкой поэтической формы. Первостепенным моментом в литературном творчестве Н.С. Гумилев идеалом поэта становится не музыкальная певучесть стиха, зыбкость и неопределенность слов и образов, а предметность, предельная четкость и выразительность при строгой, чеканной простоте внешнего композиционного построения и отделки.

В понимании Н.С. Гумилева слова омертвели и их нужно воскресить и, в первую очередь, через Божественный свет, который из них изливается. Словам следует вернуть, считал Н.С. Гумилев, их чистую, первозданную предметность.

Слово

В оный день, когда над миром новым
Бог склонял лицо Свое, тогда
Солнце останавливали словом,
Словом разрушали города.

И орел не взмахивал крылами,
Звезды жались в ужасе к луне,
Если, точно розовое пламя,
Слово проплывало в вышине.

А для низкой жизни были числа,
Как домашний, подъяремный скот,
Потому что все оттенки смысла
Умное число передает.

Патриарх седой, себе под руку
Покоривший и добро и зло,
Не решаясь обратиться к звуку,
Тростью на песке чертил число.

Но забыли мы, что осиянно
Только слово средь земных тревог,
И в Евангелие от Иоанна
Сказано, что слово это Бог.

Мы ему поставили пределом
Скудные пределы естества,
И, как пчелы в улье опустелом,
Дурно пахнут мертвые слова.
<1919>

Н.С. Гумилев был ведущим литературным критиком журнала «Аполлон» в начале XX века, специализировался на анализе поэзии. Позднее рецензии и статьи Н.С. Гумилева были собраны в книге «Письма о русской поэзии» (Пг., 1923; с предисловием Г.В. Иванова).

Молодых поэтов, сосредоточившихся вокруг «Аполлона», первоначально можно было принять за третье поколение символизма. Первым шагом к отчуждению от него явилось создание в 1911 году «Цеха поэтов», настаивавшего на особом внимании к поэтической технике. Самоопределение поэтов было подкреплено изданием журнала «Гиперборей» (СПб., 1912—13).

Отрицая преобладание аморфного образа и иррационального начала у символистов, поэты-акмеисты отказались от принципа, выдвинутого еще французскими символистами — «музыка прежде всего». Вместо музыки как высшего искусства акмеисты выдвинули архитектуру и живопись, а вместе с тем и пластическую выразительность образа в поэзии. В.М. Жирмунский отмечает: «Для выражения своего настроения он (Н.С. Гумилев. — *КШ, ДП*) создает объективный мир зрительных образов, напряженных и ярких, он вводит в свои стихи повествовательный элемент и придает им характер полупоэтический — балладную форму. Искание образов и форм, по своей силе и яркости соответствующих его мироощущению, влечет Гумилева к изображению экзотических стран, где в красочных и пестрых видениях находит зрительное, объективное воплощение его греза. Муза Гумилева — это «муза дальних странствий»:

Я сегодня опять услышал,
Как тяжелый якорь ползет,
И я видел, как в море вышел
Пятипалубный пароход,
Оттого-то и солнце дышит,
А земля говорит, поет...» (17, с. 129)

Н.С. Гумилев говорит о телесности слова, о том, что мир образов находится в тесной связи с миром людей, но в то же время поэзия не аналогия жизни, прекрасные стихотворения находятся в другом мировом измерении, но они, как живые существа, входят в круг нашей жизни: «Одним словом, стихотворение должно являться слепком прекрасного человеческого тела, этой высшей ступени представляемого совершенства: недаром же люди даже Господа Бога создали по своему образу и подобию. Такое стихотворение самоценно, оно имеет право существовать во что бы то ни стало. Так для спасения одного человека снаряжаются экспедиции, в которых гибнут десятки других людей. Но, однако, раз он спасен, он должен, как и все, перед самим собой оправдывать свое существование.

Действительно, мир образов находится в тесной связи с миром людей, но не так, как это думают обыкновенно. Не будучи аналогией жизни, искусство не имеет бытия, вполне подобного нашему, не может нам доставить чувственного общения с иными реально-

стями. Стихи, написанные даже истинными визионерами в момент транса, имеют значение лишь постольку, поскольку они хороши. Думать иначе — значит повторять знаменитую ошибку воробьев, желающих склевать нарисованные плоды.

Но прекрасные стихотворения, как живые существа, входят в круг нашей жизни; они то учат, то зовут, то благословляют; среди них есть ангелы-хранители, мудрые вожди, искусители-демоны и милые друзья. Под их влиянием люди любят, враждуют и умирают. Для многих отношений они являются высшими судьями, вроде тотемов североамериканских дикарей. Пример — тургеневское «Затишье», где стихотворение «Анчар» своей силой и далекостью ускоряет развязку одной, по-русскому тяжелой, любви; или — «Идиот» Достоевского, когда «Бедный Рыцарь» звучит, как заклинание, на устах Аглаи, безумной от жажды полюбив героя; или — «Ночные Пляски» Сологуба с их поэтом, зачаровывающим капризным царевен дивной музыкой лермонтовских строф» (15, с. 543).

Все это потребовало изменить отношение к слову, которое перестало быть в арсенале акмеистов «символом, неисчерпаемым в своей глубине» (Вяч.И. Иванов), приближаясь к общеупотребительной речи. Эти новации дали основание В.М. Жирмунскому говорить о зарождении «неореализма» в недрах новой школы. И хотя реалистический элемент присутствовал в палитре акмеистов скорее как потенция, акмеизм воспринимался как искусство менее элитарное, чем символизм, менее притязавшее на звание поэзии для избранных.

Искусственный во всякого рода литературных баталиях, Брюсов вообще отказывал акмеистам в праве на самостоятельность, назвав их мнимой школой. «Акмеизм — выдумка, прихоть, столичная причуда, и обсуждать его серьезно можно лишь потому, что под его призрачным знамям стало несколько поэтов, несомненно талантливых», — писал он в журнале «Русская мысль» (1913. — № 4). А.А. Блоку тоже была чужда позиция «цеховых» начал, в которой едва ли не на первое место ставилась ювелирная техника стихописания. Позже, в послеоктябрьские дни, он скажет гневные и беспощадные слова об акмеистах в известной статье «Без божества, без вдохновенья» (1921): «...Гумилев и некоторые другие «акмеисты», несомненно даровитые, топят самих себя в холодном болоте бездушных теорий и всяческого формализма, они спят непробудным сном без сновидений, они не имеют и не желают иметь тени представления о русской жизни и жизни мира вообще; в своей поэзии (а следовательно, и в себе самих) они замалчивают самое главное, единственно ценное: душу» (16, с. 183).

Н.С. Гумилев полагал, что каждое стихотворение представляет, с одной стороны, живой и целостный организм, все элементы которого — слово, ритм, рифмы, размер и строфическое построение — находятся в теснейшем, неразрывном, постоянном взаимодействии друг с другом, усиливая его «гипнотическую» силу, а с другой — должны обладать способностью нераздельно слиться с миром художественных тем и идей. В его метапоэтике наблюдается пересечение идей феноменологии, учения В. фон Гумбольдта — А.А. Потебни и установок акмеизма. Определение поэзии Н.С. Гумилев дает, исходя из взглядов А.А. Потебни: «...по определению Потебни, поэзия есть явление языка как особая форма речи. Всякая речь обращена к кому-нибудь и содержит нечто, относящееся как к говорящему, так и слушающему, причем последнему говорящий приписывает те или иные свойства, находящиеся в нем самом» (15, с. 545). Это нечто, «относящееся к говорящему и слушающему», во многом дер-

жится на представлении, или внутренней форме, так как именно она образна, наглядна, живописна, что так важно для акмеистов, ведь «отношение представления к значению и составляет внутреннюю форму слова» (Д.Н. Овсяннико-Куликовский).

Интересен термин «эйдолология», принятый в «Цехе поэтов». Н.С. Гумилев считал, что «эйдолология подводит итог темам поэзии и возможным отношениям к этим темам поэта. <...> ...эйдолология непосредственно примыкает к поэтической психологии» (там же). Термин несомненно этимологически связан с греческим *eidos* (образ, форма, сущность) — понятием идеи вещи, ее «вида». По Платону, это идея, умопостигаемая форма, существующая у отдельных вещей. У Гуссерля — это чистая сущность вещи, итог интеллектуального созерцания предмета, результат предметной деятельности сознания. Гуссерль говорит о психологии как «строгой науке», это, в первую очередь, переживание предметности, интенциональная направленность сознания. Н.С. Гумилев ведет речь о «поэтической психологии»; следует вспомнить и «психологизм» исследования языка у А.А. Потебни, метод которого А.Ф. Лосев называет не психологическим, а конструктивно-феноменологическим.

Настаивая на телесности слова и текста, Гумилев использует соответствующие термины в метапоэтике. Он использует медицинские термины «анатомия» и «физиология», считая, что в каждом стихотворении обе части общей поэтики дополняют друг друга. Теорию поэзии можно сравнить с анатомией, а поэтическую психологию с физиологией: «Стихотворение же — это живой организм, подлежащий рассмотрению и анатомическому, и физиологическому. Теория поэзии может быть разделена на **четыре отдела: фонетику, стилистику, композицию и эйдолологию**. **Фонетика** исследует звуковую сторону стиха, ритмы, то есть смену повышений и понижений голоса, инструментовку, то есть качество и связь между собою различных звуков, науку об окончаниях и науку о рифме с ее звуковой стороны.

Стилистика рассматривает впечатление, производимое словом в зависимости от его происхождения, возраста, принадлежности к той или иной грамматической категории, места во фразе, а также группой слов, составляющих как бы одно целое, например, сравнением, метафорой и пр.

Композиция имеет дело с единицами идейного ряда и изучает интенсивность и смену мыслей, чувств и образов, вложенных в стихотворение. Сюда же относятся и ученье о строфах, потому что та или иная строфа оказывает большое влияние на ход мысли поэта.

Эйдолология подводит итог темам поэзии и возможным отношениям к этим темам поэта. Каждый из этих отделов незаметно переходит в другой, а эйдолология непосредственно примыкает к поэтической психологии. Разграничительных линий провести нельзя, да и не надо. В действительно великих произведениях поэзии всем четырем частям уделено равное внимание, они взаимно дополняют одна другую. Таковы поэмы Гомера, такова «Божественная Комедия». Крупные поэтические направления обыкновенно устремляют особое внимание на два каких-нибудь отдела, объединяя их между собой и оставляя в тени два других. Меньшие выделяют лишь один отдел, иногда даже один какой-нибудь прием, входящий в его состав. Укажу, кстати, что возникший в последние годы акмеизм выставляет основным требованием равномерное внимание ко всем четырем отделам» (15, с. 545—546).

В статье «Читатель» Гумилев приводит слова Делакура: «Надо неустанно изучать технику своего искусства, чтобы не думать о ней в минуты творчества» (там же, с. 539). В ре-

зультате стихотворение, как Афина Паллада, становится суборганизмом. Гумилев, используя термины медицины, рассматривает, как действовать со стихотворением как органическим целым в процессе его анатомирования. Его термины «костяк стихотворения», «мясо стихотворения», «кровь», «жилы», «анатомирование», «живой», «мертвец», «физиологические процессы» сближают метапоэтику и науки о человеческом организме.

Следует обратить внимание на то, что эти, на первый взгляд, огрубляющие и заземляющие метапоэтику элементы в определенной степени реализуют интенции пушкинского «Пророка», интерпретацию его в метапоэтике символистов. В данном случае эти тенденции получают свое номинирование: «Стихотворение, как «Афина Паллада», явившаяся из головы Зевеса, возникающая из духа поэта, становится особым организмом. И, как всякий живой организм, оно имеет свою анатомию и физиологию. Прежде всего мы видим сочетание слов, этого мяса стихотворения. Их свойство и качество составляют предмет стилистики. Затем мы видим, что эти сочетания слов, дополняя одно другое, ведут к определенному впечатлению, и замечаем костяк стихотворения, его композицию. Затем мы выясняем себе всю природу образа, то ощущение, которое побудило поэта к творчеству, нервную систему стихотворения и таким образом, овладеваем эйдологией. Наконец (хотя все это делается одновременно), наше внимание привлекает звуковая сторона стиха (ритм, рифма, сочетание гласных и согласных), которая, подобно крови, переливается в его жилах, и мы уясняем себе его фонетику. Все эти качества присущи каждому стихотворению, самому гениальному и самому дилетантскому, подобно тому, как можно анатомировать живого и мертвеца. Но физиологические процессы в организме происходят лишь при условии его некоторого совершенства, и, подробно анатомировав стихотворение, мы можем только сказать — есть ли в нем все, что надо и в достаточной мере, чтобы оно жило. Законы же его жизни, то есть взаимодействие его частей, надо изучать особо, и путь к этому еще почти не проложен» (там же, с. 539).

Анализируя «материалы искусств», поэт, вслед за О. Уайльдом, утверждает, что наиболее богатый материал искусства — это слово: «У слова есть не только музыка, нежная, как музыка альта или лютни, не только краски, живые и роскошные... не только пластичные формы, не менее ясные и четкие, чем те, что открываются нам в мраморе или бронзе» (там же, с. 542).

У Гумилева в метапоэтике особую значимость приобретает категория читателя. Художников всегда волновал вопрос о том, к кому они обращаются и кто является их читателями. Наиболее пристально вглядывались в эту проблему символисты, настаивая на сотворчестве поэта и читателя. Гумилев посвящает этой теме специальную статью «Читатель» (1923) и определяет типы читателей: «сноб», «экзальтированный читатель» и «читатель-друг». Каким же предстает перед нами «читатель-друг» в метапоэтической рефлексии Гумилева? «Однако может быть иной читатель, читатель-друг. Этот читатель думает только о том, о чем ему говорит поэт, становится как бы написавшим данное стихотворение, напоминает его интонациями, движениями. Он переживает творческий миг во всей его сложности и остроте, он прекрасно знает, как связаны техникой все достижения поэта и как лишь ее совершенства являются знаком, что поэт отмечен милостью Божией. Для него стихотворение дорого во всей его материальной прелести, как для псалмопевца слюни его возлюбленной и покрытое волосами лоно. Его не обманешь частичными достижениями, не подкупишь симпатичным образом. Прекрасное стихо-

творение входит в его сознание, как непреложный факт, меняет его, определяет его чувства и поступки. Только при условии его существования поэзия выполняет свое мировое назначение облагораживать людскую породу. Такой читатель есть, я по крайней мере видел одного. И я думаю, если бы не человеческое упрямство и нерадивость, многие могли бы стать такими» (там же, с. 539).

Смена позиции означала смену опорных терминов в метапоэтике. Метапоэтика Н.С. Гумилева закрепляет новую терминологию — акмеистическую.

Источник:

1. Гумилев Н.С. Песнь Заратустры // Гумилев Н.С. Стихотворения и поэмы. — СПб., 2000. — С. 63.
2. Гумилев Н.С. Песня о певце и короле // Там же. — С. 65—67.
3. Гумилев Н.С. Читатель книг // Там же. — С. 158.
4. Гумилев Н.С. Памяти Анненского // Там же. — С. 215—216.
5. Гумилев Н.С. Ода Д'Аннунцио // Там же. — С. 251—252.
6. Гумилев Н.С. Творчество // Там же. — С. 266—267.
7. Гумилев Н.С. Память // Там же. — С. 325—326.
8. Гумилев Н.С. Слово // Там же. — С. 328;
9. Гумилев Н.С. Мои читатели // Там же. — С. 344—345.
10. Гумилев Н.С. Поэту // Там же. — С. 389.
11. Гумилев Н.С. Жизнь стиха // Гумилев Н.С. Письма о русской поэзии. — М., 1990. — С. 45—54.
12. Гумилев Н.С. Наследие символизма и акмеизм // Там же. — С. 55—58.
13. Гумилев Н.С. Читатель // Там же. — С. 59—64.
14. Гумилев Н.С. Анатомия стихотворения // Там же. — С. 65—68.
15. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2005. — Т. 2. — С. 534—546.

Литература:

16. Блок А.А. Без божества, без вдохновения // Собрание сочинений: В 8 т. — М., 1962. — Т. 6.
17. Жирмунский В.М. Преодолевшие символизм // Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. — Л., 1977. — С. 106—133.
18. Никитин А.Л. Неизвестный Гумилев: Исследования и стихи. — М., 1996.
19. Слободнюк С.Л. «Идущие путями зла...»: Древний гностицизм и русская литература 1880—1930 годов. — СПб., 1998.



Городецкий Сергей Митрофанович

[5.(17).I.1884, Санкт-Петербург — 8.VI.1967, Обнинск] — поэт, прозаик, переводчик, драматург, участник «Цеха поэтов».

Метапоэтика С.М. Городецкого представлена в статьях «Поэт и национальность» (1908), «Идолотворчество» (1909), «Формотворчество» (1909), «Некоторые

течения в современной русской поэзии» (1913), «Против бессодержательной формы и неоформленного содержания» (1936) и др., а также стихотворными произведениями.

Поэт

Тут, на углу, в кафе нескромном,
Чуть седоватый, чуть хмельной,
Цилиндр надвинув, в позе томной,
Всю ночь сидит поэт земной.

Друзей меняют проститутки,
Вино меняется в стекле.
Он смотрит, неизменно чуткий
Ко всем явлениям на земле.

Старуха жизнь, играя в жмурки,
Показывает вновь и вновь
В вине сверкающем окурки
И в твари проданной любовью!

Он смотрит с доброю усмешкой
На простенькие чудеса...
А там Медведица, тележка
Гремя, ползет на небеса.
<1912>

Учась в Петербургском университете, С.М. Городецкий сблизился с А.А. Блоком, повлиявшим на формирование его мировоззрения. Также поэт испытал влияние идей Вяч.И. Иванова — преодоление декадентского индивидуализма в «соборности», значение фольклора, пути от символа к мифу. Еще будучи молодым поэтом, С.М. Городецкий определил важность связи поэзии с древнеславянской мифологией и народным творчеством. Здесь важно отметить влияние на него трудов А.Н. Афанасьева.

В ранний период поэт выступает против «излишней изысканности» стихов, ощущения разлада народа и интеллигенции, минорной интонации в поэзии. С.М. Городецкий, как и другие акмеисты, делал установку на «прочность текста». Как и феноменологи в начале века, акмеисты обращались «назад к вещам». Признавая высоко поставленный именно символистами идеал поэта, С.М. Городецкий ратует за «резко очерченные индивидуальности». «Новый век влил новую кровь в поэзию русскую, — пишет Городецкий в статье «Некоторые течения в современной русской поэзии». — Начало второго десятилетия — как раз та фаза века, когда впервые намечаются черты его будущего лика. Некоторые черты новейшей поэзии уже определились, особенно в противоположении предыдущему периоду. Между многочисленными книгами этой новой поэзии было несколько интересных; среди небольшого количества кружков выделился Цех Поэтов. Газетные критики уже в самом названии этом подметили противопоставление прямых поэтических задач — оракульским, жреческим и иным. Но не заметила критика, что эта скромность, прежде всего, обусловлена тем, что Цех, принимая на себя культуру стиха, вместе с тем принял все бремя, всю тяжесть неисполненных задач предыдущего поколения поэтов. Непреклонно отвергая все, чторосло на поэзии от методологических увлечений, Цех полностью признал высоко поставленный именно символистами идеал поэта. Цех приступил к работе без всяких предвзятых теорий. К концу первого года выкристаллизовались уже выразимые точно тезы.

Резко очерченные индивидуальности представляются Цеху большой ценностью, — в этом смысле традиция не прервана. Тем глубже кажется единство некоторых основных линий мироощущения. Эти линии приблизительно названы двумя словами: акмеизм и адамизм. Борьба между акмеизмом и символизмом, если это борьба, а не занятие покинутой крепости, есть, прежде всего, борьба за этот мир, звучащий, красочный, имеющий формы, вес и время, за нашу планету Землю. Символизм, в конце концов, наполнив мир «соответствиями», обратил его в фантом, важный лишь постольку, поскольку он сквозит и

просвечивает иными мирами, и умалил его высокую самоценность. У акмеистов роза опять стала хороша сама по себе, своими лепестками, запахом и цветом, а не своими мыслимыми подобиями с мистической любовью или чем-нибудь еще. Звезда Маир, если она есть, прекрасна на своем месте, а не как невесомая точка опоры невесомой мечты. Тройка удала и хороша своими бубенцами, ямщиком и конями, а не притянутой под ее покров политикой. И не только роза, звезда Маир, тройка — хороши, т.е. не только хорошо все уже давно прекрасное, но и уродство может быть прекрасно. После всяких «неприятностей» мир бесповоротно принят акмеизмом, во всей совокупности красот и безобразий. Отныне безобразно только то, что безобразно, что недовоплощено, что завяло между бытием и небытием» (14, с. 553).

Одной из важнейших установок акмеистов, которые разделял С.М. Городецкий, был «адамизм». «Адамитические ощущения» связаны с «первородным взглядом на мир», единством земли и человека: «Первым этапом выявления этой любви к миру была экзотика. Как бы вновь сотворенные, в поэзию хлынули звери; слоны, жирафы, львы, попугаи с Антильских островов наполняли ранние стихи Н. Гумилева. Тогда нельзя было еще думать, что это уже идет Адам. Но мало-помалу стали находить себе выражение и адамитические ощущения.

Знаменательной в этом смысле является книга М. Зенкевича «Дикая Порфира». С юношеской зоркостью он вновь и вновь увидел нерасторжимое единство земли и человека, в остывающей планете он увидел изрытое струпами тело Иова, и в теле человеческого — железо земли.

Сняв наслоения тысячелетних культур, он понял себя, как «зверя, лишенного и когтей и шерсти», и не менее «радостным миром» представился ему микрокосм человеческого тела, чем макрокосм остывающих и вспыхивающих солнц. Махайродусы и ящеры — доисторическая жизнь земли — пленили его воображение; ожили камни и металлы, во всем он понял «скрытое единство живой души, тупого вещества».

Но этот новый Адам пришел не на шестой день творения в нетронутый и девственный мир, а в русскую современность. Он и здесь огляделся тем же ясным, зорким оком, принял все, что увидел, и пропел жизни и миру аллилуия. «И майор, и поп, и землемер», «женщина веснушчатая», и шахтер, который «залихватски жарит на гармошке», и «слезливая старуха-гадалка» — все вошло в любовный взор Адама... Владимир Нарбут, выпустивший сначала книжку стихов, в которой предметов и вещей было больше, чем образов, во второй книжке («Аллилуия») является поэтом, осмысленно и непреклонно возлюбившим землю. Описывая украинский мелкопоместный быт, уродство маленьких уютов, он не является простым реалистом, как могло бы показаться взгляду, легкому на сравнения, в победителях ищущему побежденных. От реалиста Владимира Нарбута отличает присутствие того химического синтеза, сплавления явления с поэтом, который и сниться никакому, даже самому хорошему, реалисту не может» (там же, с. 553—554)

В литературных манифестах акмеизма С.М. Городецкий вместе с Н.С. Гумилевым говорит об изгнании из искусства мистицизма как обязательной темы и основной цели поэтического творчества. С изгнанием из поэтики мистики главное значение получает земной мир, многообразный и яркий: «Борьба между акмеизмом и символизмом... есть прежде всего борьба за этот мир, звучащий, красочный, имеющий формы,

вес и время, за нашу планету Землю...» (там же, с. 553). Поэт заявляет об ориентации на романское искусство, которое, в противоположность германскому, «любит стихию света, разделяющего предметы, четко вырисовывающего линии». Он связывает себя с литературной традицией В. Шекспира, Ф. Рабле, Ф. Вийона и Т. Готье. С.М. Городецкий выступает за сознательную раздельность слов вместо музыкальной слитности настроений и художественной неопределенности намеков. Он считает, что значительное произведение искусства требует «меры внутри себя», архитектоники. Поэт утверждает «неизбежность формы».

Как и в концепциях других участников «Цеха поэтов», в системе терминов метапоэтики С.М. Городецкого прослеживается корреляция с терминами феноменологии. Так, понятие «эйдолология» поэт объяснял как «систему образов», присущую каждой выразившейся поэтической индивидуальности. В системе терминов метапоэтики С.М. Городецкого имеются термины естественнонаучных знаний: «новая кровь», «химический синтез» и т.д.

В послеоктябрьские годы поэт не раз менял литературную и общественную позицию, сотрудничал в изданиях разной поэтической окраски, в том числе и близких к коммунистической идеологии.

В статье «Некоторые течения в современной русской поэзии» (1913) он с ювелирной точностью дал определение предшествующим направлениям и новому, акмеистическому: «Нет, просто с новым веком пришло новое ощущение жизни и искусства. Стало ясно, что символизм не есть состояние равновесия, а потому возможен только для отдельных частей произведения искусства, а не для его созданий в целом. Новые поэты не парнасцы, потому что им не дорога сама отвлеченная вечность. Они и не импрессионисты, потому что каждое рядовое мгновение не является для них художественной самоцелью. Они не символисты, потому что не ищут в каждом мгновении просвета в вечность. Они акмеисты, потому что они берут в искусство те мгновения, которые могут быть вечными» (там же, с. 554).

Источники:

1. Городецкий С.М. Поэт (Из цикла «Сердце») // Городецкий С.М. Стихотворения и поэмы. — Л., 1974. — С. 157—158.
2. Городецкий С.М. Мать родимая, тебе я эту книгу отдаю... // Там же. — С. 165.
3. Городецкий С.М. Поэт // Там же. — С. 185—186.
4. Городецкий С.М. Поэт // Там же. — С. 254.
5. Городецкий С.М. Ночь, прощай! Я день свой встретил... // Там же. — С. 298.
6. Городецкий С.М. Он верит в вес, он чтит пространство... // Там же. — С. 309.
7. Городецкий С.М. Валерию Брюсову // Там же. — С. 381—382.
8. Городецкий С.М. Велимиру Хлебникову // Там же. — С. 382—383.
9. Городецкий С.М. Перед стихами // Там же. — С. 392.
10. Городецкий С.М. Ямбы // Там же. — С. 396—398.
11. Городецкий С.М. Поэт // Там же. — С. 435.
12. Городецкий С.М. Некоторые течения в современной русской поэзии // Аполлон. — 1913. — № 1. — С. 46—50.
13. Городецкий С.М. Лирика Никитина // Городецкий С.М. Избранные произведения: В 2 т. — М., 1987. — Т. 2. — С. 523—528.
14. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2005. — Т. 2. — С. 547—554.

Литература:

15. Жирмунский В.М. Преодолевшие символизм // Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. — Л., 1977. — С. 106—133.

16. Смирнов И. О Сергее Городецком // Русская литература. — 1967. — № 4.



Ахматова Анна Андреевна

[наст. фамилия Горенко; 11(23). VI.1889, Большой Фонтан, близ Одессы — 5.III.1966, Домодедово, под Москвой; похоронена в Комарово, под Санкт-Петербургом] — поэт, литературовед, переводчик.

Метапоэтика А.А. Ахматовой представлена статьями «Заметки к «Поэме без героя» (опубликована в 1983 году), «О XV строфе второй главы «Евгения Онегина» (опубликована в 1970), «Сказка о золотом петушке» и «Царь увидел пред собой» (1939), «Пушкин и Невское взморье» (опубликована в 1969), а также стихотворными произведениями.

Если в поэтических текстах метапоэтика А.А. Ахматовой строится на основе образного восприятия поэта и поэзии, то в прозе она ближе к литературоведческому дискурсу (историко-литературный подход, широко используемые социокультурный и биофизический контексты). Дело поэта осмысливается А.А. Ахматовой как подвижничество, как поручение, «дарованное небесами» вместе с талантом, как жизненный подвиг. Главное свойство истинного искусства, по А.А. Ахматовой, — отношение поэзии к реальности, но реализм творчества поэта не следует рассматривать прямолинейно. В «Тайнах ремесла» находим переключку, особенно в стихотворении «Творчество», со статьей А.А. Блока «О назначении поэта». Речь «О назначении поэта» была прочитана 13 февраля 1921 года на вечере в Доме литераторов, посвященном 84-й годовщине со дня смерти А.С. Пушкина. Она стала своеобразным завещанием А.А. Блока. А.А. Ахматова присутствовала на этом заседании. Выступление А.А. Блока произвело на нее огромное впечатление.

В 1911 году А.А. Ахматова входит в организованный Н.С. Гумилевым и С.М. Городецким «Цех поэтов», становится его секретарем. Весной 1912 года из «Цеха поэтов» выделилась группа акмеистов (А.А. Ахматова причисляла к ним С.Н. Гумилева, С.М. Городецкого, О.Э. Мандельштама, В.И. Нарбута, М.А. Зенкевича), которая противопоставляла себя старшим и младшим символистам, провозгласив культ «вещного мира, конкретной реальности, отказ от мистики и прозреваемых в земных явлениях символов Божьего Царства».

Творчество для А.А. Ахматовой — это соединение непосредственности жизненных впечатлений («свежесть чувств»), интуиции художника с работой над формой. А.А. Ахматова не раз подчеркивала, что «лирика — это жанр, в котором человек меньше всего выдает себя», что «лирические стихи — лучшая броня, лучшее прикрытие. Там себя не выдашь». «Биографический» метод исследования творчества А.С. Пушкина и интуитивное постижение творческого процесса позволили А.А. Ахматовой выявить многочисленные внутренние связи биографии поэта с его творчеством, которые до нее оставались незамеченными. А.А. Ахматова слышит «че-

ловеческий голос в его божественных стихах», выявляет специфику пушкинского лиризма и высказывает заветные мысли о взаимоотношении поэта с читателями. Через личный биографический опыт она воспринимала единство и непрерывность истории, связь прошлого и настоящего, их взаимодействие: «Как в прошедшем грядущее зреет, // Так в грядущем прошлое тлеет». Веря в исторический прогресс, торжество добра, в то, что подлинная поэзия дойдет через «хребты веков», А.А. Ахматова пришла к тому «солнечному доверию к читателю», которое так любила в А.С. Пушкине: «Наш век на земле быстротечен // И тесен назначенный круг, // А он неизменен и вечен — // Поэта неведомый друг».

В метапоэтике А.А. Ахматова отказывается от экстенсивного метода символистов, пользующихся ассоциативной силой слова. В реформе поэтического стиля она утверждает интенсивную энергию слова: новые оттенки значений слова обнаруживаются, не сливаясь, а прикасаясь, как частички мозаичной картины.

Поэт утверждает «эпиграмматичность словесной формы». В основе ахматовской эпиграмматической формулы, по мнению В.М. Жирмунского, лежит не общее суждение, а точное и тонкое восприятие явлений внешнего мира, конкретизация душевных переживаний. Отсюда — установка на точное предметное значение слова, гармонизация всех компонентов слова, гармонизация всех компонентов поэтической речи, логическая организованность композиции («последовательное смещение планов переднего и заднего»). Мысли о творчестве запечатлеваются А.А. Ахматовой в цикле «Тайны ремесла» и особенно в первом стихотворении цикла «Творчество». Рассмотрим его строение, гармоническую организацию, с тем чтобы определить внутренние особенности метапоэтических текстов А.А. Ахматовой.

Творчество

Бывает так: какая-то истома;
В ушах не умолкает бой часов;
Вдали раскат стихающего грома.
Неузнанных и пленных голосов
Мне чудятся и жалобы и стоны,
Сужается какой-то тайный круг,
Но в этой бездне шепотов и звонов
Встает один, все победивший звук.
Так вокруг него непоправимо тихо,
Что слышно, как в лесу растет трава,
Как по земле идет с котомкой лихо...
Но вот уже слышались слова
И легких рифм сигнальные звонки, —
Тогда я начинаю понимать,
И просто продиктованные строчки
Ложатся в белоснежную тетрадь.
5 ноября 1936
Фонтанный дом

Рассмотрение внешних — композиционных — особенностей текста позволяет обнаружить их на гармонической горизонтали. Как бы ни рассматривали стихотворение, в нем каждый элемент, каждое слово подчинено общей системе. Оно делится на три части, каждая часть оформлена в смысловом и структурном отношении. Соотношение и внутренняя структура частей таковы:

1 часть. Внутреннее состояние духа, процесс эмоционального восприятия мира.

НО итог: «Встает один, все победивший звук...»

2 часть. Рациональное осознание мира, преломление воспринимаемого через разум.

НО итог: «Но вот уже слышались слова..»

3 часть. Синтез эмоционального и рационально-го — поэтический образ.

Итог всего процесса, формула:

«Тогда я начинаю понимать,
И **просто** подиктованные строчки
Ложатся в белоснежную тетрадь».

Как отмечалось, В.М. Жирмунский пришел к выводу о формульном характере многих произведений А.А. Ахматовой на основе наблюдения над «точностью взгляда», что, по его мнению, «ведет к эпиграмматической лаконичности словесного выражения»: «Она любит замыкать эмоциональные переживания в обобщающие формулы, в которых сквозь сентенцию общего характера звучит неповторимо личный взволнованный голос лирической героини» (22, с. 69).

«предвестники», соотношение которых в результате дает итоговую формулу. Таким образом, уравновешенность большего и меньшего (итога, резюмирования) характерна не только для общего построения произведения, но для каждой его части, что обеспечивает цельность и единство текста.

Синтаксическая структура стихотворения является нежесткой, она контрастирует с композиционно-смысловой структурой и асимметрична ей, что в целом дает стихотворению едва намеченные синтаксические контуры частей. Размыванию частей, их децентрации способствует повтор. Так, первая часть заканчивается образом звука. Вторая часть начинается с развития этого же образа через указание на него местоимением **вкруг него** и развитием темы звука через лексемы **тихо, слышно, слышались слова, звоночки**. Таким образом, синтаксис вступает с жесткой композиционно-смысловой структу-

Словник стихотворения							
	Существительные	Глаголы	Местоимения	Прилагательные, причастия	Наречия, категория состояния	Союзы	Частицы
I часть	истома (в) ушах бой часов раскат грома жалобы стоны круг (в) бездне шепотов (и) звонов звук	бывает (не) умолкает чудятся сужается встает	какая-то мне какой-то (в) этой	стихающего неузнанных пленных победивший	так вдали	и и, и но, и	не
II часть	(в) лесу травы (по) земле (с) котомкой лихо слова рифм, звоночки	растет идет послышалась	(вкруг) него	легких сигнальные	непоправимо тихо слышно, как как	что но и	вот уже
III часть	строчки (в) тетрадь	начинаю понимать ложатся	я	подиктованные (в) белоснежную	тогда просто	 и	

Стихотворение «Творчество» построено по принципу «золотого сечения», или винтовой симметрии. Строение частей и их отношение имеет рекуррентный (возвращающийся) характер; возникает описание творческого состояния как некоторой последовательности, итог которой достаточно просто выражается через смысловые точки, отношения между ее частями. Таким образом, итог внутренне предопределен со стороны смысловых соотношений частей, и части подготавливают друг друга: вторая часть — это возврат к первой и развитие ее на более высоком уровне, третья — закономерный общий итог. Творчество представлено как сложный процесс, неуклонно стремящийся к разрешению, которое он и получает в итоге.

Внутренняя структура частей такова, что и эмоциональное восприятие и рациональное осмысление также имеют свою резюмировку: «Встает один, все победивший звук» и «Но вот уже слышались слова...». В качестве сигналов выступают симметрично расположенные союзы-частицы **но** в противительном-присоединительном значении, актуализирующие формульные части как наиболее важные. Это своеобразное смысловое crescendo каждой из частей, те смысловые

рой в динамичные отношения, размывает ее зримые границы, делает их подвижными, а процесс творчества, хотя в нем выделяются пики эмоционального и рационального, в целом осознается как целенаправленный и непрерывный, как бы текучий, чему способствует переход от одной части к другой. Это антиномия отрицания и единения их в понятии — творчество. Рассмотрим словник стихотворения, который помогает выявить гармоническую вертикаль, обусловленную парадигматическими отношениями слов одной части речи и находящимися в них словами одного или близким по значению тематических рядов. Основная вертикаль — строй существительных. Состав существительных в каждой из частей имеет строгую определенность.

Первая часть, которая является инвариантной по отношению к остальным, задает некоторые общие тенденции стихотворения. Существительные первой части создают картину чувственного и эмоционального постижения мира. Общее состояние характеризуется существительным **истома**. Контекст, в котором используется это слово, не дает нам возможности однозначно толковать его значение, **истома** опреде-

ляется противоположными дефинициями: 'чувство усталости, утомления, бессилия' (МАС), 'чувство приятной расслабленности' (Словарь русского литературного языка С.И. Ожегова); глагол **истомить** — 'измучить, довести до изнеможения' (МАС). В стихотворении налицо элемент значения 'расслабленность', но с ним сосуществует значение 'бессилие, изнеможение'. Они контекстно актуализированы: с одной стороны, слово **истома** употребляется в контексте с **какая-то, чудятся, тайный круг**, с другой стороны, **жалобы и стоны, бездна шепотов и звонов** и т.д. Орган восприятия назван — уши. Слуховое эмоциональное восприятие мира подобно восприятию музыканта: это как бы ориентирующее субъективные сигналы мира, передаваемые через звуки. Картина мира, переданная звуками, симфонична. Здесь множество тем, мотивов, голосов, которые воспринимаются как бы одновременно. Обобщенность позволяет воспринимать их как сигналы-символы, в которых происходит перенос центра тяжести с того, что называется, на то, что подразумевается. Этот мир имеет свои координаты — пространственные **бездны** ('беспредельное пространство', 'глубина', 'кажущаяся неизмеримость', то есть 'бесконечность'), и время (бой часов), символизирующее временную конечность — **бой** (говорим «пробил» по отношению к жизни человека). В космическом звучании противостоят звуки, имеющие отношение к природе (**раскат грома**) и преобладающие в количественном и, конечно, в качественном отношении голоса людей, голоса — зовы (**жалобы, стоны, шепоты**). Это голоса, ждущие помощи и ответа.

Сложнейшая полифония выливается в гармонический контрапункт, в котором побеждает **один... звук**. Таким образом, возникает глобальная картина мира, восприятие которой на первых порах интуитивно («бездна шепотов и звонов»), в котором выделяется сознанием один ведущий звук. Нарастание идет постепенно — от более абстрактного и широкого звукового охвата к одному звуку, который символизирует появление точки отсчета некоторой определенности во вселенском хаосе. **Звук** — предвестник определенности. В системе существительных первой части осуществляется принцип золотого сечения: повторяясь, соединяясь, разрозненные звучания выливаются в **один звук**, который рожден отношениями в системе предыдущих — меньшее гармонично уравновешивает большее.

Вторая часть — вариация первой, но это вариационный контраст — уже реально осознаваемое и созерцаемое: **лес, трава, земля**, то есть существительные, символизирующие мир гармоничной природы; это **лихо, котомка** — существительные, символизирующие дисгармонию мира, это **слова, рифм звоночки** — то, во что выливается осознание мира реально, отображенного в поэтическом мире. Между этими существительными складываются уже более сложные отношения, то, что было предвосхищено первой частью, получает свое наименование. **Раскаты грома**, символизирующие мир природы, конкретизируются в обозначении реалей: **лес, трава, земля; жалобы и стоны** выливаются в образ **лихо; бездна шепотов и звонов, звук в слова и рифм сигнальные звоночки**. Таким образом, между частями возникают отношения рекуррентности (возврата), когда определенные смысловых точек последующей части может быть предвосхищено соотношениями элементов в предыдущей части.

Рациональное осознание мира — это уже знание о нем, на основе этого знания возникают позывы к де-

ятельности, которые в творческом процессе выливаются у Ахматовой в образы, поражающие изысканной простотой и точностью: **строчки и тетрадь**. Это итоговая формула: все пережито, истина выкристаллизована и получила адекватное выражение в слове и стихе.

Таким образом, предшествующие семантические пики — **слова, рифм сигнальные звоночки** — предопределяют и делают закономерным появление элементов лаконичной формулы **строчки и тетрадь**, в строе существительных прослеживается общая закономерность: соотношение предыдущих смыслов дает последующее, и наоборот.

Глагольный строй стихотворения также отвечает данной закономерности. Глаголы первой части характеризуются несовершенным видом и настоящим временем — это глаголы процессуальные, но дают разную степень характеристики процесса: от абстрактного **не умолкает, чудятся** к более конкретному **сужается, встает**, эти последние и являются глагольными «пиками», организаторами внутренней предсказуемости в последующем развитии образов. Следующая часть симметрична данной и определяется потенциальными предшествующей: от абстрактного в динамике к конкретному. **Растет, идет** переходят в глагол **послышались**, являющийся семантическим пиком в глагольном строе второй части и предвестником итогового разрешения текста: **начинаю понимать, ложатся**. Следует отметить, что семантический «пик» второй части дается через глаголы совершенного вида, что характеризует действие как достигшее своей высшей точки и на этом исчерпывающееся. Таким образом, итог стихотворения — это новый уровень понятий, подготовленный соотношением предшествующих элементов.

Местоимения уточняют описанное соотношение, а также отвечают общему строению текста. В первой части преобладает семантика неопределенности: **какая-то, какой-то**. Во второй части внимание концентрируется на развитии некоторого начала определенности («один звук» первой части). Местоимение выводит это понятие в субституционный повтор во второй части — **вкнут него**. И только в третьей части появляется личное местоимение, проявляющее голос героя — **я**.

Строй прилагательных и причастий дает также отмеченное соотношение («неузнанных», «пленных», «тайный» → «победивший»; «легкий» → «сигнальные» → «продиктованные»). Этот строй подкрепляется конкретизацией со стороны наречий и слов категории состояния. Первая часть — наречие **вдали**, вторая — **тихо, слышно**, третья — **просто**.

Показанная система отношений уточняется сочинительным союзом **и**, выполняющим соединительную функцию, а также союзом-частицей **но**, знаменующими наиболее важные семантические точки текста, соотношения которых предсказывают его концовку.

Таким образом, оказывается, что гармоническая уравновешенность большего и меньшего (формульная часть) пронизывает практически все уровни организации текста, а отношение частей друг к другу вторично получается в виде отношения одной части ко всему целому. Семантически текст оказывается неоднозначным. Слово «просто» (продиктованные строчки) — это внешняя игра, свойственная текстам А.А. Ахматовой. «Просто» это также и не просто, если вспомнить проделанный художником путь, а также обратиться к полицитатности текста: «истома» — это исходная точка цитирования Пушкина («Духовный жаждою **томим...**»), так же, как и образ **звука** («Моих

ушей коснулся он, // И их наполнил шум и звон»). Это смысловые точки стихотворения, несущие в себе тяжесть состояния лирического героя. Другой источник цитирования — речь А.А. Блока «О назначении поэта» (1921). Вот некоторые фрагменты из речи А.А. Блока: он пишет о поэте как о сыне гармонии, о том, что три дела возложены на поэта: «Во-первых, — освободить звуки от родной безначальной стихии, в которой они пребывают... На бездонных глубинах духа... катятся звуковые волны, подобные волнам эфира, объемлющим вселенную, там идут ритмические колебания, подобные процессам, образующим горы, ветры, морские течения, растительный и животный мир» (20, с. 162). Следует учесть и то, что название цикла «Тайны ремесла»: «просто» и «тайны» несут взаимоисключающие значения, из которых и складывается смысловое единство понятия «творчество». Ахматова любила разыгрывать простак и даже подыгрывать им:

Пдумаешь, тоже работа —
Беспечное это житье:
Подслушать у музыки что-то!
И выдать шутя за свое.
1936—1960

Другое дело, что «простота» часто оказывалась хуже воровства: именно такие «простаки», считавшие жизнь поэта «беспечным житьем», убивали их на дуэлях, изгоняли из собственной страны. Таким образом, структурно закрытый и семантически негерметичный поэтический текст уже в итоговой точке стихотворения содержит потенциал для наращивания новых витков смысла.

Выражение внутреннего состояния через внешние, опосредованные образы, продуманность композиции, эпиграмматичность, рефлексия, оглядка на классическую традицию, оксюморонность сочетаний позволили критикам говорить о сильном влиянии Е.А. Баратынского и специфическом «пушкинизме» А.А. Ахматовой. К этому надо добавить очевидное, хотя и преломленное воздействие некрасовских трехсложных размеров с пропуском одного из двух безударных слогов, вследствие чего ритм приобретает неровный, прерывистый, ломающийся ход, придающий экспрессивную напряженность и драматизм лирическому переживанию. С этим связана также «сюжетность» ахматовской лирики, балладная струя в ее поэзии.

«Пушкин и поэты его времени, воспитанные на традициях классицизма, подсказали Ахматовой образ Музы как объективное воплощение ее поэтического самосознания. Образ Музы-подруги, Музы-сестры, Музы-учительницы и утешительницы проходит через все творчество Ахматовой. Часто он получает реалистические черты, характерные для ее ранней манеры: «Муза ушла по дороге // Осенней, узкой, крутой, // И были смуглые ноги // Обрызганы крупной росой» («Муза ушла по дороге...», 1915). Иногда этот смелый реализм намеренно снижает классический образ, приближая его к бытовой реальности биографической судьбы самой поэтессы: «И Муза в дырявом платке // Протяжно поет уныло...» <...> С годами образ Музы меняется, как и лирический образ самого автора, ее двойника, приобретает черты сдержанной суровой гражданственности» (22, с. 78—79).

И.А. Бродский так определяет особенности поэтики и метапоэтические послышки Ахматовой: «Ахматова — поэт строгой метрики, точных рифм

и простых предложений. <...> В эпоху, отмеченную обилием технических экспериментов в поэзии, она подчеркнута сторонилась авангарда. Более того, ее технические средства обладают внешним сходством с тем, что в начале века породило волну новаций как в русской поэзии, так и повсеместно: со строфической символикой, вездесущей, как трава. Это внешнее сходство соблюдалось Ахматовой сознательно: она стремилась не к упрощению, но к усложнению задачи. Ей попросту хотелось вести игру честно, не уклоняясь и не изобретая собственных правил. Иными словами, и в стихотворении она стремилась к соблюдению приличий» (21, с. 30).

О «скупости слов» в метапоэтике акмеистов говорил еще Б.М. Эйхенбаум, ставя во главу угла тезис М.А. Кузмина: «Лаконизм стал принципом построения. Лирика потеряла как будто свойственную ей природе многословность. Все сжалось — размер стихотворений, размер фраз. Сократился даже самый объем эмоций или поводов для лирического повествования» (23, с. 86).

Источники:

1. Ахматова А.А. Музе // Ахматова А.А. Собрание сочинений: В 6 т. — М., 1998. — Т. 1. Стихотворения. 1904—1941. — С. 79.
 2. Ахматова А.А. Нам свежесть слов и чувства простоту... // Там же. — С. 237.
 3. Ахматова А.А. Муза ушла по дороге... // Там же. — С. 247.
 4. Ахматова А.А. Песня о песне // Там же. — С. 264.
 5. Ахматова А.А. О, есть неповторимые слова... // Там же. — С. 280.
 6. Ахматова А.А. О, знала ль я, когда в одежде белой... // Там же. — С. 410.
 7. Ахматова А.А. Маяковский в 1913 году // Там же. — С. 465.
 8. Ахматова А.А. К стихам // Ахматова А.А. Собрание сочинений: В 6 т. — М., 1998. — Т. 4. Книга стихов. — С. 308.
 9. Ахматова А.А. Сожженная тетрадь // Там же. — С. 370—371.
 10. Ахматова А.А. Борис Пастернак // Ахматова А.А. Стихи и проза. — Л., 1976. — С. 288—289.
 11. Ахматова А.А. Пушкин // Там же. — С. 317.
 12. Ахматова А.А. Тайны ремесла // Там же. — С. 309—314.
 13. Ахматова А.А. А в книгах я последнюю страницу... // Там же. — С. 315—316.
 14. Ахматова А.А. Из цикла «Тайны ремесла» // Там же. — С. 498.
 15. Ахматова А.А. Заметки к «Поэме без героя» // Ахматова А.А. Сочинения. — Paris, 1996. — С. 154—165.
 16. Ахматова А.А. Болдинская осень // Там же. — С. 192—203.
 17. Ахматова А.А. О XV строфе романа «Евгений Онегин» // Там же. — С. 224—234.
 18. Ахматова А.А. Пушкин и Невское взморье // Там же. — С. 251—261.
 19. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2005. — Т. 2. — С. 555—574.
- Литература:**
20. Блок А.А. О назначении поэта // Блок А.А. Собрание сочинений: В 8 т. — М. — Л., 1962. — С. 160—168.
 21. Бродский И.А. Муза плача // Бродский И.А. Собрание сочинений: В 5 т. — СПб., 1999. — Т. 5. — С. 28—43.
 22. Жирмунский В.М. Творчество Анны Ахматовой. — Л., 1973.
 23. Эйхенбаум Б.М. Анна Ахматова // Эйхенбаум Б.М. О поэзии. — Л., 1969. — С. 75—147.



Мандельштам

Осип Эмильевич

[3(15).I.1891, Варшава — 27.XII. 1938, пересыльный лагерь 3/10 Управления Северо-Восточных исправительно-трудовых лагерей] — поэт, прозаик, переводчик, теоретик литературы, член петербургского Религиозно-философского общества.

Метапоэтика О.Э. Мандельштама представлена работами «Разговор о Данте» (1932—1933), «Письмо о русской поэзии» (1922), «Франсуа Виллон» (1910), «Утро акмеизма» (1912), «Слово и культура» (1921), «Письмо о русской поэзии» (1922), «О природе слова» (1922) и др., а также стихотворными произведениями.

О.Э. Мандельштам, энциклопедически образованный поэт, всегда был в курсе достижений современной науки — как гуманитарной, так и естественной. Научные теории, открытия, гипотезы для него не просто предмет чтения, но основа размышления над главными вопросами: сутью истории и исторического бытия.

Метапоэтика О.Э. Мандельштама формировалась под влиянием метапоэтики Е.А. Баратынского, А.А. Дельвига, С.Я. Надсона, И.Ф. Анненского, С. Малларме в диалоге с эстетическими воззрениями других представителей акмеизма, полемически обращенного к символистской традиции.

Название журнала акмеистов — «Аполлон» — подчеркивает их ориентацию не на музыкальное, дионисийское начало, а на аполлоновское, основу которого составляла живопись. Поэзия намеков и настроений, по выражению В.М. Жирмунского, заменяется искусством «точно выверенных и взвешенных слов», «художественным созерцанием вещей» (19, с. 109)

Основная проблематика метапоэтики О.Э. Мандельштама коррелирует с идеями феноменологии Э. Гуссерля, находящегося с ним в одной эпистемологической реальности. Если Э. Гуссерль призывает разговаривать с самими вещами, идти к самим вещам, то поэт говорит о «борьбе за представимость целого, за наглядность мыслимого». «Любите существование вещей больше самой вещи, — писал он, — и свое бытие больше самих себя — вот высшая заповедь акмеизма» (15, с. 172). Речь идет не о направленности поэтического мышления на конкретный предмет, а на его существование, конструирование, то есть это и есть «сознание о» предметах.

Silentium

Она еще не родилась,
Она — и музыка и слово,
И потому всего живого
Ненарушаемая связь.

Спокойно дышат моря груди,
Но, как безумный, светел день,
И пены бледная сирень
В черно-лазовом сосуде.

Да обретут мои уста
Первоначальную немоту,
Как кристаллическую ноту,
Что от рождения чиста!

Останься пеной, Афродита,
И, слово, в музыку вернись,
И, сердце, сердца устыдись,
С первоосновой жизни слито!
1910

О.Э. Мандельштам уточняет творческий процесс, сходный с «приведением к ясности» в феноменологии, через соотношение слова и вещи: «Не требуйте от поэзии сугубой вещественности, конкретности, материальности. Это тот же революционный голод, сомнение Фомы <...> Стихотворение живо внутренним образом, тем звучащим слепком формы, который предвывает стихотворение» (15, с. 43). Современный поэт — это тот, в ком «поют идеи, научные системы, государственные теории так же точно, как в его предшественниках пели соловей и роза» (16, с. 580). В этом положении обнаруживается влияние идей А.А. Потебни о взаимодействии науки и поэзии как разных форм познания. Изложение «искусства поэзии» у Мандельштама находится на грани философского, научного и поэтического языков.

Важно органическое восприятие поэзии как элемента культуры, как существенного элемента творчества истории. В соответствии со своими философскими взглядами О.Э. Мандельштам отделил историю «как нечто преходящее» и «инфраисторию» — как органическое бытие в ее внутренних закономерностях. Именно эта «инфраистория» находит воплощение в поэтических образах.

В работе «О природе слова» О.Э. Мандельштам развивает идею об «эллинистической» культурной исторической области на востоке Европы. В эту область он включает и русскую культуру, считая, вопреки данным лингвистики, русский язык эллинистическим. В эллинистической культуре язык свободен от государственных и церковных форм, поэтому «русская культура и история со всех сторон омыты и опоясаны грозной и безбрежной стихией русской речи» (16, с. 582). Идя вслед за А.А. Потебней и А.Н. Веселовским, он говорит об обогащении внутреннего содержания слова в поэтическом языке. В метапоэтике О.Э. Мандельштама царит концепт «язык»: язык — основа культуры, нации, ее жизнь, движение. Слово — результат культуры и культуростроительный механизм, Акрополь, противостоящий хаосу, небытию.

В метапоэтических текстах О.Э. Мандельштама осмысление языка и слова находится на путеводной нити деятельностной концепции языка и художественного текста, которые обосновали В. фон Гумбольдт, А.А. Потебня, упрочили в метапоэтике символисты. О.Э. Мандельштам берет на вооружение это понятие. Он пишет: «Русский язык — язык эллинистический. По целому ряду исторических условий, живые силы эллинской культуры, уступив Запад латинским влияниям и ненадолго загощиваясь в бездетной Византии, устремились в лоно русской речи, сообщив ей самобытную тайну эллинистического мировоззрения, тайну свободного воплощения, и поэтому русский язык стал именно звучащей и говорящей плотью.

Если западные культуры и истории замыкают язык извне, огораживают его стенами государственности и церковности и пропитываются им, чтобы медленно гнить и зацветать в должный час его распада, русская культура и история со всех сторон омыты и опоясаны грозной и безбрежной стихией русской речи, не вмещавшейся ни в какие государственные и церковные формы.

Жизнь языка в русской исторической действительности перевешивала все другие факты полнотою бытия, представлявшей только недостижимый предел для всех прочих явлений русской жизни. Эллинистическую природу русского языка можно отождествлять с его бытийственностью. Слово в эллинистическом понимании есть плоть **деятельная** (выделено нами. — *КШ, ДП*), разрешающаяся в событие. Поэтому русский язык историчен уже сам по себе, так как во всей совокупности он есть волнуемое море событий, непрерывное воплощение и действие разумной и дышащей плоти. Ни один язык не противится сильнее русского назывательному и прикладному назначению. Русский номинализм, то есть представление о реальности слова как такового, животворит дух нашего языка и связывает его с эллинской филологической культурой не этимологически и не литературно, а через принцип внутренней свободы, одинаково присущей им обоим» (16, с. 582).

Говоря о философе В.В. Розанове, О.Э. Мандельштам подчеркивает «филологическую природу его души». Филология в разумных пределах дополняет добываемое поэтами знание о поэзии, считает О.Э. Мандельштам. Поэтому ему так дорог словарь В.И. Даля: «У нас нет Акрополя. Наша культура до сих пор блуждает и не находит своих стран. Зато каждое слово словаря Даля есть орешек акрополя, маленький кремль, крылатая крепость номинализма, оснащенная эллинским духом на неутомимую борьбу с бесформенной стихией, небытием, отовсюду угрожающим нашей истории» (там же, с. 583).

В метапоэтике О.Э. Мандельштам ориентируется на Средневековье. Средневековье О.Э. Мандельштаму дорого потому, что обладало «чувством граней и перегородок»: «Оно никогда не смешивало различных планов и к потустороннему относилось с огромной сдержанностью. Благородная смесь рассудочности и мистики и ощущение мира как живого равновесия роднит нас с этой эпохой и побуждает черпать силы в произведениях, возникших на романской почве около 1200 года. Будем же доказывать свою правоту так, чтобы в ответ нам содрогалась вся цепь причин и следствий от альфы до омеги, научимся носить «легче и вольнее подвижные оковы бытия» (там же, с. 579). Отсюда заповедь О.Э. Мандельштама, принятая в «Цехе поэтов» как один из важнейших тезисов акмеизма: «Любите существование вещи больше самой вещи и свое бытие больше самих себя — вот высшая заповедь акмеизма» (там же, с. 578).

О.Э. Мандельштам пользуется понятием синтетики поэзии: «Синтетический поэт современности представляется мне не Верхарном, а каким-то Верленом культуры. Для него вся сложность старого мира — та же пушкинская цевница. В нем поют идеи, научные системы, государственные теории так же точно, как в его предшественниках пели соловьи и розы. Кто сказал, что причина революции — голод в междупланетных пространствах? Нужно рассыпать пшеницу по эфиру» (там же, с. 580).

В «Разговоре о Данте» поэт искал логические основания новой техники интерпретации художественного текста. В результате он разработал общую модель развертывания этого произведения в системе множества взаимосвязей, рассмотрел его как гармоническое целое. Определение поэтического текста, данное О.Э. Мандельштамом, является основой современного научного подхода к тексту и теории его гармонии: «Поэтическая речь есть ковровая ткань, имеющая множество текстильных основ, отличающихся друг от друга

только в исполнительской окраске, только в партитуре постоянно изменяющегося приказа орудийной сигнализации...» (там же, с. 586).

Метапоэтика О.Э. Мандельштама характеризуется универсализмом, осмыслением бытия сквозь толщу культуры.

С.С. Аверинцев пишет: «Нам легче понять такое движение мысли, чем современникам Мандельштама: между его временем и нашим — такое явление, как философия Хайдеггера, только и старавшегося о том, чтобы das Seiende-сущее не закрывало собою das Sein-бытие. Но ведь Мандельштам-то писал: «Любите существование вещи больше самой вещи и свое бытие больше самих себя», — еще в 10-е годы, то есть лет за тридцать до того, как Хайдеггер только начал приходить к своим темам; а тогда о нем не слыхивали даже немецкие философы, не говоря о русских поэтах. Интересно, конечно, что Мандельштам, толком почти не читавший философов, за исключением... Владимира Соловьева, Бергсона и Флоренского, так близко подошел к важнейшей теме западной философии 30—50-х годов <...> поэзия Мандельштама идет путем поступательного очищения субстанции от случайных признаков, продолжая в этом отношении импульс символизма, хотя сильно его модифицируя. <...> Взгляд сосредоточен не на вечности вещи, а <...> на ее бытии — и еще раз на том, что у философа Гуссерля (которого Мандельштам, по-видимому, не знал) называется «интенциональностью», на природе самого познавательного отношения к вещи. <...> Для него это не тема, а ровный фон всех тем» (17, с. 212).

«...конкретную стратегию творчества (Мандельштама. — *КШ, ДП*) можно представить следующим образом: стихотворение развивается не за счет приписывания слову вторичного символического значения (перехода от «розы» к «солнцу»), а за счет развития заложенной в самом слове смысловой и образной потенции. Работа со смыслом оказывается подобной работе со звуком: в первом случае речь идет о развитии внутренней формы, во втором — внешней. В приложении к стихотворению в целом такая техника предполагает использование готовой словесной формулы («слова») в качестве образа, предваряющего стихотворение... Применяя «научное» понимание природы слова, заимствованное из трудов филолога-позитивиста Потебни, Мандельштам приходит к утверждению единства в слове двух его природ, слова как вещи (то есть слова в предметном значении) и слова как символа (то есть слова в метафорическом, или символическом значении): слово, не переставая быть вещью — не теряя предметного значения, является символом», — пишет И. Паперно (20, с. 33).

В метапоэтике О.Э. Мандельштама в гармоническом соответствии находятся термины естественнонаучного и гуманитарного знания. Анализируя «Божественную комедию» Данте, он приходит к выводу о кристаллографичности ее структуры. Важно, что при этом О.Э. Мандельштам не рассматривает «Божественную комедию» как плод только логицизирующего ума, но говорит и о художественном инстинкте Данте: «Вникая по мере сил в структуру «Divina Commedia», я прихожу к выводу, что вся поэма представляет собой одну, единственную, единую и недробимую строфу. Вернее — не строфу, а кристаллографическую фигуру, то есть тело. Поэму насквозь пронзает безостановочная, формообразующая тяга. Она есть строжайшее стереометрическое тело, одно сплошное развитие кристаллографической темы. Немысли-

мо объять глазом или наглядно себе вообразить этот чудовищный по своей правильности тринадцатитысячеграник. Отсутствие у меня сколько-нибудь ясных сведений по кристаллографии — обычное в моем кругу невежество в этой области, как и во многих других, — лишает меня наслаждения постигнуть истинную структуру «Divina Commedia», но такова удивительная стимулирующая сила Данта, что он пробудил во мне конкретный интерес к кристаллографии, и в качестве благодарного читателя — Lettore — я постараюсь его удовлетворить.

Формообразование поэмы превосходит наши понятия о сочинительстве и композиции. Гораздо правильнее признать ее ведущим началом инстинкт. Предлагаемые примерные определения меньше всего имеют в виду метафорическую отсебятину. Тут происходит борьба за представимость целого, за наглядность мыслимого. Лишь при помощи метафоры возможно найти конкретный знак для формирующегося инстинкта, которым Дант накапливал и переливал терцины.

Надо себе представить таким образом, как если бы над созданием тринадцатитысячеграника работали пчелы, одаренные гениальным стереометрическим чутьем, привлекая по мере надобности все новых и новых пчел. Работа этих пчел — все время с оглядкой на целое — неравнокачественная по трудности на разных ступенях процесса. Сотрудничество их ширится и осложняется по мере сотообразования, посредством которого пространство как бы выходит из себя самого» (16, с. 590).

Высокий накал образности в метапоэтических текстах О.Э. Мандельштама сосуществует с использованием терминов гуманитарного и естественнонаучного знания. В данном случае используются литературоведческие термины: «формообразование», «композиция», «метафора», «терцины», «строфа» и т.д. Они сосуществуют с естественнонаучными терминами: «тело», «тяга», «структура», «тринадцатитысячеграник», «стереометрическое чутье», «кристаллография» и т.д. Мандельштам использует практически весь спектр значимых естественнонаучных и гуманитарных терминов своего времени, но его метапоэтическая рефлексия гармонически уравновешена тем, что, в конце концов, все выливается в образное осмысление творчества. Такая многомерная поэтика — говорить точно и образно — абсолютно соответствует предмету исследования — художественному творчеству, так как творчество, утверждает, вслед за А.А. Потебней, О.Э. Мандельштам, — это познание в образах. Синтаксис в «Разговоре о Данте» приближается к построению сложной симфонической музыкальной фразы с множеством динамических оттенков: «Дантовские песни суть партитуры особого химического оркестра, в которых для внешнего уха наиболее различимы сравнения, тождественные с порывами, и сольные партии, то есть арии и ариозо, — своеобразные автопризнания, самобичевания или автобиографии, иногда короткие и умещающиеся на ладони, иногда лапидарные, как надгробная надпись; иногда развернутые, как похвальная грамота, выданная средневековым университетом; иногда сильно развитые, расчленившиеся и достигшие драматической оперной зрелости, как, например, знаменитая кантилена Франчески» (16, с. 597).

«Одно из противоречий, каким живо творчество Мандельштама, касается собственной природы этого творчества, — пишет С.С. Аверинцев. — «Мы — смысловики», — говорит поэт, и слово это явно не брошено наобум. Его обеспечивает исключительная цепкость, с которой ум поэта прослеживает, не отпуская, одну и ту же

мысль, то уходящую в глубину, то выступающую на поверхность, ведет ее из стихотворения в стихотворение, то так, то эдак поворачивает в вариантах. Его обеспечивает высокая степень связности, которую открывают кристальному взгляду самые, казалось бы, шальные образы и метафоры, если не лениться рассматривать их в «большом контексте». Но тот же поэт сказал о «блаженном, бессмысленном слове», и очевидно, что иррациональное начало в его поэзии не может быть сведено на нет никаким умным толкованием. Что во всем этом отличает Мандельштама от всесветного типа поэта XX века, так это острое напряжение между началом смысла и «темнотами». Это не беспроблемный симбиоз, в котором эксцессы рассудочности мирно уживаются с эксцессами антиинтеллектуализма. Это действительно противоречие, которое «останется глубоким, как есть». И установка «смысловика», и жизнь «блаженного, бессмысленного слова» остаются... неожиданно меняясь местами. Поэтому Мандельштама так заманчиво понимать — и так трудно толковать» (18, с. 273).

Метапоэтика О.Э. Мандельштама имеет глубинный философский характер и при этом отличается конкретной постановкой проблем, строгим филологическим подходом к тексту.

Источники:

1. Мандельштам О.Э. Silentium // Мандельштам О.Э. Об искусстве. — М., 1995. — С. 323.
2. Мандельштам О.Э. Автопортрет // Там же. — С. 325.
3. Мандельштам О.Э. Грифельная ода // Там же. — С. 328—330.
4. Мандельштам О.Э. Дайте Тютчеву стрекóзу // Там же. — С. 332.
5. Мандельштам О.Э. Батюшков // Там же. — С. 332.
6. Мандельштам О.Э. Стихи о русской поэзии // Там же. — С. 333.
7. Мандельштам О.Э. Друг Ариоста, друг Петрарки, Тасса друг... // Там же. — С. 337.
8. Мандельштам О.Э. Не искушай чужих наречий, но постарайся их забыть... // Там же. — С. 337.
9. Мандельштам О.Э. Стихи об А. Белом («Меня преследуют две-три случайных фразы...») // Там же. — С. 338.
10. Мандельштам О.Э. Утро акмеизма // Там же. — С. 186—190.
11. Мандельштам О.Э. Слово и культура // Там же. — С. 202—206.
12. Мандельштам О.Э. О природе слова // Там же. — С. 222—234.
13. Мандельштам О.Э. Разговоры о Данте // Там же. — С. 280—322.
14. Мандельштам О.Э. Заметки о поэзии // Мандельштам О.Э. Слово и культура. — М., 1987. — С. 68—71.
15. Мандельштам О.Э. Слово и культура. — М., 1987.
16. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2005. — Т. 2. — С. 575—604.

Литература:

17. Аверинцев С.С. Ранний Мандельштам // Знамя. — 1990. — № 4. — С. 207—212.
18. Аверинцев С.С. Судьба и весть Осипа Мандельштама // Поэты. — М., 1996. — 189—276.
19. Жирмунский В.М. Преодолевшие символизм // Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. — Л., 1977. — С. 106—133.
20. Паперно И. О природе поэтического слова // Литературное обозрение. — 1991. — № 1. — С. 29—36.
21. Эткинд Е.Г. Осип Мандельштам. Трилогия о веке // Эткинд Е.Г. Там, внутри. — СПб., 1997. — С. 213—242.



Ходасевич Владислав Фелицианович

[16(28).V.1886, Москва — 14.VI.1939, Биянкур, под Парижем] — поэт, прозаик, критик.

Метапоэтика В.Ф. Ходасевича представлена статьями «Глуповатость поэзии» (1931), «Женские стихи» (1931), «Игорь Северянин и футуризм» (1914), «О пушкинизме» (1932), «Поэти-

ческое хозяйство Пушкина», а также стихотворными произведениями.

В метапоэтике В.Ф. Ходасевич разделяет идейную устремленность символизма: прорвать узкую и косную материальную оболочку бытия, которая не воплощает всей правды, обнаружить за этой оболочкой правду более глубокую и достойную. Поэзия строится как неразложимое единство биографии личной и творческой: каждому факту биографии находится соответствие в творчестве, приобретающее характер предвидения как провидения. Поэзия — это устремленность, не обязательно достигающая цели, но служащая лучшей преградой самоуспокоенности и ограниченности. Позднее В.Ф. Ходасевич сквозь усвоенные идеи символистов обращается к эстетическим традициям классической русской поэзии. Он возрождает классический стих, и прежде всего — четырехстопный ямб («Не ямбом ли четырехстопным...»).

Большие художественные открытия, по мнению авторов словаря «Русские писатели XX века» (М., 2000), содержали книги стихов «Путем зерна» и «Тяжелая лира». «Путем зерна» составила важнейшую ступень творческой биографии В.Ф. Ходасевича, отразив переживания 1-й мировой войны и революций 1917 года. Программным в книге и во всем творчестве поэта явилось стихотворение «Путем зерна». Образ сеятеля, появляющийся в первых строках, обогащается библейскими и пушкинскими («Свободы сеятель пустынный») ассоциациями. Сеятель для В.Ф. Ходасевича — это и проповедник, и пророк, и поэт. Многозначность образов придает всему стихотворению особую смысловую насыщенность. Семантический ряд — зерно, сеятель, поэт — дополняется параллелью: страна, народ-сеятель, этот год (1917), смерть: «И ты, моя страна, и ты, ее народ, // Умрешь и оживешь, пройдя сквозь этот год...». Пройдя через испытания смертью, страна, народ выживут и обновятся: «Затем, что мудрость нам единая дана: // Всему живущему идти путем зерна». Процесс же творчества понимается В.Ф. Ходасевичем как постижение сущности мира, закономерностей бытия. <...>

Потрясения революции, принявшие в сознании В.Ф. Ходасевича эсхатологическую окраску, побудили его к более активному поиску своих корней в золотом веке русской литературы. Наибольшее влияние на него оказали прежде всего А.С. Пушкин и Г.Р. Державин. По свидетельству Н. Берберовой, «он сам вел свою генеалогию от прозаизмов Державина, от некоторых наиболее «жестких» стихов Тютчева, через «очень страшные» стихи Слуцкого о старухе и балалайке и «стариковскую интонацию» Анненского» (Совр. записки. — 1939. — № 69. — С. 260). В стихотворениях «Горит звезда, дрожит эфир...», «Вечер» и др. («Тяжелая лира») В.Ф. Ходасевич, развивая традиции Ф.И. Тютчева и И.Ф. Анненского, стремится выразить тонкие, едва уловимые движения человеческой души. В.Ф. Ходасевич отводил себе в современном литературном мире роль

хранителя вечного огня поэзии, отсюда сознание собственной исключительности, гордости» (13, с. 728).

Памятник

Во мне конец, во мне начало.
Мной совершенное так мало!
Но все ж я прочное звено:
Мне это счастье дано.

В России новой, но великой,
Поставят идол мой двуликий
На перекрестке двух дорог,
Где время, ветер и песок...
1928

Особенно напряженный характер приняла его филологическая деятельность в первые послереволюционные годы. Проза В.Ф. Ходасевича сохраняла многие признаки его поэзии, прежде всего эпиграмматичность и склонность к горькому юмору. «Статьи о русской поэзии» (П., 1922) отличаются пронизательностью, меткостью характеристик.

В.Ф. Ходасевич считает, что произведение искусства — это преображение мира, попытка пересоздать его, выявив скрытую сущность его явлений, такую, какова она открывается художнику. В этой работе заимствованные из обычной реальности образы художник подчиняет новым, своим законам, располагает явления в новом порядке, показывает их под новым углом зрения. В акте творчества, по мнению поэта, все как бы переворачивается: власть вещей кончена, они сами «пению дикому внемлют», пространство раздвигается, подчиняясь музыке слов, и исчезает узкий, косный повседневный быт, автор превращается в легендарного певца-пророка.

В то же время В.Ф. Ходасевич развывает традиционное представление о трагедии поэта как непреодолимом разладе между ним и миром. Но теперь суровое знание о дисгармонии мира стало таким же дорогим, как некогда устремленность к высотам духа. Поэт в этом мире признает только то, что символизирует уродство и гибель красоты, но он, тем не менее, не может примириться и спокойно созерцать этот мир, он не защищен перед его безобразием, одиноком и потерян в окружении не понимающих его людей. Отталкиваясь от пушкинского понимания многомерности духовного строя поэта, В.Ф. Ходасевич обогащает его новыми деталями, привнося в это понимание свой прочувствованный художественный опыт.

Пушкинский тезис о «глуповатости» поэзии порождает в метапоэтическом творчестве В.Ф. Ходасевича многоплановую рефлексию. Он берет парадоксальный тезис А.С. Пушкина и рассматривает его вглубь, анализирует творчество поэта, который запечатлевает «сокровенный образ мира» как «более реальное, нежели просто реальное». Художник творит «новое бытие». И дает этому бытию новое измерение. Новое измерение дается через «движение», «законы, столь же непреложные, как законы обычной действительности» (11, с. 619). В.Ф. Ходасевич пользуется термином «четвертое измерение». Это термин «воображаемой логики», логики неклассической, которая и характерна для поэтической реальности.

Осмысление В.Ф. Ходасевичем поэзии как особой, воображаемой реальности, не равной жизненной реальности, является для метапоэтики очень значимым. Отталкиваясь от пушкинских посылок, В.Ф. Ходасевич философски осмысляет их: «Попадая в поэзию, вещи приобретают четвертое, символическое измерение,

становятся не только тем, чем были в действительности. То же надо сказать о самом поэте. Преобразуется и он. В написанном от первого лица стихотворении, как бы даже ни было оно «автобиографично», — субъект стихотворения не равняется автору, ибо события пьесы протекают не в том мире, где вращается автор.

В мире поэзии автор, а вслед за ним и читатель вынуждены отчасти отказаться от некоторых мыслительных навыков, отчасти изменить их: в условиях поэтического бытия они оказываются неприменимы. Так, критерий достоверности отпадает вовсе и заменяется критерием правдоподобности (и то с известными оговорками). Затем постепенно и в разной мере начинают терять цену многие житейские представления, в сумме известные под именем здравого смысла. Оказывается, что мудрость поэзии возникает из каких-то иных, часто противоречащих «здравому смыслу» понятий, суждений и допущений. Вот это-то лежащее в основе поэзии отвлечение от житейского здравого смысла, это расхождение со здравым смыслом (на языке обывателя входящее как часть в так называемое «воображение поэта») и есть та глуповатость, о которой говорит Пушкин. В действительности это, конечно, не глуповатость, не понижение умственного уровня, но перенесение его в иную плоскость и соответственная перемена «точки зрения»: ведь и обратно, при взгляде «из поэзии», со стороны более реального, чем реальное, и более здравого, нежели простое здоровое, — глуповатым, а то и совсем бессмысленным оказывается здравый смысл и на нем построенная действительность. Необходимо отметить, что эти расхождения касаются только «здравого смысла», не распространяясь на формальную логику, которая остается между поэтическим и реальным миром как некое координирующее начало. Именно на том, что поэзия преображает, но не отменяет и не искажает действительности, а также на том, что можно назвать «законом сохранения логики», основана «поверка воображения рассудком», которой требует от поэта Пушкин» (11, с. 619)

В.Ф. Ходасевичу принадлежит множество метапоэтических исследований творчества поэтов: от Г.Р. Державина и А.С. Пушкина до современных ему футуристов. В 1914 году он пишет статью «Игорь Северянин и футуризм», где подвергает рациональной критике программы футуристов. Определяя футуризм в качестве новой литературной школы, он называет главнейшие принципы футуризма, которые он выводит на основе футуристических манифестов: «1) непримиримая ненависть к существующему языку, ведущая к разрушению общепризнанного синтаксиса и такой же этимологии, 2) расширение и обогащение словаря и 3) разрушение стихотворного канона и создание нового поэтического размера» (там же, с. 610).

Последовательно анализируя эти принципы, В.Ф. Ходасевич показывает, что они родились не сразу, как утверждают футуристы. Практические все приемы, которые использовались в авангарде, наработаны предшествующими художниками: «Возражения, которые должны здесь быть сделаны футуризму, очень просты, и потому мне до некоторой степени придется повторить то, что в разное время было уже сказано мною самим и другими лицами. Разрушение синтаксиса, во-первых, не ново, ибо о нем говорил уже Стефан Малларме, а во-вторых, в полном объеме да еще, так сказать, катастрофически — неосуществимо, ибо неминуемо поведет к тому, что мы просто перестанем понимать друг друга. Можно предположить, что со временем психология осветит нам природу синтаксиса и откроет возможность углубления и пересоздания

его; но пока что мы можем лишь частично расширять слишком тесные рамки академического синтаксиса, что и делают, и делали, в исторической последовательности, не только все выдающиеся писатели — у нас начиная от Ломоносова и кончая Бальмонтом, — но и сама повседневная речь, все больше и больше стремящаяся к лаконизму и выразительности. Процесс этот совершается даже очень быстро: например, синтаксис Пушкина уже значительно разнится от синтаксиса Державина.

Что называют футуристы разрушением этимологии? Если создание новых слов от несуществующих корней вроде пресловутого «дыр бул щыл», то такие попытки нелепы, ибо такие слова не вызовут в нас никаких представлений: они не содержат в себе души слова — смысла. <...> Третье и последнее из основных требований футуризма касается разрушения поэтического канона, т.е. уничтожения размера и рифм в стихах. Но я полагаю, что мне нет надобности напоминать читателю, что свободный размер, основанный не на метре, а лишь на ритме речи, применялся множество раз и до футуристов; у нас, например, Валерием Брюсовым и Александром Блоком. Здесь же необходимо вспомнить и народную поэзию. <...> Итак, мы можем сказать, что перечисленные особенности футуризма или взрывают на воздух самую возможность существования поэзии, или же чрезвычайно стары, то есть и в том, и в другом случае никак не дают ему права называться ни новой, ни школой. <...> Однако «идейная» сторона футуризма никак не дает ему права на высокое и ответственное имя миропонимания. Что такое мир, что такое наша жизнь в нем — мимо этих вопросов футуризм проходит не оборачиваясь. Этих вопросов для футуризма не существует, что и дает повод многим без основания называть футуризм нигилизмом. Все идеи, провозглашаемые футуристами, касаются установления некоего нового модуса жизни, но никак не затрагивают ее сущности» (там же, с. 610—611).

Критика футуризма не мешает В.Ф. Ходасевичу глубоко проанализировать поэзию эгофутуриста И. Северянина и прийти к выводу о том, что Северянин «бесконечно далек от того, что принято называть футуризмом» (там же, с. 614).

В.Ф. Ходасевич написал более 400 статей и рецензий, более 80 статей о Пушкине. В пушкинистике В.Ф. Ходасевича можно выделить следующие аспекты: конкретные наблюдения над текстами («Глуповатость поэзии», 1927), статьи-толкования («Петербургские повести Пушкина», 1915), публицистику («Колесный треножник», 1921). 25-летняя пушкиниана В.Ф. Ходасевича завершается книгой «О Пушкине» (Берлин, 1937).

В Париже Ходасевич сотрудничал как литературный критик в газетах «Дни», «Последние новости», «Возрождение». Стремление к бескомпромиссности суждений, оценок и предсказаний, мучительное отстранение от самых дорогих пристрастий и верований ради обретения последней трезвости взгляда определяли и пафос его поэзии, и его особое положение в среде русской литературной эмиграции, снискали ему репутацию демона скептицизма. «Это я, тот, кто каждым ответом // Желторотым внушает поэтам // Отвращение, злобу и страх», — писал о себе В.Ф. Ходасевич в стихотворении «Перед зеркалом».

Перу В.Ф. Ходасевича принадлежит множество исследовательских работ, в том числе и биография Г.Р. Державина. «...Державин и Пушкин — два заветных имени биографической музыки автора, — отмечает А. Зорин. — «Во мне конец, во мне начало, // Мной совершенное так мало: // И все ж я прочное звено. // Мне

это спасти дано», — писал Ходасевич. Сознание собственной прочности давалось ему ощущением опоры на русскую поэтическую традицию, хотя ему порой казалось, что в этой цепи он призван сыграть роль последнего звена. Но чем тяжелее давило на него ощущение конца, тем более настоятельной становилась в нем потребность взглянуть туда, где он видел начало, — в Державина. В Державине он постигал и себя и ту полуторавековую историю отечественной поэзии, которая и разделяла и связывала их. «Друг друга отражают зеркала, // Взаимно умножая отраженья», — сказал и современник художника Георгий Иванов. Книга о Державине — это «взаимное умножение» отражения двух больших поэтов (12, с. 35).

В метапоэтике В.Ф. Ходасевича проанализированы практически все тенденции современной ему поэзии, в том числе и так называемые «женские стихи», которые он исследует на основе особенностей женского характера. Таким образом, поэт предвосхитил современные гендерные исследования литературы.

Источники:

1. Ходасевич В.Ф. Люблю говорить слова... // Ходасевич В.Ф. Собрание стихов. — М., 1992. — С. 324.
2. Ходасевич В.Ф. Не ямбом ли четырехстопным... // Там же. — С. 371.
3. Ходасевич В.Ф. Пэон и цезура // Там же. — С. 339.
4. Ходасевич В.Ф. Баллада // Ходасевич В.Ф. Стихотворения. — СПб., 2001. — С. 116—118.
5. Ходасевич В.Ф. Памятник // Там же. — С. 174.
6. Ходасевич В.Ф. Дактили // Там же. — С. 174—176.
7. Ходасевич В.Ф. Глуповатость поэзии // Ходасевич В.Ф. Колеблемый треножник: Избранное. — М., 1991. — С. 191—196.
8. Ходасевич В.Ф. Игорь Северянин и футуризм // Там же. — С. 493—500.
9. Ходасевич В.Ф. Женские стихи // Там же. — С. 577—580.
10. Ходасевич В.Ф. Державин. — М., 1988.
11. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2005. — Т. 2. — С. 608—622.

Литература:

12. Зорин А.Л. Начало // Ходасевич В.Ф. Державин. — М., 1998. — С. 5—36
13. Поликарпик Л.К. Ходасевич // Русские писатели XX века. Биографический словарь. — М., 2000. — С. 727—728.
14. Толчев В.М. Владислав Ходасевич: Материалы к творческой биографии // Росийский литературоведческий журнал. — 1994. — № 5—6.



Адамович Георгий Викторович

[псевдонимы Сизиф, Ю. Суцев; 7(19).IV.1892, Москва — 21.II.1972, Ницца] — поэт, литературный критик.

Метапоэтика Г.В. Адамовича представлена стихотворными текстами, статьями, рецензиями. Первый поэтический сборник Г.В. Адамовича «Облака» (Пг., 1916) рецензировал Н.С. Гумилев, указав на «перепевы строчек» А. Ахматовой, И. Анненского (Аполлон. — 1916. — № 1. — С. 27). «Целый ряд влияний» отметил и В.Ф. Ходасевич (Утро России. 1916.

5 марта). Было очевидно влияние А.А. Блока, которому молодой автор послал свою первую книгу на суд. В университетские годы Г.В. Адамович вошел в литературный мир Петербурга, сблизился с Н.С. Гумилевым, А.А. Ахматовой, О.Э. Мандельштамом, Г.В. Ивановым.

В 1923 году Г.В. Адамович эмигрировал. Поэзия Г.В. Адамовича оказала значительное воздействие на молодых поэтов русского зарубежья. Стихи его последователей, где доминируют вечные темы и особенно тема смерти, — это и есть «парижская нота» в эмигрантской поэзии (17, с. 158—64). Позднее «парижскую ноту» стали рассматривать как некий синтез символизма и акмеизма (В. Марков // Мосты. [Мюнхен]. 1958. № 1; Ю. Иваск // Русская мысль. [Париж]. 1960. 21 янв.).

Когда, в предсмертной нежности слабея,
Как стон плывущей головы,
Умолкнет голос бедного Орфея
На голубых волнах Невы,

Когда, открывшись италийским далям,
Все небо станет голубеть,
И девять Муз под траурным вуалем
Придут на набережной петь,

Там, за рекой, пройдя свою дорогу
И робко стоя у ворот,
Там, на суде, — что я отвечу Богу,
Когда настанет мой черед?
1919

Г.В. Адамович был авторитетен как наставник молодых поэтов (царил в «Числах» — парижском журнале, созданном им вместе с Н.А. Оцупом, Г.В. Ивановым, Н. Рейзини и З.Н. Гиппиус и публиковавшем преимущественно молодых), стал признанным их «ментором». На Монпарнасе Г.В. Адамович обучал не столько мастерству, сколько умению «сказаться душой», довольствуясь минимумом простых и главных слов. В 1934 году (январь — июнь) вместе с М. Кантором Г.В. Адамович редактирует основанный ими журнал «Встречи», а в конце 1935 года выходит подготовленная ими же антология эмигрантской поэзии «Якорь» (на обложке 1936 год).

Г.В. Адамович был ведущим критиком парижских изданий — «Звено» (1923—28; газета, затем журнал), а после его прекращения — еженедельной газеты «Последние новости» (1928—40). Исследователи считают, что Адамович-критик затмил Адамовича-поэта. Эссеистские, импрессионистические способы критики формировались, в частности, на страницах «Звена», каждый номер которого, начиная с 1925 года, открывался «Литературными беседами» Г.В. Адамовича. Здесь складывались характерные для него приемы критических суждений, позднее получивших названия «комментарии». Критик объединял несколько эссе о явлениях современной ему литературы, и каждая заметка являлась как бы «комментарием» к последующей. Читателю предлагалось «уловить» содержащийся в этом «соседстве» контрапункт. Г.В. Адамович писал в «Звене» преимущественно об эмигрантской литературе, но контекст бытия советской литературы присутствовал. По сути, в «беседах» он уже сформулировал свои основные мысли, определившие пафос его книги «Одиночество и свобода» (Нью-Йорк, 1955; СПб., 1993; М., 1996). Книга объединила статьи и очерки о М.А. Алданове, И.А. Бунине, З.Н. Гиппиус, Б.К. Зайцеве, А.И. Куприне, Д.С. Мережковском, В.В. Набокове, А.М. Ремизове, Н.А. Тэффи, И.С. Шмелеве, Вяч. И. Иванове и Л. Шестове, Б.Ю. Поплавском, А.С. Штейн-

гере и Ю. Фельзене, публиковавшиеся в 1931—53 годах в «Последних новостях», «Русском вестнике», «Русских новостях», «Новом русском слове» и др.

Интересны разборы творчества современных Г.В. Адамовичу поэтов — В.В. Набокова, Б.Л. Пастернака, М.И. Цветаевой, В.Ф. Ходасевича, А.А. Ахматовой: «...Набоков — поэт природный, и сказывается это даже в поисках, — пишет Г.В. Адамович в статье «Владимир Набоков». — Некоторые стихи его прекрасны в полном значении слова, и достаточно было бы одного такого стихотворения, как «Поэты» или «Отвяжись, я тебя умоляю...», чтобы сомнения насчет этого бесследно исчезли. Как все хорошо в них! Как удивительно хороши эти «фосфорные рифмы» с «последним чуть зримым сияньем России» на них! Здесь мастерство неотделимо от чувства, одно с другим слилось. Натура у автора сложная, и в качестве автобиографического документа чрезвычайно характерно и длинное стихотворение о «Славе», где все прельщающее и все смущающее, что есть в Набокове, сплелось в некую причудливую симфонию.

Поэзия эта далека от установленного в эмиграции поэтического канона, от того, во всяком случае, что в последнее время стали называть «парижской нотой» (до 1939 года другой общей «ноты», пожалуй, и не было, слышались только отдельные голоса, волей судеб разбросанные по белу свету: литературная жизнь сосредоточена была в Париже). Набоков к этой «ноте» приблизительно в таком же отношении, в каком был Лермонтов к пушкинской плеяде, — и подобно тому, как Жуковский, столь многому эту плеяду научивший, над некоторыми лермонтовскими стихами, — не лучшими, конечно, — разводил руками и хмурился, так недоумевают и теперешние приверженцы чистоты, противники всякой риторики, враги поэмы и фразы над сборником стихов Набокова, лишь кое-что в нем выделяя... По-своему они правы, как по-своему, — но только по-своему! — был прав и Жуковский. Однако в литературе, как и в жизни, уместаются всякие противоречия, и никакие принципы, школы или методы — а всего менее «ноты», — не исключают в ней одни других. Не методы и не школы одушевляют поэзию, а внутренняя энергия, ищущая выхода: ее не расслышит у Набокова только глухой» (16, с. 630).

Г.В. Адамович уделял много внимания классической русской литературе. Его статья «Пушкин и Лермонтов» — это осмысление творчества больших русских поэтов в контексте актуальной для Г.В. Адамовича современности. «Сейчас противостояние Лермонтова Пушкину в высокой степени «актуально», — пишет он, — и здесь, в эмиграции, и там, в России, происходит некоторое разделение по признаку ориентации на того или другого из двух поэтов. Это — явление, которое должно было бы обрадовать всех, кто заботится, кто «ревнует» о культуре. Оно показывает, во-первых, что у новых поколений есть чувство преемственности, сознание связи всего прошлого со всем будущим, — то сознание, которое является одним из «патентов на благородство» человеческого духа; во-вторых, оно подтверждает, что Пушкин и Лермонтов не стали еще музейными ценностями, которые хранятся, чтуются, оберегаются, изучаются, восхваляются, но ни на что реальное уже не служат. Если в суждениях о них высказываются мысли смелые, или опрометчивые, или даже недостаточно почтительные — не беда: на то спор и спор. Для памяти поэта тяжелее и оскорбительнее было бы превратиться в реликвию, к которой воспрещается подходить на слишком близкое расстояние. Это едва-едва не случилось с Пушкиным, но он себя отсто-

ял, — в чем, правда, нельзя было сомневаться. Лермонтову же, наоборот, пришлось выдержать охлаждения многих литературных «мэтров...» (там же, с. 630).

Г.В. Адамович оставался устойчивым в оценке места и роли русской эмиграции (не разделяя по этому поводу глубокого пессимизма Ходасевича). В 1927 году Г.В. Адамович утверждал: «Россия не есть понятие, которое можно разводить по частям... Язык есть форма духовной жизни народа, он существует только для своего народа» (цит. по: 19, с. 53). В книге «Одиночество и свобода» он признавал, что понятие о творчестве в эмиграции искажено не было, духовная энергия на чужой земле не иссякла и «когда-нибудь сама собой включится в наше вечное, общерусское дело» (там же, с. 16).

Г.В. Адамович говорил, что советская литература скучна и примитивна, но иногда он ставил ее выше эмигрантской, ибо последняя, писал он, лишена «пафоса общности», который в советской литературе возникает от «вкуса к работе», а также от бодрости, от направления «вперед», взятого Россией. Г.В. Адамович опубликовал несколько сотен статей и рецензий о советской литературе, так или иначе коснувшись почти всех современных ему писателей; однако положительные оценки были весьма редки (О.Э. Мандельштам, А.А. Ахматова, М.А. Шолохов, Ю.К. Олеша, «Вор» Л.М. Леонова). Неоднократно обращался он к творчеству А.А. Блока, то утверждая, что «скука — единственная ноющая струна его «лиры» (Звено. — 1925. — 10 авг.), то признавая, что его драматическая поэзия «до крайности антиэгоистична и вся проникнута сознанием ответственности всех за все, с очевидной готовностью поэта первым принять возмездие, стать первой жертвой» (Новый журнал. — 1956. — № 44. — С. 81). О советской литературе в целом он часто писал с иронией (см. об этом: 18, с. 11—13).

Источники:

1. Адамович Г.В. Опять, опять, лишь реки дождевые... // Русская поэзия серебряного века. 1890—1917. Антология. — М., 1993. — С. 490.
2. Адамович Г.В. Но, правда, жить и помнить скучно... // Там же. — С. 490—491.
3. Адамович Г.В. Устали мы. И я хочу покоя... // Там же. — С. 492.
4. Адамович Г.В. Стихам своим я знаю цену... // Адамович Г.В. Собрание сочинений. Стихи, проза, переводы. — СПб., 1999. — С. 77.
5. Адамович Г.В. Всю ночь слова перебираю... // Там же. — С. 96.
6. Адамович Г.В. Нет, ты не говори: поэзия — мечта... // Там же. — С. 114.
7. Адамович Г.В. Ни музыки, ни мысли... ничего... // Там же. — С. 123.
8. Адамович Г.В. Звенели, пели. Грязное сукно... // Там же. — С. 153.
9. Адамович Г.В. Когда, в предсмертной нежности слабея... // Там же. — С. 159.
10. Адамович Г.В. Нам в юности докучно постоянно... // Там же. — С. 198.
11. Адамович Г.В. Если дни мои милостью Бога... // Там же. — С. 224.
12. Адамович Г.В. Вспоминая акмеизм // Там же. — С. 256.
13. Адамович Г.В. Памяти М. Ц. // Там же. — С. 263.
14. Адамович Г.В. Владимир Набоков // Адамович Г.В. Одиночество и свобода. — СПб., 2002. — С. 205—234.
15. Адамович Г.В. Пушкин и Лермонтов // Адамович Г.В. Литературные заметки. — СПб., 2002. — Кн. 1. — С. 573—581.

16. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2005. — Т. 2. — С. 623—632.

Литература:

17. Коростелев О.А. Парижская нота // Литературная энциклопедия русского зарубежья. 1918—40. — М., 1997. — Т. 2. — Ч. 2.
18. Ревякина А.А. Адамович // Русские писатели XX века. Биографический словарь. — М., 2000. — С. 11—13.
19. Терапиано Ю.К. Встречи. — Нью-Йорк, 1953.



Волошин Максимилиан Александрович

[настоящая фамилия Кириенко-Волошин; 16(28).V.1877, Киев, — 11.VIII.1932, Коктебель] — поэт, критик, художник, переводчик.

Метапоэтика М.А. Волошина представлена в книге литературно-критических статей «Лики творчества» (1914), а так-

же в стихотворных произведениях.

Метапоэтические воззрения М.А. Волошина сформировались под влиянием эстетики А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, А.А. Блока, К.Д. Бальмонта, В.Я. Брюсова, А. Белого, Г. Гейне, Т. Готье, Э. Верхарна, А. Беклина, Г. Гауптмана.

В метапоэтике М.А. Волошин разрабатывает традиционный для романтизма и модернизма «портрет» художника, где предпосылкой является убежденность в том, что творчество мастера не просто индивидуально, но в принципе не может быть понято вне его явных и неявных связей с личностью творца. Свободной ассоциативностью мышления, парадоксальностью он близок в своих статьях к французским эссеистам. В то же время «лирический» подход к объекту изображения сочетается у него со строго документальными записями бесед и высказываний.

В стихах М.А. Волошин высоко ценил «поэзию идей и пафос мысли», а его собственные творческие опыты приводят к мысли, что поэт пишет «статьи, похожие на стихи» (см.: 17). Рефлексия над темой поэта-художника во многом связана с пониманием поэта, которое идет от А.С. Пушкина. В стихах М.А. Волошина о поэте и творчестве множество аллюзий, связанных с творчеством А.С. Пушкина:

Поэту

1

Горн свой раздуй на горе, в пустынном месте, над морем
Человеческих множеств, чтоб голос стихии широко
Душу крылил и качал, междометья людей заглушая.

2

Остерегайся друзей, ученичества, шума и славы.
Ученики развинтят и вывихнут мысли и строфы.
Только противник в борьбе может быть истинным другом.

3

Слава тебя прикует к глыбам твоих же творений.
Солнце мертвых, — живым они намогильный камень.

4

Будь один против всех: молчаливый, тихий и твердый.
Воля утеса ломает развернутый натиск прибора.
Власть затаенной мечты покрывает смятение множеств!

5

Если тебя невзначай современники встретят успехом,
Знай, что из них никто твоей не осмыслил правды:
Правду оплатят тебе клеветой, ругательством, камнем.

6

В дни, когда Справедливость ослепшая меч обнажает,
В дни, когда спазмы любви выворачивают народы,
В дни, когда пулемет вещает о сущности братства —

7

Верь в человека. Толпы не уважай и не бойся.
В каждом разбойнике чти распятого в безднах Бога.
1925

М.А. Волошин посвятил большое количество статей исследованию творчества поэтов («Поэты русского склада», «Голоса поэтов»). Он одним из первых выделил урбанистическую тему в русской поэзии, и в частности в поэзии В.Я. Брюсова.

Одна из важнейших тем его статей — это русский язык, наука о языке, словари русского языка. Он обращает особое внимание на чтение и изучение поэтами словаря В.И. Даля. Понимая, что в начале века в период не только революции в обществе, но и революции в науке русский язык одолевают иностранные слова, он обратился к этому актуальному вопросу в статье «Поэты русского склада». М.А. Волошин был одним из активных сторонников очищения поэтами русского языка от иностранных и истертых слов: «Русские поэты послепушкинской эпохи инстинктивно, но без внимания прислушивались к живой речи, никогда не читали словарей, но иногда летописи и древние памятники. Едва ли не первый из современных поэтов, начавший читать Даля, был Вячеслав Иванов. Во всяком случае современные поэты младшего поколения под его влиянием подписались на новое издание В.И. Даля. Открытие словесных богатств русского языка было для читающей публики похоже на изучение совершенно нового иностранного языка. И старые и народные русские слова казались драгоценностями, которым совершенно нет места в обычном интеллигентском идейном обиходе, в том привычном словесном комфорте в упрощенной речи, составленной из интернациональных элементов. Никакое чутье русского языка не подсказывало читателю, что «щелга» — это верхушка мачт, а «выгорожка» — страсть любовная.

А с другой стороны — для поэта было заманчиво вместо привычного и утомленного иностранного слова «горизонт» сказать «овидь» или «озор», вместо «футляр» написать «ляяло», вместо «спирали» — «увои», вместо «зенита» — «притин». Русский язык самый богатый (словесными богатствами) из европейских языков. Но тот разговорный и журнальный язык, которым мы пользуемся ежедневно, без сомнения, самый бедный из всех. То, что начали делать русские поэты девяти-сотых годов, это было вовсе не то эмалирование языка техническими и живописующими терминами, как это делал Теофиль Готье. Эредиа собирал слова в старых каталогах оружия и учебниках ремесел и инкрустировал их в свои сонеты. Гюисманс иллюминировал свой стиль старинными словами. Нам еще далеко до этих возможностей. (У одного только Вячеслава Иванова, быть может, есть нечто подобное этому методу, так как стиль вообще усложнен именами самых различных происхождений) Перед современными поэтами встала задача не только очищения русского языка от слов иностранных и истертых, но и воссоздание того синтаксиса, того склада и ритма, к которому обязыва-

ло введение новых (т.е. старых) слов. Одной из ошибок бальмонтской «Жар-птицы» было то, что синтаксис речи оставался бальмонтский и обличал подделку» (14, с. 638—639).

Говоря о «поэте города» и «городе поэзии», М.А. Волошин осуществляет социокультурный подход к этой теме. Он дает философское понятие города и осмысление того, как отобразил город В.Я. Брюсов в своем творчестве: «Итак, вот итоги исследования моего о Брюсове как о «поэте Города». Старому Городу он чужд всем своим духом, не понимает его жизни и не умеет читать его символов. Город Будущего он строит по образцу и подобию Старого Города. Но, не постигнув законов Старого Города, в Городе Будущего он обречен на то же незнание и непонимание, поэтому против сердца поэт он ему гимны.

Истинным мощным поэтом — собою — становится он лишь тогда, когда призывает варваров к разрушению Города.

Если же в сивиллинском экстазе отдается он испугу плению улицы, глаголящей его устами, то становится слепым, как Бальмонт, становится поэтом равно способным на пошлое и на гениальное.

Такому яростному врагу города не подобает имя «поэта города». Имя же «поэта улицы» для него слишком мелко, так как охватывает лишь небольшую, случайную, полусознательную область его широкого, четкого, дневного таланта» (там же, с. 645).

Метапоэтические послышки М.А. Волошина выкристаллизовывались под влиянием его занятий античной и средневековой (Франциск Ассизский) философией, буддизмом, теософией (Р. Штайнер, А. Безант), изучения новейших трудов по физике и небесной механике (А. Пуанкаре, А. Эйнштейн и др.), сочинений экономистов и публицистов. О его метапоэтике, представленной в стихотворных произведениях, пишет С.К. Маковский: «В философских послереволюционных стихах Волошина, несмотря на отдельные лирические взлеты, — может быть, и больше мысли, метафизической риторики и выпукло-определяющих слов, чем того, что собственно составляет поэзию, то есть звучит за мыслью и словами. Ритмованная мудрость, а не песня, во многих случаях, — эти стихи, так глубоко провянные тысячелетиями европейской средиземноморской культуры с ее эзотерической углубленностью в загадки духа и плоти, и сам Волошин кажется, в наш немудрый век, не то каким-то последним заблудившимся гностиком-тэмплиером, не то какой-то гримасой трагической нашей современности накануне новой, неведомой судьбы... Одно несомненно: бывает в стихах Волошина «риторика» такой силы, что тут грани стираются между изреченным словом и напором вдохновенного чувства. Это уже словесное волшебство, и оно убедительней всякой надуманной мудрости» (см: 16).

М.А. Волошин охотно перелагал в стихи чужие мысли, у него немало произведений-пересказов. Он сформулировал свой принцип отражения внешнего мира: «Я зеркало. Я отражаю в себе каждого, кто останется передо мной» (15, с. 230).

Е.Г. Эткинд утверждает, что одна из особенностей поэзии М.А. Волошина — ее историзм. Это находит выражение во взглядах поэта на творчество: «У Волошина Время — измерение не менее реальное, чем Пространство: события сохраняют между собой связи, подобные связям поколений, однако прошлое представляет собой чистую духовность; Воспоминание. Именно потому прошлое поэтически настоящее, и воспоминание способно вдохнуть в реальность душу. «Представления внутреннего мира, — писал Волошин, — чередуются,

не исключая одно другое, но взаимно друг друга проникая, существуя одновременно в одной и той же точке, следуя своими путями друг сквозь друга, как волны эфира или влаги. <...> Единственная связь между временем и пространством — это мгновение». С точки зрения Волошина, Пространство и Время противоположны и в то же время нерасторжимы, как разум и чувство; и то и другое сходятся в мгновении. <...> К открытию истории Волошин шел медленно: через стихи о Киммерии, о Париже и Французской революции и те поэтические произведения, которые обеспечили ему прочное место в истории русской литературы» (18, с. 252).

Источники:

1. Волошин М.А. Рождение стиха // Волошин М.А. Стихотворения и поэмы. — СПб., 1995. — С. 83—84.
2. Волошин М.А. Венок сонетов // Там же. — С. 138—144.
3. Волошин М.А. Блуждания // Там же. — С. 145.
4. Волошин М.А. Мой пыльный пурпур был в лоскутках... // Там же. — С. 149.
5. Волошин М.А. Подмастерье // Там же. — С. 192—194.
6. Волошин М.А. Терминология // Там же. — С. 278.
7. Волошин М.А. Поэту // Там же. — С. 347—348.
8. Волошин М.А. Доблесть поэта // Там же. — С. 348.
9. Волошин М.А. Дом поэта // Там же. — С. 356—359.
10. Волошин М.А. Широки окоемые гор // Там же. — С. 415.
11. Волошин М.А. Город в поэзии Валерия Брюсова // Волошин М.А. Лики творчества. — Л., 1988. — С. 416—427.
12. Волошин М.А. Голоса поэтов // Там же. — С. 543—548.
13. Волошин М.А. Поэты русского склада // Там же. — С. 534—537.
14. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2005. — Т. 2. — С. 633—648.

Литература:

15. Волошин М.А. Автобиографическая проза. Дневники. — Л., 1991.
16. Маковский С.К. Портреты современников. — Нью-Йорк, 1955.
17. Эренбург И.Г. Портреты современных поэтов. — М., 1923
18. Эткинд Е.Г. Поэзия истории. Максимилиан Волошин // Эткинд Е.Г. Там, внутри: О русской поэзии XX века. — СПб., 1997. — С. 243—260.



Цветаева Марина Ивановна

[26. IX (8. X). 1892, Москва — 31. VIII. 1941, Елабуга] — поэт, драматург, прозаик.

Метапоэтика М.И. Цветаевой представлена статьями «Поэт и время» (1932), «Поэт о критике» (1926), «Искусство при свете совести» (1932), «Световой ливень» (1936), очерком «Мой Пушкин» (1937), стихотворными произведениями, письмами и другими работами.

В метапоэтике М.И. Цветаевой произведение искусства приравнивается к произведению природы, но должно быть «просвещенным цветом разума и совести». Ее метапоэтика ориентирована на условный поэтический язык.

В своем творчестве она использует традиции классического русского стиха, сочетая его с авангардист-

скими приемами и манерами (выделение слова посредством анжамбемана, деконструкция синтаксиса посредством частотного использования тире, лингвопластические операции, связанные с расчленением слова на составляющие с помощью дефисов, оперирование частями слов, «разрубленными» словами). Многие стихи о поэзии репрезентируют эти приемы. Одно из них — стихотворение из цикла «Провода», адресованное Б.Л. Пастернаку:

Провода

1

Вереницею певчих свай,
Подпирающих Эмпирии,
Посылаю тебе свой пай
Праха дольного.

По аллее
Вздохов — проволокой к столбу —
Телеграфное: лю—юю—блю...

Умоляю... (печатный бланк
Не вместит! Проводами проще!)
Это — свай, на них Атлант
Опустил скаковую площадь
Небожителей...

Вдоль свай
Телеграфное: про—о—щай...

Слышишь? Это последний срыв
Глотки сорванной: про—о—стите...
Это — снасти над морем нив,
Атлантический путь тихий:

Выше, выше — и сли—лись
В Ариаднино: ве—ер—нись,

Обернись!.. Даровых больниц
Заунывное: не выйду!
Это — проводами стальных
Проводов — голоса Аида

Удаляющиеся... Даль
Заклинающее: жа—аль...

Пожалейте! (В сем хоре — сей
Различаешь?) В предсмертном крике
Упирающихся страстей —
Дуновение Эвридики:

Через насыпи — и — рвы
Эвридикино: у—у—вы,

Не у —
17 марта 1923

М.И. Цветаева посвятила Б.Л. Пастернаку ряд статей, особенно значимо эссе «Световой ливень. Поэзия вечной мужественности» (1922). В этом эссе она поставила такие нетривиальные, актуальные для сегодняшнего дня проблемы, как осмысление творчества поэта с точки зрения обыденности. Глубокие замечания М.И. Цветаевой о прозаизмах, концептуальном смысле поэзии Пастернака используются в современных исследованиях: «Теперь осмыслим. Наличие быта, кажется, доказана. Теперь, что с ним делать? Верней, что с ним делает Пастернак, и что он — с Пастернаком? Во-первых, Пастернак его зорко видит: схватит и отпустит. Быт для Пастернака — что земля для шага:

секунды придерж и отрывание. Быт у него (проверьте по цитатам) почти всегда в движении: мельница, вагон, бродячий запах бродящего вина, говор мембран, шарканье клумб, выхлестнутый чай — я ведь не за уши притягиваю! — проверьте: даже сон у него в движении: пульсирующий висок.

Быта, как косности, как обстановки, как дуба (дубовая, по объявлению, столовая, столь часто подменяемая поэтами — павловскими и екатерининскими палисандрами) — быта, как дуба, вы не найдете вовсе. Его быт на свежем воздухе. Не оседлый: в седле.

Теперь о прозаизме. Многое тут можно было бы сказать — рвется! — но уступим дорогу еще более рвущемуся из меня: самому Пастернаку:

...Он видит, как свадьбы справляют вокруг,
Как спаивают, просыпаются,
Как общелягушечью эту икру
Зовут, обрядив ее, — паусной.

Как жизнь, как жемчужную шутку Вагто
Умеют обнять табакеркою,
И мсят ему, может быть, только за то,
Что там, где кривят и коверкают,

Где лжет и кадит, ухмыляясь, комфорт,
Где трутнями трутся и ползают...

Прозаизм Пастернака, кроме природной зоркости, — это святой отпор Жизни — эстетству: топору — табакерке. — Ценнее ценного. Где на протяжении 136 страниц вы найдете хоть одну эстетствующую запятую? Он также свободен от «общепозэтических» лунструн, как от «крайне-индивидуальных» зубочисток эстетства. За сто верст на круг обойден этой двойной пошлостью. Он человекен — durch. Ничего, кроме жизни, и любое средство — лучшее. И — не табакерку Вагто он топчет, сей бытовой титаненок, а ту жизнь, которую можно вместить в табакерку» (25, с. 662).

М.И. Цветаева — сторонница понимания творчества как сознательного и бессознательного процесса одновременно. Высшее достижение стиха М.И. Цветаева видит в созвучии смыслов. Гений в ее понимании — высшая степень подверженности наитию и «управа над этим наитием». Он — высшая степень душевной разъятости и в то же самое время — собранности, высшая степень страдательности и действенности. Точно так же антиномично она рассматривает язык и, в первую очередь, слово. Это и стихия стихий, и некоторая первооснова, «лоно». Концепт стихии — один из основных концептов метапоэтики М.И. Цветаевой. Он определяется антиномично: «Стихия держит и одерживает, обуславливает состояние одержимости».

Традиции своего творчества она видела в связях с русской «декламационной» поэзией В.К. Тредиаковского и Г.Р. Державина. Своим девизом поэт сделала вычитанные у В.К. Тредиаковского слова: «...поэтическое вымышление бывает по разуму так, как вещь могла и долженствовала быть».

В метапоэтике М.И. Цветаевой много от интуитивного осмысления творчества, и ценность этого заключается в том, что поэт делает достоянием рефлексии подсознательное в художественном процессе: «Моя воля и есть слух, не устаю слушать, пока не услышишь, не заносить ничего, чего не услышал». Многие определения М.И. Цветаевой характеризуются парадоксальностью, но в то же время они точны, в част-

ности, определение лжепоэта и лжепоэзии: «Лжепоэт искусство почитает за Бога и этого Бога делает сам (причем ждет от него дождя!)». Поэт — мудрец и ребенок одновременно, считала она. Его жизнь «распята» между любовью земной и любовью божественной, небесной, идеальной, между любовью Евы и любовью Психеи. Поэт неподвластен суду, но и сам не судья другим. Он мыслит по собственным категориям. Его «тьма» не всегда означает «зло», а «высота» — «добро». Поэт существует только благодаря своей «внемерности», несоответствию житейским меркам. Высокое предназначение поэта, по мнению М.И. Цветаевой, достигается отречением от пригибающих душу к земле страстей.

«Большой», по ее мнению, художник Б.Л. Пастернак раскрывает себя в слове «как в прерывании исконных немот». Большой художник остается верен жизни как основе искусства. Так, «Пастернак живет не в слове, как дерево — не явственностью листвы, а корнем (тайной)» (25, с. 659).

В стихотворениях, посвященных поэтам, творя их как лирических героев, М.И. Цветаева творит и свой литературный образ.

«Мой Пушкин» — назвала она знаменитое эссе, вчерне завершённое в конце 1936 года, подчеркнув: «с ударением на мой». И знак этого ударения стоит над всем ее творчеством.

Для М.И. Цветаевой единственно существующими закономерности той действительности, что уже преобразена поэзией. Включая смерть. Для нее немислимы рассуждения вроде тех, которым предавался П. Вяземский в десятую годовщину смерти А. Пушкина, предполагая, что, не подвернись Ж. Дантес, тот бы еще жил и жил. «Какого поэта не убили?» («Мой Пушкин»), — спрашивает-утверждает она, и речь не об отдельных строчках наподобие: «Ты дал мне детство — лучше сказки // И дай мне смерть — в семнадцать лет!» («Молитва», 1909).

Говоря о литературной критике (статья «Поэт о критике»), М.И. Цветаева утверждает, что самый лучший критик — поэт: «Слушаю я, из непрофессионалов (это не значит, что я профессионалов — слушаю) каждого большого поэта и каждого большого человека, еще лучше — обоим в одном. Критика большого поэта, в большей части, критика страсти: родства и чуждости. Посему отношение, а не оценка, посему не критика, посему, может быть, и слушаю. Если из его слов не встаю я, то во всяком случае виден — он. Род исповеди, как сны, которые видим у других: действуешь-то ты, но подсказываю-то я. Право утверждения, право отрицания — кто их оспаривает. Я только против права суда». (24, с. 281). Замечание поэта о том, что в такого рода критике высвечивается не только исследуемое творчество, но и сам художник, является очень важным для осмысления сущности метапоэтики как особой исследовательской парадигмы.

Е.А. Евтушенко пишет о М.И. Цветаевой: «Цветаева была буйным гением, не умевшимся в рамках каких-либо школ. Она сама стала школой, в которой была и учителем и ученицей. Все ее поэзия — от народной ворожбы, от заклинаний, обрядовых песен, причитаний. Ниагара ее страстей, выпущенная на волю, разломала бетонные дамбы классицизма. Великая троица новаторов русского стихосложения — Маяковский, Пастернак, Цветаева. Но если Маяковский насмешливо ерничал по поводу Пушкина, Цветаева ему присягала. Но не как колено-преклоненная ученица, а как равный — равному. У нее

была не только тоска по Родине, но и тоска по Пушкину. Он — ее тайный любовник. Упоэзии Цветаевой — музыкалы молотобойца и тонкость палычев ювелира. Даже ее интимнейшие стихи напоминают не камерную музыку — громовые симфонии. Ее гений неудержимо выплескивался во всем — в прозе, в стихах, даже в частных письмах. Если Ахматова была царицей русской поэзии, то Цветаева была ее Царь-Девичей» (29, с. 230)

В метапоэтике М.И. Цветаевой есть установка на сочетание классических и авангардистских манер в творчестве. Стремление поэта к рельефности текста, его театральности, репрезентации в форме текста его содержания, динамичности и т.д., а также определение своей традиции в связи с «плетением словес» в русской виршевой поэзии, а также с поэзией Третьяковского, Сумарокова, Державина, исследователи определяют как реализацию в ее творчестве стиля барокко, что вообще было присуще авангарду в поэзии.

Придавая большое значение вопросам теории творчества, И.А. Бродский находится в наиболее успешном диалоге с теми поэтами, которые задумывались о тайнах своего мастерства и мастерства других поэтов. И в особенностях его привлекали те поэты, которые придавали большое значение осмыслению языка как материала поэзии, прояснению сущности языка и речи. К таким поэтам, по мнению И.А. Бродского, относилась М.И. Цветаева. В метапоэтике И.А. Бродского особое место занимают статьи о метапоэтике других поэтов, в том числе М.И. Цветаевой. Это уникальные случаи, когда имеет место собственно метапоэтический диалог. Такой диалог с текстами Цветаевой наблюдаем в статье «Поэт и проза» (1979). Литературу Цветаевой, посвященную исследованию поэтических текстов, Бродский называет литературой «надтекста», его «лингвистическая» метапоэтика реализуется под углом зрения двух наиболее важных тезисов поэтов — Цветаевой («Поэт — издалика заводит речь // Поэта далеко заводит речь...») и самого Бродского («...литература является лингвистическим эквивалентом мышления»). В его понимании, Цветаева, «чрезвычайно далеко заведенная речью», — наиболее интересный мыслитель своего времени. Особенно важно обратить внимание на замечания Бродского, связанные со стилем мышления Цветаевой в метапоэтике, который он считает все-таки поэтическим. Дополнительность поэтических и прозаических возможностей дает Цветаевой возможность создать особую метапоэтику, в которой, как и в поэзии, артикулируется «несказанное», то есть по своим возможностям она шире сказанного, нарративного, имеет вертикальное, глубинное измерение.

В статье «Поэт и проза» И.А. Бродский отмечает: «Перефразируя Клаузевица, проза была для Цветаевой всего лишь продолжением поэзии, но только другими средствами (то есть тем, чем проза исторически и является). Повсюду — в ее дневниковых записях, статьях о литературе, беллетризованных воспоминаниях — мы сталкиваемся именно с этим: с перенесением методологии поэтического мышления в прозаический текст, с развитием поэзии в прозу. Фраза строится у Цветаевой не столько по принципу сказуемого, следующего за подлежащим, сколько за счет собственно поэтической технологии: звуковой аллюзии, корневой рифмы, семантического enjambement, etc. То есть читатель все время имеет дело не с линейным (аналитическим) развитием, но с кристаллообразным (синтетическим) ростом мысли. Для исследователей пси-

хологии поэтического творчества не отыщется, пожалуй, лучшей лаборатории: все стадии процесса явлены чрезвычайно крупным — доходящим до лапидарности и карикатуры — планом. <...>

Есть еще одно объяснение **методологии цветаевской прозы**. Со дня возникновения повествовательного жанра любое художественное произведение — рассказ, повесть, роман — страшится одного: упрека в недостоверности. Отсюда — либо стремление к реализму, либо композиционные изыски. В конечном счете, каждый литератор стремится к одному и тому же: достигнуть или удержать утраченное или текущее Время. У поэта для этого есть цезура, безударные стопы, дактилические окончания; у прозаика ничего такого нет. Обращаясь к прозе, Цветаева вполне бессознательно переносит в нее динамику поэтической речи — в принципе, динамику песни, — которая само по себе есть форма реорганизации Времени. (Уже хотя бы по одному тому, что стихотворная строка коротка, на каждое слово в ней, часто — на каждый слог, приходится двойная или тройная семантическая нагрузка. Множественность смыслов предполагает соответственное число попыток осмыслить, то есть множество раз; а что есть **раз** (выделено автором. — *К.Ш., Д.П.*), как не единица Времени?) Цветаева, однако, не слишком заботится об убедительности своей прозаической речи: какова бы ни была тема повествования, технология его остается той же самой. К тому же, повествование ее, в строгом смысле, бессюжетно и держится, главным образом, энергией монолога. Но при этом она, в отличие как от профессиональных прозаиков, так и других поэтов, прибегавших к прозе, не подчиняется пластической инерции жанра, навязывая ему свою технологию, навязывая себя. Происходит это не от одержимости собственной персоной, как принято думать, но от одержимости интонацией, которая ей куда важнее и стихотворения, и рассказа. <...>

Продолжая поэзию в прозу, Цветаева не стирает, но перемещает грань, существующую между ними в массовом сознании, в дотолу синтаксически малодоступные языковые сферы — вверх. И проза, где опасность стилистического тупика гораздо выше, чем в поэзии, от этого перемещения только выигрывает: там, в разреженном воздухе своего синтаксиса, Цветаева сообщает ей то ускорение, в результате которого меняется самое понятие инерции. «Телеграфный стиль», «поток сознания», «литература подтекста» и т.п. не имеют к сказанному никакого отношения. Произведения ее современников, не говоря уже об авторах последующих десятилетий, к творчеству которых подобные дефиниции приложимы, всерьез читать можно по соображениям, главным образом, ностальгическим либо историко-литературоведческим (что, в сущности, одно и то же). Литература, созданная Цветаевой, есть литература «**надтекста**» (выделено нами. — *К.Ш., Д.П.*), сознание ее если и «течет», то в русле этики; единственное, что сближает ее стиль с телеграфным, это главный знак ее пунктуации — тире, служащий ей как для обозначения тождества явлений, так и для прыжков через само собой разумеющееся. У этого знака, впрочем, есть и еще одна функция: он многое зачеркивает в русской литературе XX века. <...>

Мы, однако, имеем дело с поэтом, с самого начала знавшим, на что идет, или: куда язык ведет. Мы имеем дело с автором слов «Поэт — издалека заводит речь // Поэта далеко заводит речь...», мы имеем дело с автором

«Крысолова». Проза для Цветаевой отнюдь не убежище, не форма раскрепощения — психического или стилистического. **Проза для нее есть заведомое расширение сферы изоляции, то есть возможностей языка.** <...>

И постольку, поскольку **литература является лингвистическим эквивалентом мышления**, Цветаева, чрезвычайно далеко заведенная речью, оказывается наиболее интересным мыслителем своего времени. <...>

Многие вещи определяют сознание помимо бытия (перспектива небытия, в частности). Одна из таких вещей — **язык**. Та **беспоощадность к себе**, которая заставляет вспомнить Кальвина (и обратной стороной которой является часто неоправданная щедрость Цветаевой в оценке трудов собратьев по перу), есть не только продукт воспитания, но — и это в первую очередь — **отражение или продолжение профессиональных отношений между поэтом и его языком**. Впрочем, что касается воспитания, то не следует забывать, что Цветаева получила трехязычное воспитание, с доминирующими русским и немецким. Речь, конечно же, не шла о проблеме выбора: родным был русский; но ребенок, читающий Гейне в подлиннике, вольно или невольно научается дедуктивной «серьезности и чести // на Западе у чуждого семейства». Внешне сильно напоминающее стремление к Истине, **стремление к точности по своей природе лингвистично, то есть коренится в языке, берет начало в слове.** <...>

Что замечательно в творчестве Цветаевой, это именно абсолютная независимость ее нравственных оценок при столь феноменально обостренной **языковой чувствительности**. Один из лучших примеров — борьба этического начала с лингвистическим детерминизмом — ее статья 1932 года «Поэт и время»: это — тот поединок, где не умирает никто, где побеждают оба. В этой статье — одной из решающих для понимания творчества Цветаевой — дается один из наиболее захватывающих примеров фронтальной семантической атаки на позиции, занимаемые в нашем сознании абстрактными категориями (в данном случае, на идею Времени). Косвенным завоеванием подобных маневров является то, что **литературный язык приучается дышать разреженным воздухом абстрактных понятий, тогда как последние обрастают плотью фонетики и нравственности**.

Изображенное графически, творчество Цветаевой представило бы собой поднимающуюся почти под прямым углом кривую? — прямую, благодаря ее постоянному стремлению взять нотой выше. (Точнее: октавой и верой.) Она все и всегда договаривает до мыслимого и доступного выражению конца. Ни в стихах ее, ни в прозе ничто не повисает в воздухе и не оставляет ощущения двойственности. **Цветаева — тот уникальный случай, когда главное духовное переживание эпохи (в нашем случае, ощущение амбивалентности, двойственности природы человеческого существования) явилось не целью выражения, но его средством; когда оно превратилось в материал искусства**. Обращение поэта к прозе, создающей иллюзию более последовательного развития мысли, чем поэзия, само по себе оказывается как бы косвенным доказательством того, что самое главное духовное переживание — не самое главное. Что возможны пережи-

вания более высокого свойства и что читатель может быть взят за руку прозой и доставлен туда, куда в противном случае его пришлось бы заталкивать стихотворением. <...>

Но то, что явилось новостью для словесности, не было таковой для национального сознания. За исключением Н. Клюева, из всей плеяды великих русских поэтов XX века Цветаева стоит ближе других к фольклору, и стилистика причитания — один из ключей к пониманию ее творчества. Оставляя в стороне декоративный, чтобы не сказать салонный аспект фольклора, столь успешно разработанный тем же Клюевым, Цветаева силой обстоятельств была вынуждена прибегнуть к той же механике, которая является самой сущностью фольклора: к **безадресной речи** (выделено нами. — *КШ, ДЛ*)» (27, с. 130—132, 136—140).

По-видимому, это полемическое утверждение И.А. Бродского имеет большее отношение к поэтическому тексту, чем к метапоэтическому. В метапоэтике М.И. Цветаевой есть стремление обратиться к «понимающему», как и в случае с поэтами-символистами, сформировать мышление читателя, способного возвыситься до понимания поэтических и метапоэтических текстов тех, кто является «наиболее интересными мыслителями своего времени».

Источники:

1. Цветаева М.И. Восклицательный знак // Цветаева М.И. Собрание сочинений: В 7 т. — М., 1997. — Т. 1. — Кн. 1. Стихотворения. — С. 197.
2. Цветаева М.И. Стихи к Блоку // Там же. — С. 288—299.
3. Цветаева М.И. Ахматовой // Там же. — С. 303—310.
4. Цветаева М.И. Моим стихам... // Там же. — С. 178.
5. Цветаева М.И. Каждый стих — дитя любви... // Цветаева М.И. Собрание сочинений: В 7 т. — М., 1997. — Т. 1. — Кн. 2. Стихотворения. — С. 105.
6. Цветаева М.И. Стихи растут, как звезды и как розы... // Там же. — С. 104.
7. Цветаева М.И. Поэты // Цветаева М.И. Собрание сочинений: В 7 т. — М., 1997. — Т. 2. Стихотворения. Переводы. — С. 184—186.
8. Цветаева М.И. Муза // Там же. — С. 66.
9. Цветаева М.И. Ищи себе доверчивых подруг... // Там же. — С. 120.
10. Цветаева М.И. Кто создан из камня, кто создан из глины... // Там же. — С. 220.
11. Цветаева М.И. Плач Ярославны // Там же. — С. 7—8.
12. Цветаева М.И. Не для лживых этих риз, лживых ряс... // Там же. — С. 69.
13. Цветаева М.И. Провода // Там же. — С. 174—182.
14. Цветаева М.И. Емче органа и звонче бубна... // Там же. — С. 250—251.
15. Цветаева М.И. Что, Муза моя! Жива ли еще? // Там же. — С. 255—256.
16. Цветаева М.И. Рас—стояние: версты, мили... // Там же. — С. 258—259.
17. Цветаева М.И. Стихи к Пушкину // Там же. — С. 281—290.
18. Цветаева М.И. Стол // Там же. — С. 309—314.
19. Цветаева М.И. Куст // Там же. — С. 317—318.
20. Цветаева М.И. (Отголоски стола) // Там же. — С. 323.
21. Цветаева М.И. Мой Пушкин // Цветаева М.И. Собрание сочинений: В 7 т. — М., 1994—1995. — Т. 5. — С. 57—91.
22. Цветаева М.И. Поэты с историей и поэты без истории // Марина Цветаева об искусстве. — М., 1991. — С. 103—121.
23. Цветаева М.И. Световой ливень // Там же. — С. 260—275.
24. Цветаева М.И. Поэт о критике // Собрание сочинений: В 7 т. — М., 1997. — Т. 5. — Кн. 1. — С. 274—296.

25. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2005. — Т. 2. — С. 649—698.

Литература:

26. Бродский И.А. О Цветаевой. Интервью, эссе. — М., 1997.
27. Бродский И.А. Поэт и проза // Сочинения Иосифа Бродского: В 7 т. — СПб., 1999. — Т. 5. — С. 129—141.
28. Саакянц А. Марина Цветаева: Жизнь, творчество. — М., 1997.
29. Стрфы века. Антология русской поэзии / Сост. Е.А. Евтушенко. — Минск — М., 1995.
30. Эткин Е.Г. Строфика Цветаевой // Эткин Е.Г. Там, внутри: О русской поэзии XX века. — СПб., 1997. — С. 371—391.
31. Эткин Е.Г. Разгадка «Крысолова» // Там же. — С. 392—421.
32. Эткин Е.Г. «Молодец» Цветаевой // Там же. — С. 422—446.



Оцуп Николай Авдеевич

[23.X (4.XI).1894, Царское Село, — 28.XII.1958, Париж] — поэт, литературовед, мемуарист, участник объединения «Цех поэтов».

Метапоэтика Н.А. Оцупа представлена статьями «Серебряный век» русской поэзии» (1933), «Сергей Есенин», «Николай Гумилев», «Лицо Блока»

и др., а также стихотворными произведениями.

Метапоэтика Н.А. Оцупа формируется под влиянием русской классической литературы XIX века и современных художественных течений: эстетики И.Ф. Анненского, Н.С. Гумилева, О.Э. Мандельштама, А. Белого, Ф. Сологуба, М.А. Кузмина, И. Северянина, А.А. Блока.

Излагая в несколько ироничном тоне свою биографию для «Новой русской книги», Н.А. Оцуп закончил ее очень серьезно — двумя строками расстрелянного год назад близкого своего друга Гумилева: «И в Евангелии от Иоанна // Сказано, что Слово — это Бог...». Рассказ «о себе» Н.А. Оцуп заключил признанием: «Вероятно, поэзия — единственное священное дело на земле».

Ты говоришь: поэты без стыда
Поют о каждом новом поцелуе,
И тайного не скроют никогда,
И даже Бога поминают всеу.

Что мне ответить? Наша ли вина,
Что мы в плену, что жизнь несовершенна.
Поэзия как исповедь: она
Почти освобождение из плена.

В русле акмеистической метапоэтической традиции Н.А. Оцуп декларирует тщательность и предельно точную работу над словесным воплощением образа. Несмотря на свою близость к Н.С. Гумилеву, поэт уже в «Дневнике в стихах» (1935—1950) отходит от сформулированных «мэтром» положений акмеизма. Он отвергает абсолютную независимость поэта и самодовлеющее значение его поэзии. Присоединяясь к магистральному направлению русской классической литературы, наиболее полно из числа современных художников выраженному в метапоэтике А.А. Блока, Н.А. Оцуп ищет тайны равновесия двух противобор-

ствующих начал — общественного назначения поэта и поэзии и поисков гармонии художественного сознания. Он солидаризуется с синтезом этих начал, осуществленным в метапоэтике А.С. Пушкина.

Н.А. Оцуп пытается определить границы «века золотого» и «века серебряного»: «Нет, разумеется, никакой возможности с точностью определить границы века золотого и века серебряного.

Всего проще, быть может, считать золотым веком два-три лучших десятилетия жизни «свой век увлекающего гения».

Золотой век русской поэзии прошлого столетия, «первая любовь» России — жизнь и стихи Пушкина.

Благодаря Баратынскому серебряный век существует одновременно с золотым.

Не таков случай Языкова. Он по свободе и звучности голоса — образчик века золотого, но это образчик второго или третьего сорта.

На Лермонтове золотой век как бы замедляет свое исчезновение.

Историческое десятилетие и столетие, разумеется, не имеют никакого отношения к летосчислению поэзии.

Ее золотой век для двадцатого столетия — Тютчев и Блок. Не существенно, что между ними — десятилетия. Между Виргилием и Данте — двумя вершинами европейского золотого века — столетия.

В несравненно более малом масштабе — для России и для ее поэтов, ныне действующих, — Тютчев и Блок — поэты одной стихии. Есть в ней и что-то от Лермонтова, но Лермонтов наполовину — с Пушкиным, с тем давнопрошедшим золотым веком.

Тютчев — весь в двадцатом столетии, и наш современник Блок несколько Тютчева не устраняет, не заменяет, а только становится рядом с ним. Оба — в сердце всего, что движет современной поэзией.

Блок к тому же дал голос нашей злободневности и был как бы физически ощутимым, страшным и ангельским лицом нашего золотого века.

С исчезновением своего гения время теряет голос, он кажется сдавленным, охрипшим.

Но и в нем та же тема и даже ее как бы подземное углубление.

Хочется верить, что именно это присутствует в современной послеблоковской поэзии и что это послужит рано или поздно ее оправданием» (7, с. 704).

Н.А. Оцуп оставил интереснейшие исследования, посвященные современным ему поэтам. Одно из них — эссе «Николай Гумилев». В метапоэтике Н.А. Оцуп использует фрейдистские посылки. Он дает точное определение основным чертам поэзии Н.С. Гумилева: «Прежде всего — несколько общих замечаний о поэзии Гумилева. Она вся насыщена, иногда перенасыщена красками, образами, звуками. Однотонных стихов, то есть таких, где все сведено к одной теме, одному чувству, почти нет. Есть особая группа стихов описательных, где преобладают темы, так сказать, географические или исторические. Есть в этой группе монолитные стихи об Африке. Но чаще всего в каждом отдельном стихотворении сплетено несколько тем, внешние описания слиты с психологическими, живопись — с философией, музыка — с прозой.

Велико богатство тем и средств выражения у великих русских поэтов, например у Пушкина, Лермонтова. Но у них проще рисунок. У Гумилева по сравнению с ними — пышность барокко. Он экзотичен не только в выборе тем, но и в роскоши слов,

звучных и красочных. Вот почему у читателей и критиков, воспитанных на классических образцах русской поэзии, далекой от патетики, его стихи вызывали и вызывают странное чувство, в котором они не хотят разобраться.

Но патетика Гумилева — неотъемлемая часть его стиля. В ней — след его подлинного романтического порыва. Без нее этот поэт не мог бы себя выразить. В остальном это все та же большая русская лирика в одной из своих модернистических одежд.

Огромно и участие европейских поэтов в формировании Гумилева.

В Кольридже, Вордсворте, Саути, с их магическими жуткими балладами и особенно с их призывом вернуться к первобытным чувствам восхищения природой, он нашел братьев по духу. В судьбе и лирике Франсуа Вийона полюбил образ поэта-бродяги. Очень высоко ценил Теофиля Готье, в котором угадал сквозь лед самоконтроля пламенное сердце.

В сущности, весь свой акмеизм придумал Гумилев, перенося в теорию свои собственные склонности. Но в этом и была его сила: поэт изображает себя самого в том, что творит» (7, с. 709).

Современный поэт, по Н.А. Оцупу, «труженик искусства, не баловень его». Анализируя особенности «серебряного века» русской поэзии, он пишет о победе мастера стиха над пророком «Божественного глагола». Полемизируя с Пушкиным, Н.А. Оцуп говорит, что величия в творчестве достигает «труженик искусства».

Подлинная значительность его поэзии «сказывается в его отношении к свободе» (9, с. 289). Причем речь идет не только о гражданской свободе, ради которой Н.А. Оцуп покинул большевистскую Россию, но о свободе духовной, свободе творчества. Писатель обязан, полагал Н.А. Оцуп, избавляться от всех ложных «святынь», «внедренных в его сознание политической». Ульянов считал Н.А. Оцупа «одним из самых интересных лиц в умственной жизни русской эмиграции». Этот общий взгляд критик дополнил более конкретным наблюдением: «Лицо многотупное, со следами бывшего жизненного опыта глянуло со страниц посмертного издания. Умудрило его и изгнанничество. Не в сереньком, беженском плане, а скорее в духе Данте» (там же, с. 288).

Опорой духовных поисков Н.А. Оцупа были русская литература и христианство. Обязанностью эмиграции он считал собирание не земли русской, а ее духовного имущества «вокруг знамени как прежде, как при Пушкине, всемирного, как при Толстом и Достоевском, религиозного... Русская литература в расцвете. Ее праздник называется — Пушкин. Русская культура в опасности — ее призыв на помощь все тот же: имя Пушкина» (6, с. 133). Для эмиграции важнейшее значение имело толкование идей патриотизма. Н.А. Оцуп писал, что испытание патриотизмом не выдерживают «фальшивые патриоты». «Одно дело — национализм Пушкина, насквозь пронизанный свободой и признающий во многом превосходство чужих народов, другое — национализм несвободный, с претензией подчинить себе чужие культуры» (там же).

Будучи смолоду и оставаясь в течение многих лет приверженцем акмеизма, Н.А. Оцуп в последнее десятилетие своей жизни выделил в литературе новое направление, которое он назвал «персонализм». Термин заимствован у Н.А. Бердяева, причем подчеркивалось, что речь идет не о философском, а о чисто литературном явлении. «Персонализм — реакция на атеизм, на стадность. Это не эгоизм писателя, это защита его личного достоин-

ства» (6, с. 243). По понятиям Н.А. Оцуца, «персонализм» пришел на смену сыгравшему свою роль акмеизму (если говорить о русской поэзии); в плане европейском «персонализм» противопоставил себя «экзистенциальному во всех его оттенках» (там же, с. 122). Наиболее полно Н.А. Оцуп изложил свои идеи в статье «Персонализм как явление литературы» (Грани. — 1956. — № 32).

Н.А. Оцуп был сторонником того, чтобы Запад узнавал Россию на основе знакомства с творчеством ее выдающихся поэтов: так Запад может полюбить и русскую литературу, и русский язык, считал Н.А.Оцуп.

Источники:

1. Оцуп Н.А. Ты говоришь: поэты без стыда... // Оцуп Н.А. Океан времени: Стихотворения. Дневник в стихах. Статьи и воспоминания. — СПб.—Дюссельдорф, 1993. — С. 142.
2. Оцуп Н.А. Поэты // Там же. — С. 162—164.
3. Оцуп Н.А. Муза // Там же. — С. 149—150.
4. Оцуп Н.А. Николай Гумилев // Там же. — С. 558—584.
5. Оцуп Н.А. «Серебряный век» русской поэзии // Там же. — С. 549—558.
6. Оцуп Н.А. Современники: Литературные очерки. — Париж, 1961.
7. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Ставрополь, 2005. — Т. 2. — С. 699—716.

Литература:

8. Померанцева Е.С. Оцуп // Русские писатели XX века. Биографический словарь. — М., 2000. — С. 527—529.
9. Ульянов Н. «Жизнь и смерть». «Современники: Литературные очерки»: [Рецензии] // Новый журнал. — Нью-Йорк, 1961. — № 66.



Набоков Владимир Владимирович

[23.IV(5.V).1899, Санкт-Петербург — 2.VII.1977, Кларанс, Швейцария] — поэт, писатель, переводчик, теоретик литературы.

Метапоэтика В.В. Набокова представлена в «Комментариях к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин», статьях о ли-

тературе, а также в стихотворных произведениях.

Метапоэтические воззрения В.В. Набокова сформировались под воздействием творчества А.А. Фета, А.Н. Майкова, И.А. Бунина, А.А. Блока, В.Ф. Ходасевича, английской поэзии (Теннисон, Йейтс, Браунинг и др.). Они характеризуются энциклопедичностью, богатством знания мировой культуры. Не уставая повторять, что истинная жизнь писателя — это его творчество, В.В. Набоков определяет художественное изображение как «дар, великолепный и тяжелый», дающий возможность преодолеть трагические потери и обещающий бессмертие. Отрицая программу авангарда — тотальное, очистительное разрушение традиций и «возжигание» нового, небывалого огня на пепелище старой культуры, — поэт считал, что творческое бессмертие обретается только в памяти, в воображении, в языке, в определении своего места в традиции русской культуры. Для его достижения поэт должен ниспровергать ложные авторитеты, высмеивать омертвевшие штампы, изобретать необычные способы изображения.

В основе эстетизма В.В. Набокова, как считают авторы словаря «Русские писатели XX века», — реакция

на конкретную российскую историко-литературную ситуацию, выраженная в биографии Чернышевского в «Даре» и еще четче — в лекции «Русские писатели, цензоры и читатели» — на фестивале искусств в Корнеллском университете 10 апреля 1958 года («Лекции по русской литературе»). В России, по его мнению, две силы боролись за обладание душой художника: правительство и радикальные антиправительственные критики, по уровню культуры, честности неизмеримо превосходившие чиновников, однако равнодушные к красоте искусства, видевшие в нем средство улучшения социального и экономического положения угнетенных и изменения политического устройства страны. В. Белинского, Н. Чернышевского, Н. Добролюбова писатель объединяет под эгидой политического радикализма, родственного старым французским материалистам, предтечам социализма и коммунизма недавних лет. Как и власть имущие, они, на его взгляд, — филистеры в отношении к искусству, считающие писателем слугами народа, тогда как цари видели в них слуг государства: через это двойное чистилище прошли, по Набокову, почти все великие русские писатели. В.В. Набоков отрицает правомерность отношения к роману как «зеркалу жизни», то есть его сугубо отражательную функцию; он признавал творческую связь между литературой и реальностью, великие произведения искусства — это «новые миры», великий писатель сочетает в себе рассказчика, учителя и мага, но маг в нем доминирует и делает его великим писателем. Любимый автор В.В. Набокова — Н.В. Гоголь, у него он находил то, что ценил сам: выдумку, сочинительство, реализм как маску, обличение пошлости при отсутствии морализаторства.

Поэту

Болота вязкие бессмыслицы певучей
покинь, поэт, покинь, и в новый день проснись!
Напев начни иной — прозрачный и могучий;
словами четкими передавать учись
оттенки смутные минутных впечатлений,
и пусть останутся намеки, полутени
в самих созвучиях, и, помни, — только в них,

чтоб созданный тобой по смыслу ясный стих
был по гармонии таинственно-тревожный,
туманно-трепетный; но рифмою трехсложной,
размером ломаным не злоупотребляй.
Отчетливость нужна и чистота и сила.
Несносен звон пустой, неясность утомила:
я слышу новый звук, я вижу новый край...

«Другие берега» обнаружили одержимость В.В. Набокова темой памяти (поэтому М. Пруст — образец для него), казавшейся критикам чрезмерной, аффектированной. Время — в центре внимания В.В. Набокова: мы все пойманы временем, все — его жертвы, если не найдем путь к преодолению его власти посредством искусства, — такова его позиция. Высшие моменты творчества, когда время перестает существовать, владеть художником, порождают в писателя почти мистическое чувство слияния с миром. Для него смысл искусства, литературы — в отказе человека принять реальность хаоса, будь то пошлость массовой культуры, убийственная действительность тоталитарного государства или стремительный поток времени. В сущности, В.В. Набокову свойственна высшая моральная серьезность как основа всех предполагаемых им «игр». В одном из позднейших интервью, сняв маску «усталого равнодушия», он заметил: «Я верю, что когда-нибудь

появится переоценщик, который разъяснит, что я был не легкомысленной жар-птицей, а строгим моралистом, награждавшим грех пинками, раздававшим оплеухи глупости, высмеивавшим вульгарных и жестоких и придававшим высшее значение нежности, таланту и гордости» (Strong opinions. — N. Y., 1973. — P. 193).

Важным для метапоэтики В.В. Набокова было обращение к осмыслению тайн слова, которые В.В. Набоков связывал с самым первым Словом: «И, на мгновение обняв плечи мои голубиными своими крылами, ангел молвил единственное слово, — и в голосе его я узнал все любимые, все смолкнувшие голоса. Слово, сказанное им, было так прекрасно, что я со вздохом закрыл глаза и еще ниже опустил голову. Пролилось оно благовоном и звоном по всем жилам моим, солнцем встало в мозгу, — и бесчисленные ущелья моего сознания подхватили, повторили райский сияющий звук. Я наполнился им; тонким узлом билось оно в виску, влагой дрожало на ресницах, сладким холодом веяло сквозь волосы, божественным жаром обдавало сердце» (16, с. 721).

Беспримечательной по значимости для метапоэтики является статья В.В. Набокова «Первое стихотворение», где он описывает процесс создания первого произведения, которое, несомненно, является значимым для творчества любого художника и из которого, как из зерна, вырастает все творчество: «Когда моя память загнулась на минуту на пороге последней строфы, где я примерял так много начальных слов, что наконец выбранное было теперь как бы закамуфлировано рядом ложных дверей, я услышал, как моя мать всхлипнула. Вскоре я закончил декламацию и поднял на нее глаза. Она восторженно улыбалась сквозь слезы, которые струились по лицу. «Как чудесно, как красиво», — сказала она и со все возрастающей нежностью в улыбке протянула мне зеркальце, чтобы я мог увидеть мазок крови на скуле, где в какой-то неопределимый момент раздавил упившегося комара, бессознательно подперев кулаком щеку. Но я увидел кое-что еще. Глядя себе в глаза, я испытал резкое ощущение, найдя там только остаток моего обычного «я», осадок выпарившейся личности, и моему разуму пришлось сделать немалое усилие, чтобы снова собрать ее в зеркале» (там же, с. 725).

В.Ф. Ходасевич детализирует особенности метапоэтики В.В. Набокова: «Сирину свойственна сознаваемая или, быть может, только переживаемая, но твердая уверенность, что мир творчества, истинный мир художника, работой образов и приемов создан из кажущихся подобий реального мира, но в действительности из совершенно иного материала, настолько иного, что переход из одного мира в другой, в каком бы направлении ни совершался, подобен смерти» (21, с. 248).

В метапоэтике В.В. Набокова огромную роль играет жанр комментария (роман в стихах «Бледный огонь»; «Комментарий к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин»). Мнение об этом приводится в работе Б. Носика «Мир и дар Набокова». Американский набоковед Стив Паркер, сопоставляя структуру романа и «Комментария», заметил: «Там тоже были предисловие к роману в стихах, перевод этого романа, а потом обширнейшие, составляющие три четверти объема всего труда и едва ли не самые в нем интересные набоковские комментарии. Форма эта повторялась теперь в пародийном плане и на новом, куда более сложном, уровне». Мэри Маккарти полагает, что комментарий в романе «Бледный огонь» — «шкатулка с сюрпризами, ювелирное изделие Фаберже, механическая игрушка, шахматная задача, адская машина, западня для критиков, игра

в кошки-мышки и набор для любителей самоделок» (цит. по: 19, с. 11).

Для всего творчества В.В. Набокова характерна рефлексия над собственным творчеством, поэтому в отношении к его прозе применяют термин «метапроза». «Жизни художника и жизнь приема в сознании художника — вот тема Сирина, в той или иной степени вскрываемая едва ли не во всех его писаниях...», — писал В.Ф. Ходасевич (21, с. 249). Как заметил К.В. Мочульский, в стихотворных произведениях поэт часто дает определения своему стиху, называя его «простым», «радужным», «нежным», «сияющим», «весенним». В предисловии к сборнику «Poems and Problems» («Стихи и задачи») В.В. Набоков определил концептуальные особенности и дал периодизацию своей поэзии. Европейский период распадается на несколько отдельных фаз: первоначальная, банальные любовные стихи; период, отражающий полное отвержение Октябрьской революции; и период стремления развить византийскую образность. Затем он видел свою задачу в том, чтобы каждое стихотворение имело «сюжет и изложение». В конце тридцатых годов и в течение последующих десятилетий — открытие «твердого стиля».

Размышляя в автобиографии («Speak, Memory: An Autobiography Revisited») о своем первом стихотворении, В.В. Набоков поэтически определяет существенные особенности творчества: «...вся поэзия в каком-то смысле местопологательна: попытаться определить свое место по отношению к вселенной, заключенной в сознании, — это бессмертное стремление. Руки сознания тянутся вперед и ищут на ощупь, и чем они длиннее, тем лучше. Щупальца, а не крылья — вот естественные признаки Аполлона» (16, с. 722)

«Набоков <...> не боится ни словесных излишеств, ни словесных новшеств, а мираж окончательной, недостижимой простоты, — некоторых современных поэтов подлинно измучивший, — никакая притягательная сила для него в себе не таит. Его вдохновение не силится подняться над словом, а, наоборот, с упоением в нем утопает: он ворожит, бормочет, приговаривает, заговаривает и все дальше уходит от того, что можно назвать поэтическим чудом, от двух-трех волшебных светящихся строк, к которым нечего прибавить, в которых нечего объяснять. <...> Предположить, что Набоков хотел бы потрудиться на «ниве русской словесности», можно было бы лишь с намерением заведомо юмористическим. Между тем сознательно или произвольно, он как будто вспахивает почву для какого-то будущего Пушкина, который опять примется наводить в нашей поэзии порядок. <...> Не методы и не школы одушевляют поэзию, а внутренняя энергия, ищущая выхода: ее не расслышит у Набокова только глухой», — отмечал Г.В. Адамович (17, с. 265—266).

Е.А. Евтушенко считает, что историческая справедливость свершилась, книги Набокова вернулись в Россию, но «она навсегда останется виноватой перед теми своими детьми, которых позволила отнять от груди своей». Поэт так характеризует творчество В.В. Набокова: «Набоков — блистательный мастер, может быть, слишком блистательный, как блещут хирургические инструменты, лязгая на холодном мраморном столе в операционной. В его творчестве есть нечто от висячих садов Семирамиды, чьи корни питаются не родной почвой, а самим воздухом, которого нет родины. Набоков был энтомологом и шахматистом, и это тоже заметно в его творчестве. Слова он накальвает, как бабочек на булавки, или двигает их, как шахматы, рассчитывая все на много ходов вперед» (20, с. 333).

Источники:

1. Набоков В.В. Слово // Набоков В.В. Собрание сочинений русского периода в пяти томах. — СПб., 1999. — Т. 1. — С. 32—35.
2. Набоков В.В. У мудрых и злых ничего не прошу... // Там же. — С. 442.
3. Набоков В.В. Я на́ море гляжу из мраморного храма... // Там же. — С. 445.
4. Набоков В.В. За туманами плыли туманы... // Там же. — С. 448—450.
5. Набоков В.В. Как воды гор, твой голос горд и чист... // Там же. — С. 450—451.
6. Набоков В.В. Поэту // Там же. — С. 468.
7. Набоков В.В. Звени, мой верный стих, витай, воспоминанье... // Там же. — С. 469—470.
8. Набоков В.В. Поэт // Там же. — С. 480.
9. Набоков В.В. Поэт // Там же. — С. 540—541.
10. Набоков В.В. Поэты // Там же. — С. 548—549.
11. Набоков В.В. Поэт // Там же. — С. 584.
12. Набоков В.В. Страна стихов // Там же. — С. 630.
13. Набоков В.В. Шекспир // Там же. — С. 632—633.
14. Набоков В.В. Первое стихотворение // Набоков В.В.: Pro et contra. — СПб., 1997. — С. 741—750.
15. Набоков В.В. Заметки о просодии // Набоков В.В. Комментарий к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин». — СПб., 1998. — С. 749—797.
16. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2005. — Т. 2. — С. 717—754.

Литература:

17. Адамович Г.В. Владимир Набоков // Владимир Набоков: Pro et contra. — СПб., 1997. — С. 265—266.
18. Красавченко Т.Н. Набоков // Русские писатели XX века. Биографический словарь. — М., 2000. — С. 481—484.
19. Старк В.П. Владимир Набоков — комментатор романа «Евгений Онегин» // Набоков В.В. Комментарий к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин». — СПб., 1998. — С. 7—25.
20. Строфы века. Антология русской поэзии / Сост. Е.А. Евтушенко. — Минск — М., 1995. — С. 333.
21. Ходасевич В.Ф. О Сирине // Владимир Набоков: Pro et contra. — СПб., 1997. — С. 244—250.

4. Метапоэтика аналитизма поэзии. Авангард

Метапоэтика авангардистов — многоплановое явление. Она представлена в манифестах, статьях, декларациях футуристов (эксплицированные метапоэтические тексты), в метавысказываниях, выделяемых в структуре некоторых поэтических произведений. Метапоэтическую позицию художника можно также обнаружить в формальном построении текста, когда художник определенными способами фиксирует художественные доминанты произведения, то есть говорит о способе написания формой. Это те случаи, о которых В. Хлебников, поэтизируя творчество Д.Д. Бурлюка, писал: «То была выставка приемов и способов письма // И трудолюбия уроки» («Бурлюк», 1921).

Поэты и теоретики авангарда большое значение придают углубленной разработке тех средств, «без которых данное искусство не знали, представить себе не можем и признаем за его вечный язык, в литературе — слово, в музыке — звук, в скульптуре — объем, в архитектуре — линия, в живописи — краска» (15, с. 14).

«Новые» формы призваны были создаваться на основе средств, которые диктует материал искусства, и для этого следовало «отскоблить» язык от толстого слоя слишком «материальной материи», обнаружить «чистый язык» искусства (там же). Апология художественного материала открывала возможности для художественного эксперимента.

Метапоэтика авангарда — это качественно новое явление в данной парадигме. Авангардисты, отталкиваясь от академического творчества русских поэтов, в том числе и символистов, пытались создать инверсионную поэтику, направленную на раскрепощение языка, слова, обращенную к первоистокам бытия и творчества с целью диаметрально противоположной — создания искусства будущего, революционного перевоплощения всех форм — вплоть до самого материала — языка. Тип поведения художника, жанров метапоэтики, творчества — революционный. Под революционным мы понимаем такой тип мышления, поведения, который приводит к коренным изменениям в какой-то области знания, технике, искусстве и т.п., в корне преобразует их. Он основан на внезапном скачке, прерывающем постепенное развитие, например, искусства, приводящем к качественным изменениям в его развитии. В соответствии с этим в науке и искусстве выделяются два типа парадигм — эволюционные и революционные.

В работе «Структура научных революций» (1962) Т. Кун, анализируя «революции как изменение взгляда на мир», пишет: «Рассматривая результаты прошлых исследований с позиций современной историографии, историк науки может поддаться искушению и сказать, что, когда парадигмы меняются, вместе с ними меняется и сам мир. Увлекаемые новой парадигмой, ученые получают новые средства исследования и изучают новые области. Но важнее всего то, что в период революций ученые видят новое и получают иные результаты даже в тех случаях, когда используются обычные инструменты в областях, которые они исследовали до этого. Это выглядит так, как если бы профессиональное сообщество было перенесено в один момент на другую планету, где многие объекты им незнакомы, да и знакомые объекты видны в ином свете. Конечно, в действительности все не так: нет никакого переселения в географическом смысле; вне стен лаборатории повседневная жизнь идет своим чередом. Тем не менее

изменение в парадигме вынуждает ученых видеть мир их исследовательских проблем в ином свете. Поскольку они видят этот мир не иначе, как через призму своих воззрений и дел, постольку у нас может возникнуть желание сказать, что после революции ученые имеют дело с иным миром.

Элементарные прототипы для этих преобразований мира ученых убедительно представляют известные демонстрации с переключением зрительного гештальта. То, что казалось ученому уткой до революции, после революции оказывалось кроликом. Тот, кто сперва видел наружную стенку коробки, глядя на нее сверху, позднее видел ее внутреннюю сторону, если смотрел снизу. Трансформации, подобные этим, хотя обычно и более постепенные и почти необратимые, всегда сопровождают научное образование» (25, с. 151).

Октябрьская революция была направлена на разрушение старого строя «до основанья», затем уже на расчищенном голом месте, вне опоры на традицию русского общества и русской культуры предполагалось построение нового общества — коммунистического. Практически по этому же принципу действовали художники-авангардисты, о чем свидетельствует концептуальное произведение К.С. Малевича «Черный квадрат», символизирующее собой голую почву, ничто, нуль формы, репрезентирующий это; а также манифесты, декларации, приказы — жанры метапоэтики, соответствующие революционному мышлению, — призваны были побудить художников к созданию нового искусства — революционного.

«Технический манифест футуристской литературы» Ф.Т. Маринетти (1912) является некоторой точкой отсчета в осмыслении языкового творчества авангарда. Классическое наследие осознается Ф.Т. Маринетти как единый текст, в основе которого лежат типологические средства языка, и главным элементом, подвергающимся отрицательному означиванию, становится синтаксис, основу которого составляет «латинская клетка», «латинское старье» — синтаксис, «отказанный нам еще Гомером» (35, с. 163—164). Горизонтальная модель поэтического текста сменяется вертикальной — «выпущенные на волю слова через воображение писателя, который видит жизнь сверху, как с летящего аэроплана, охватывает жизнь цепким взглядом ассоциаций, и свободные слова собирают их в стройные ряды лаконичных образов» (там же, с. 167).

Маринетти намечает точную алгоритмическую последовательность разрушения «гомеровского синтаксиса», то есть текста в широком смысле, и языка, который именуется сейчас как классический. Это отсутствие грамматических связей между словами, отмена «признаковых слов» — прилагательных и наречий, служебных слов, пунктуации. На смену этому приходит новый порядок, рождающийся из хаоса, сеть ассоциаций, которые сплетаются беспорядочно и вразнобой. Внешне диалог с классическим текстом и языком завершается полной отменой последнего — децентрацией языка, превращением в «неживую материю», которую призвано оживить новое творчество. Но это только внешние послышки. Художники-авангардисты, которые оставили нам наследие, ставшее уже «классическим авангардом», во многом действовали как ученые-аналитики, добираясь до внутренней структуры языка и внутренней структуры текста. Фактически они делали то же самое, что лингвисты-структуралисты, рассматривая язык как упорядоченную гармонизированную сущность, обращались к внутренней структуре текста как к основе его упорядоченности и гармонии. Философы, лингвисты-структуралисты и художники-аналитики делали практически одно и то же дело — они абстрагировались от речи и сосредоточивались на языке как классификационной сущности. Им было важно зафиксировать возможности неявного в нем, того, что упрятано внутрь языка, речи, текста.

Язык для художника — всегда объект рефлексии, так как это его материал; дело в том, преобладают ли в тексте синтетические или аналитические тенденции. В классическом типе текста преобладают синтетические тенденции (склад), авангардистские манеры появляются там, где анализ начинает преобладать над синтезом, то есть то, что было элементами кристаллической формы, становится в ряд самостоятельных сущностей, превращаясь в ансамбль с преобладанием неструктурного в структуре.

Авангардистов интересовала не столько синтагматика, сколько парадигматика, то есть выявление возможностей внутреннего упорядочивания, основанного не на пересказе (ср. фигуративной живописью), а на обнаружении внутренних структур во всех искусствах и оперировании ими как обобщенными и обобщающими, по сути, геометризованными сущностями. Особо явной в структуральном отношении была фонетическая система как языка, так и текста. Так как элементы фонетико-фонологической системы легко исчисляемы, они

более просто подвергаются классификации и моделированию. Кроме того, фонетическая система — самая «беспредметная» система языка. Образцы ее моделирования позволяют распространить некоторые тенденции на моделирование всех уровней языка и текста.

Не случайно один из выдающихся структуралистов К. Леви-Строс в работе «Структурная антропология» (1958) определил высокую значимость лингвистики для всего гуманитарного знания. Он показал, что лингвисты и социологи шли независимо друг от друга присущими им путями. «Они, — пишет К. Леви-Строс, — разумеется, время от времени приостанавливаются, чтобы сообщить друг другу о некоторых достигнутых ими результатах. Тем не менее эти результаты являются следствием различного подхода, причем не делается никаких усилий для того, чтобы дать возможность представителям одной специальности воспользоваться техническими и методологическими достижениями другой. Подобная позиция могла быть объяснима в то время, когда лингвистические исследования опирались на исторический анализ. Этнологические изыскания, проводившиеся в этот период, отличались от лингвистических скорее по своей глубине, чем по самому их характеру. Лингвисты владели более точным методом, результаты их исследований были лучше обоснованы <...> Тем не менее, при всем этом, антропология и социология ждали от лингвистов только фактических сведений; ничто не предвещало откровения.

Возникновение фонологии внесло переворот в это положение. Она не только обновила перспективы лингвистики: столь всеобъемлющее преобразование не могло ограничиться одной отдельной дисциплиной. Фонология по отношению к социальным наукам играет ту же обновляющую роль, какую сыграла, например, ядерная физика по отношению ко всем точным наукам. В чем же состоит этот переворот, если попытаться выяснить его наиболее общие следствия? На этот вопрос дает нам ответ один из крупнейших представителей фонологии Н. Трубецкой. В программной статье «La phonologie actuelle» (1933) он сводит в конечном счете фонологический метод к четырем основным положениям: прежде всего фонология переходит от изучения **сознательных** лингвистических явлений к исследованию их **бессознательного** базиса; она отказывается рассматривать **члены** отношения как независимые сущности, беря, напротив, за основу своего анализа **отношения** между ними; она вводит понятие **системы**: «Современная фонология не ограничивается провозглашением того, что фонемы всегда являются членами системы, она обнаруживает конкретные фонологические системы и выявляет их структуру»; наконец, она стремится к открытию общих законов, либо найденных индуктивным путем, «либо... выведенных логически, что придает им абсолютный характер» (30, с. 35).

Художники и ученые-аналитики делали, по сути, одно и то же дело. Среди исследователей здесь можно отметить теоретиков художественного творчества, входившие в группу ЛЕФ, потом ставших теоретиками ОПОЯЗа (О.И. Брик, Б. Кушнер, В.Б. Шкловский и т.д.).

Повторность элементов в поэтическом тексте выявляли многие поэты и ученые, но фонетический уровень организации наиболее глубоко был проанализирован Е.Д. Поливановым в статье «Общий фонетический принцип всякой поэтической техники». Е.Д. Поливанов определяет звуковой повтор в широком смысле, как общий фонетический принцип поэзии: он заключается в совпадении (или в сходстве) конечных звуков строки — в рифмовке, в повторении чередований ударных слогов с безударными, в повторении стоп, в повторении звуков в инструментовке и т.д. В «заумной» поэзии, по Поливанову, также наличествует звуковая организация — это относительно регулярно повторяющиеся геометрические фигуры, образующие «пары звуков». М.В. Панов уточняет, что Поливанов выделил повтор отношения — отношения тождества, отношения контраста (см.: 40). Е.Д. Поливанов считал, что отличительным признаком поэзии вообще можно считать «наличие той или иной фонетической организованности» (41, с. 100). Идеи, которыми руководствовался Е.Д. Поливанов в период расцвета ОПОЯЗа, характерны были для многих исследователей — О.И. Брика, Б. Кушнера, Р.О. Якобсона.

О.И. Брик и Б. Кушнер опирались на гармонизацию согласных в текстах. О.И. Брик отмечал, что сущность повтора заключается в том, что «некоторые группы согласных повторяются один или несколько раз в той же неизменной последовательности, с различным составом сопутствующих гласных» (7, с. 26). При этом согласная или сохраняет свою фонетическую окраску, или же переходит в другой звук в пределах своей акустической группы. О.И. Брик разделял повторы на двузвучные, трехзвучные, многозвучные. Если обратиться к идее инвариантности-вариативности, то повтор строится по принципу симметричных отношений, их и определяет О.И. Брик, не обращаясь к понятиям инвариантности-вариативности. «Если обозначить основные согласные алгебраическими знаками А, В, С, то получаются повторы типов: АВ, ВА, АВС, САВ, АСВ...» (там же, с. 27).

Исследователи обратили внимание не только на то, что повтор обнаруживается в последовательном развертывании текста, но и на то, что существует вертикальное порождение звуковой инструментовки, основанное на жесткой симметрии. Так, Б. Кушнер выявил важнейший фактор в гармонизации звукового слоя поэтического текста — «строфные сонорирующие аккорды», для которых характерно прохождение в вертикальном направлении через всю строфу и стихотворный текст в целом. Аккорды Б. Кушнер классифицирует по принципу симметрии-асимметрии; в последнем случае возникает наращение звука, аккорда, целой аккордной группы (27, с. 83). Кушнер считает, что в организации звуковой стороны поэтических текстов «имеет место строгий план, точная симметрия и, вероятно, такая же математическая железная закономерность, как и в сочетаниях тонирующих звуков музыки» (26, с. 9).

Это утверждение, несомненно, точно определяет суть гармонизации звукового слоя и в классическом типе текста, но он выявляется только в процессе анализа внутренней структуры текста, в данном случае фонетико-фонологической. Возьмем для примера стихотворение А.С. Пушкина «Зорю бьют» и рассмотрим соотношение в нем ударных гласных (ассонанс) и аллитерации.

Зорю бьют... из рук моих	о у у и
Ветхий Данте выпадает,	э а а
На устах начатый стих	а а и
Недочитанный затих —	и и
Дух далече улетает,	у э а
Звук привычный, звук живой,	у ы у о
Сколь ты часто раздавался	о ы а а
Там, где тихо развивался	а э и а
Я давнишнею порой.	а и о

1829

В тексте при рассмотрении всех элементов становится заметно, что гласные взаимодействуют друг с другом, образуя вокальную основу текста: тридцать ударных гласных характеризуются строгой организацией — они образуют парные повторы по вертикали и горизонтали, причем их сцепление так прочно, что нет звука, оказавшегося вне идеи парной (в основном) повторяемости.

Ассонансы парных горизонтальных рядов: [уу — аа — аа — ии — аа — у — у — аа — а — а]; вертикальные ряды: [ии — уу — ыы — аа — ии]; все это образование пронизывается звуком [э — э — э] и окольцовывается соотношением начального и конечного [о...о] — изящным рондо. Гармоничная сеть гласных обнаруживает симметричные отношения, характеризующиеся разнообразием и динамикой парного повтора. Парность придает звучанию замедленность, легкость и направленность, такую форму можно охарактеризовать как легатную (итал. *legato* — связанное исполнение, *leggiuo* — легко).

Мягкость и напевность звучания подчеркивается обилием сонорных в структуре аллитераций, с которыми контрастируют звуки [з — с — х], связанные с идеей звучания (зоря, звук), подчеркивающие затихание звучания стиха, звука — истаивание звучности (итал. *morendo*), звуки [з — с] образуют симметричную конфигурацию, повторяясь на протяжении всего текста:

з з
с с
з
з з
с с з
з

Обращает на себя внимание сочетание звука [х] с другими согласными:

м х
в' т х
с т х с т' х
з т' х
д х
т' х

Аллитерации выдвигают ключевое соотношение слов: **зорю — звук — стих — затих**, — которое ставит в соответствие звук и стих, слившиеся в одном интенциональном акте «воспоминание».

В целом соотношение звуков в стихотворении «Зорю бьют...» можно охарактеризовать как консонанс (созвучие, согласие) с элементами диссонанса (несозвучия), упрятанного внутрь. Парность, замедленность можно охарактеризовать и как явление звукоподражательного плана, имитирующего длительное звучание колокола. Следует отметить, что в стихотворении звуковой слой находится в гармонизирующих отношениях с неязыковыми слоями — ведь в нем господствует «мыслимый» звук, звуковая картина — воспоминание; через активизацию слухового модуса перед нашим мысленным «взором» возникает звон колокола, мы как бы «слышим», как бьют «зорю», это помогает воссоздать и звуковая инструментовка текста.

Для классического типа текста соотношение звуков — это изнанка структуры, которая обнаруживает свою функциональную значимость при ближайшем рассмотрении. В авангардных текстах изначальные элементы такого типа могут занимать собственно структурную позицию. Былые «бордюры» — структуры старых систем — могут приобретать значение самостоятельных произведений. Главная их задача — выявить выразительность звуковой материи как таковой. Вот, к примеру, стихотворение А.Е. Крученых, состоящее из одних гласных:

о е а
и е е и
а е е ъ

Этот текст построен на основе отсложения ассонансной структуры молитвы «Отче наш», по замечанию автора. Е.Д. Поливанов считает, что «заумь», как принцип или как особый (самостоятельный) подвид поэтических пьес, существует и имеет все права на существование именно как наиболее чистый или наиболее поэтический вид поэзии: «В зауми (по крайней мере в «зауми» идеального типа — без значащих слов) вся творческая энергия автора и все внимание воспринимающего (чтеца или слушателя) направлены на формальную — звуковую сторону речи, то есть, как мы увидим ниже, — на игру тем или другим видом повторов, не отвлекаясь в сторону смысловых представлений» (41, с. 10).

Заумный язык — это язык звуковой (фонетический), строится на отсложениях звуковых элементов от слов и их сдвигах — соединение в новое образование: «Заумный язык — всегда сдвиговый язык! — в нем части искрошенных миров!!! юпяпик (И. Зданевич), любхею (Крученых)...» (19, с. 67). Сдвиг фонетический, по теории А. Крученых, — «слияние двух звуков (фонем), или слов как звуковых единиц в одно звуковое пятно» (там же, с. 37). Чередование же обычного и «заумного» языка — «самая неожиданная композиция и фактура (наслоение и раздробление звуков) — оркестровая поэзия, все считающая. Замауль!...» (там же, с. 66). Вот одно из стихотворений А.Е. Крученых:

Отрава

Злюстра зияет над графом заиндевелым
Мороз его задымил,
ВЗ — З — ЗНУЗДАЛ!!
Кровь стала белой
А в спине замерзает застарелый парафин
Отравный по жилам растекся слизняк...
За зазорным наследством
Сквозь заборы и щели
В дверь надвигались з — з — зудящих РОД — ствен-
ников
Зве — ра — а — ва
А!
СА — СА — СА — СА ...

1923

Звук [з], пронизывающий текст, способствует возникновению «звукообраза», на который делали установку футуристы. Звук имеет значение, и его доминирование образует «гамму», рельеф текста: «Определенный звукоряд поэта сдвигает его содержание в определенную сторону — поэт зависит от своего голоса и горла» (там же, с. 50). Звук [з], в данном случае виртуозно используемый поэтом, несет семантику зла, особенно ярко выраженную в «сдвиговых» словах злюстра и зверева, образованных соединением «разрубленных» слов, наложенные одно на другое: злюсь + люстра; зверь + орава. Этому же способствует растяжка слов: вз — з — знуздал, з — з — зудящих, зве — ра — а — ва. Ономотопы, врезающиеся в слова, в сочетании с инструментовкой всего текста приводят его к гармонически организованному диссонансу: повтор, гармонизация создают неблагозвучие текста, звуковой строй несет заостренную, раздражающую, беспокойную семантику.

В текстах авангарда часто наблюдается использование приемов зауми (звуковых отслоений — изнанки структуры) и собственно структурных компонентов. Например, у А.В. Туфанова:

Осенний подснежник

Сноу шайле шуут шипиш сноу
Сноуишип ниип нейчар снее
Шалью белоснежную все солнце
Снова до весенних зорь закрыто
1924

Таким образом разрешается парадокс о противостоянии классических и авангардных типов текста. В первом доминируют собственно языковые единицы, преобладают реляционные связи, второй доводит децентрированность поэтического языка до предела, и изнанка структуры, которая имеет место и в классических текстах, ставится в авангардном тексте в основную структурную позицию. Это как бы точка отсчета. Как видно из предыдущих приемов, «изнаночные элементы» подвергаются разработке, различным модификациям.

Здесь мы имеем в виду очень важное свойство классического текста. Он имеет внешнюю линейную организацию, но внутренняя его структура (особенно структура поэтического текста) вертикальна, реализуется на основе повторяемости инициально заданных структурных компонентов. Гармонические вертикали, которые имеют симметричную структуру и строятся на основе «отслоения» элементов текста на всех уровнях его организации — от фонетического до синтаксического, как правило, поражают внутренним совершенством. Р.О. Якобсон в работе «Поэзия грамматики и грамматика поэзии» подчеркивает, что внутренние структуры образуют узоры симметрии, удивительные по красоте (см.: 52). Как видим, вертикальное строение текста, которое и являет гармонию во всех типах произведений искусства, так как гармония вертикальна, в соотношении с гармоническими горизонталями, но проработанными структурно, и использовалось футуристами (см. об этом: 50, 51)

Таким образом, авангардные тексты находятся с классическим в отношении диалога и развиваются в рамках одной традиции. Не случайно современное искусство интерпретируется как направленность формы против себя самой, когда в тексте узаконивается все, что с трудом приемлется или отвергается в лингвистике. В последнее время рассмотрение авангарда и классических текстов все больше и больше дается в русле одной большой традиции. «В модернистском контексте для авангарда была важна сама «новизна», полемичность по отношению к традиции. Теперь это совершенно неактуально, — пишет В.Г. Кулаков. — Более того, привычное противостояние «авангардист» — «традиционалист» — «непонятнее иероглифов...». Актуальное же сознание — назовем его поставангардистским — исходит из того, что все есть традиция... Авангардный полюс выделяется, но уже не обладает былой агрессивностью... Делается общее дело, в котором важен только результат — художественное качество — художественный эффект» (23, с. 62—63). Об этом же в системе сменяющих друг друга направлений и методов пишет Н.С. Автономова. Она выделила два главных способа отталкивания от собственного культурного прошлого. Первый способ — разъятие прошлого и оперирование его элементами в новых и новых комбинациях. Это постмодернистский способ. Второй — отмена прошлого и попытка создания чего-то абсолютно нового, как можно более непохожего на то, что было прежде. Это авангардистский способ осмысления прошлого. Таким образом, триада: академизм (классическое искусство), постмодернизм, авангардизм — это постоянно сменяющие друг друга формации в становлении художественного

мышления. Так было и после символизма. Уже акмеисты рассматривали символизм в качестве академического искусства и, опираясь на эти же тексты, стали писать стихи с большим количеством реминисценций. Так много в них отсылок то к Пушкину, то к Данте, то есть действовали они как постмодернисты (1, с. 17).

Авангардистские манеры связаны с «отменой» прошлого, хотя наивным было бы мнение, что авангардисты не знали, не исследовали тексты поэтов прошлого. Они делали это уже потому, что новая поэтика, предполагавшая «беспроволочное воображение», то есть воображение, которое находит воплощение в отмене грамматических связей, отношений между словами в тексте, основана на хорошем знании внутренних структур классического текста, выражающих его гармонию. И если гармония создается на основе внутренних вертикальных структур текста, то почему же не поставить ее в основную структурную позицию? Так и делали футуристы. И, может быть, в этом их игра, их «тайна», ведь «футуристические столбики» В.В. Каменского, тексты с аграмматическими связями слов А.Е. Крученых можно обнаружить во внутреннем строении стихотворений А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова и т.д.

При этом, видимо, будет важным противопоставление авангарда и постмодерна в плане их отношения к материалу — к языку и классическим типам текста. Авангардисты разбирают механизм — язык, текст, чтобы увидеть его внутренние закономерности и воспользоваться ими в процессе создания своих текстов, как правило, лишенных реляционных связей. А постмодернисты оперируют готовыми художественными системами, деконструируя текст, выводя его из автоматизма логоцентричности. Аналитизм и деконструирование — это сходные, но в то же время различные по направленности действия. Аналитизм авангардистов направлен на выявление внутренних возможностей языка и текстов и выработку новых отношений между элементами (по сути, парадигматических). Деконструкция, как правило, связана с оперированием готовыми текстами (интертекстуальность, сложная многомерная система цитирования). Она регламентирована не столь структурой и системой языка и текста, сколь его новым прочтением. Деконструкция — это примета постмодерна.

Н.А. Бердяев, говоря о кризисе искусства, наступившем в конце XIX — начале XX века, противопоставляет синтетику поэзии, искусство как синтез, как умение творить «кристаллы» форм аналитическому искусству авангарда, приводящему к противоположному эффекту. Н.А. Бердяев определяет этот процесс как «распластование космоса», «весь предметный, телесный мир расплывается в своих основах», «все аналитически разлагается и расчленяется»: «Когда новые художники последнего дня начинают вставлять в свои картины газетные объявления и куски стекла, они доводят линию материального разложения до полного отказа от творчества. В конце этого процесса начинает разлагаться самый творческий акт и творческое дерзновение подменяется дерзким отрицанием творчества. Человек не пассивное орудие мирового процесса и всех происходящих в нем разложений, он — активный творец. Космическое распадение не истребляет личного духа, не истребляет «я» человека, если дух человеческий делает героическое усилие устоять и творить в новом космическом ритме. Космическое распадение может лишь способствовать выявлению и укреплению истинного «я». Человеческий дух освобождается от старой власти органической материи. Машина клещами вырывает дух из власти у материи, разрушает старую скрепку духа и материи. В этом — метафизический смысл явления машины в мир. Этого не понимают футуристы. Они находятся более в погибающей материи, чем в освобождающемся духе» (4, с. 21).

Манифесты, декларации, декреты, которые сменили академичные тексты символистов, свидетельствовали о революционном мышлении авангарда, который был характерен в начале XX века для жизни нашей страны в целом. Авангардизм в искусстве, революционное мышление философов-материалистов, ученых — все это явления взаимосвязанные, вписывающиеся в общую структуру идей начала XX века.

Российская доктрина футуристов отмечалась значительным радикализмом по отношению к культуре в целом и языку классических текстов. Приведение текстов к качественно новому состоянию идет часто посредством ресурсов языка, выявленных как в недрах самого языка, так и на основе анализа предшествовавших поэтических систем. Показательна, например, реакция Б.К. Лившица на «консервативное» языковое сознание, господствовавшее в среде футуристов, стремление преодолеть его на основе рекомендаций Маринетти: «Это был вполне западный, точнее — романский подход к материалу, принимаемому как некая данность. Все эксперименты над стихом... мыслились в строго очерченных пределах уже конституированного языка... Словесная масса, рассматриваемая изнутри, из центра системы, представлялась лейбницева-

ской монадой, замкнутым в своей завершенности планетным миром. Массу эту можно было организовать как угодно, структурно видоизменять без конца, но вырваться из ее сферы, преодолеть закон тяготения казалось абсолютно невыполнимым» (32, с. 47—48).

Преодоление центризма старой поэтической системы идет в диалогах манифестов, в экспериментаторстве. В результате поэтическая система Ф.Т. Маринетти с его жесткими предписаниями принимается, но, в свою очередь, и преодолевается двумя способами. Первый способ — аналитический подход к рассмотрению классических поэтических систем, но не со знаком минус, а со знаком плюс. Футурист обращает свое внимание не только на центр системы, но и на изнанку структуры, выделяя маргинальные элементы (типа сдвигов Пушкина «Со сна садится в ванну со льдом», «все те же львы?» и т.д.), которые ставятся в текстах футуристов в основную структурную позицию.

Следует добавить к этому, что, анализируя поэзию А.С. Пушкина, А.Е. Крученых выделил множество такого рода элементов, определив их как «сдвиговые», заумные элементы, по типу которых он и строил свой заумный язык путем расчленения обычных слов, их слияния и т.п. (см.: 18).

Современный постмодерн, который продолжает воплощать в качестве приемов принципы, обнаруженные в процессе изучения классических типов текста, ввел понятие лингвопластики. Лингвопластика — это активное воздействие на слово с использованием его «физических свойств — расчленяемости, способности к слипанию с другими словами, растяжимости, сжимаемости и других видов пластической деформации» (29, с. 76). Приемы деформации были выработаны в искусстве авангарда начала века, и «открытия» такого рода связаны с анализом классических типов текста. Так, А.Е. Крученых принадлежит исследование, основанное на анализе маргинальных элементов — того, что с точки зрения психоанализа и деконструкции относится к незначительному, отсылающему к более значительному в тексте (см.: 18). Проанализировав слияние нескольких (чаще двух) лексических единиц (слов) в одно фонетическое (звуковое) слово, Крученых и назвал это сдвигом (звуковым), который может вызвать смысловой сдвиг фразы, процитировав при этом самого А.С. Пушкина:

То звуков или слов
Нежданное стечение.
К чернильнице

Крученых имелись в виду случаи типа: «А нынче все умы в тумане»; «Со сна садится в ванну со льдом» (со льдом — итальянская монета); «Слыхали ль вы», «Ты прозаик, я поэт» (ты про — заек, я — поэт) и т.д. (см.: 18). Таким образом, А.Е. Крученых на основе анализа классических типов текста, в корреляции с экспериментами в музыке, живописи был установлен новый тип отношений в системе звуковых единиц, в основе которых лежит не только повтор, но и **сдвиг**, то есть «слияние двух звуков (фонем), или двух слов как звуковых единиц, в одно звуковое пятно» (19, с. 37). «Сдвиг — яд, очень опасный в неопытных руках глухачей, но его же можно использовать как хороший прием...» (там же, с. 47). Чтобы совершить сдвиг, надо совершить членение — расслоение, и потом смонтировать отслоенные элементы. Таким образом, монтаж отслоенных элементов становится (а в классических текстах внутри структуры является) способом формирования отношений в тексте, в результате чего возникают не только фонетические, но и словесно-семантические диссонансы.

Второй способ выявляется во внутреннем диалоге на уровне текстов и манифестов Маринетти. Анализ классического поэтического языка идет не по пути умерщвления его и превращения в неживую материю, как рекомендует Ф.Т. Маринетти. В диалоге с ним, а также в ходе осмысления футуристических новаций, и в особенности текстов В. Хлебникова, выявился тот путь в децентрации классических типов текста, по которому в целом пошло развитие русского футуризма. Язык приобретает состояние материи, но материи живой, так как футуристы обращаются к первородному хаосу, к «довременному слову». Застывшие языковые слои, на которые поэты «наступали как на твердую почву», оживают, переворачиваются «корнями вверх».

В начале века, с появлением авангардизма, исследователи оказались, как образно сказал П.А. Флоренский, «у водоразделов мысли», на переломе, так как формирование научной и художественной картины мира находится в рамках одной эпистемологической реальности. Третья научная революция (конец XIX — середина XX веков) ознаменовалась становлением нового, неклассического знания, а значит, сменой парадигм как в теории познания, так и в искусствознании, и в частности, поэтике.

Появление авангарда подтолкнуло исследователей к созданию новой поэтики, которая основывалась не только на лингвистических штудиях в области художественного текста, но обращала исследователя к «языковому изобретению», «языковой инженерии», которая базируется на культурном преодолении языкового материала» (10, с. 15). Г.О. Винокур был одним из тех, кто понял, что всякая смена поэтических школ есть вместе с тем смена приемов поэтической организации материала, «преодоление языковой стихии» (там же, с. 15). Р.О. Якобсон также замечал по этому поводу: «... для нас нецензурированный пятистопный ямб гладок и легок. Пушкин же ощущал его, т.е. ощущал как затрудненную форму, как дезорганизацию формы предшествовавшей» (53, с. 273). Якобсон определил суть децентрации поэтической речи: «...по существу, — писал он, — всякое слово поэтического языка — в сопоставлении с языком практическим — как фонетически, так и семантически деформировано» (там же, с. 299). О деформации слова в поэтической речи писали в это время многие исследователи (В.Б. Шкловский, Б.В. Томашевский, Ю.Н. Тынянов, Л.П. Якубинский, Р.О. Якобсон, Г.О. Винокур, П.А. Флоренский). Это было связано с тем, что деформации подвергались не только языковые единицы, но и формы в музыке, и особенно в живописи. «Пикассо пришел в этот мир, чтобы хорошенько встряхнуть его, вывернуть наизнанку и снабдить его другими глазами», — писал поэт Р. Альберти (цит. по: 11, с. 20). Искажения и деформация в его композициях с изображением людей доходят до такой крайности, что становятся в некотором смысле самой темой его искусства. Пикассо стал создавать из контуров и форм собственные образы, которые приобретают предметное значение в зависимости от того, как они соединены в живописное целое. То же наблюдается в произведениях футуристов, в их работе над словом и текстом.

Г.О. Винокур глубочайше осмыслил факт авангардистского поэтического текста, подчеркивал, что в этом ему помогли и поэзия, и теория футуристов. Он писал: «Понятен поэтому взаимный интерес, связывающий лингвистов с поэтами-футуристами. Если не все лингвисты заинтересованы футуризмом, поскольку не все они ставят перед собой вопрос о возможности особой языковой технологии, но зато все решительно футуристы поэты тянутся к теории слова, как стебель к солнечному свету. Притом — теории чисто **лингвистической** (выделено автором. — *КШ, ДП*), а не какой-нибудь гершензоновской или в стиле Андрея Белого. Не «магия слов», а внутренний механизм слова влечет к себе футуристов. Именно поэтому футуристское слово культурно» (10, с. 22).

Г.О. Винокур определил качественную особенность поэтической, лингвистической инженерии — суть ее заключалась в том, что изобретение футуристов не столько лексикологично, сколько грамматично, так как отношения между языковыми элементами системны. Отсюда, по Винокуру, настоящее творчество языка — «это не неологизмы, а особое употребление суффиксов; не необычное заглавие, а своеобразный порядок слов» (там же, с. 17). Если символисты строили свои тексты «на диковинных словечках с готовой уже грамматикой», то футуристы не только организовали элементы языка, но «делали язык», изобретали новые связи (там же, с. 17—18).

Таким образом, уже Г.О. Винокур указал на критерий, который используется нами для разграничения классических и неклассических (авангардных) текстов: он заключается в том, что в классическом типе текста преобладают собственно языковые связи и отношения, которые существуют наряду с гармонизирующими, текстowymi. В неклассических (авангардных) текстах преобладают гармонизирующие связи, которые могут существовать с собственно языковыми. Это разграничение относительно, так как авангард часто пользуется классическим типом текста, деформируя только семантические связи в нем. Кроме того, в классических типах текстов имеются особые, гармонизирующие связи за пределами собственно языковых, но они, как мы уже говорили, упрятаны вглубь, составляют изнанку системы, в то время как в неклассических текстах изнанка вывернута наружу, обычные языковые связи чаще всего нейтрализованы.

Г.О. Винокуром был сформулирован закон поэтической речи: «И если мы, к примеру, найдем целый ряд экспрессивных моментов в поэтической речи, то правильный анализ тем не менее покажет, что не здесь лежит акцент этой речи, экспрессия здесь лишь дальнейший осложняющий основную композиционную схему прием, под покровом которого мы должны найти и специфическую тенденцию, сводящуюся, в конечном счете, к разложению структуры языка на ее элементы, которые, вслед за тем, конструируются заново, в отличную от собственно языковой схему, где соотношения частей передвинуты, смещены, а следова-

тельно, обнаружена и точно высчитана сама значимость, валентность, лингвистическая ценность этих составных частей. Иными словами, поэтическое творчество — есть работа над словом уже не как над знаком только, а как над вещью, обладающей собственной конструкцией, элементы которой переучиваются и перегруппировываются в каждом новом поэтическом высказывании» (там же, с. 27).

П.А. Флоренский также уважительно, хотя и не без некоторой иронии относится к творчеству футуристов. «Как выступили футуристы — это было главным. Мысли, давно продуманные языковедами, психологами и словесниками в тиши кабинетов, подобились инфекции в запаянных колбочках. Умы иммунизированные оставались холодными, хотя и обращались с острейшим из ферментов духа. Но речь, пробужденная от спячки, — крепче всякого вина, и слово, само себе предоставленное, опьяняет и иступляет. Когда речь была понята футуристами как речетворчество, и в слове ощутили они энергию жизни, тогда опьяненные вновь обретенным даром, они заголосили, забормотали, запели» (45, с. 171—172).

П.А. Флоренский занимает умеренную позицию, отдавая дань излюбленной в среде гумбольдтианского направления ученых антиномии. «Диссоциация» антиномии все же привела футуристов к утрате языка. Ирония Флоренского здесь беспощадна: «...как примените вы его (язык. — *КШ, ДП*), рассказывая... историю о бабушке и ее сереньком козлике... Каждому простейшему рассказу придется посвятить по книге» (там же, с. 199). Говоря современным языком, футуристы абсолютно децентрировали язык, перемещая конструктивный центр на «аномальные» элементы. В поэзии же центрация должна иметь гармонический характер, что выражается в антиномии Флоренского: «Тем и другим должно быть... слово зараз: столь же гибким, как и твердым, столь же индивидуальным, как и универсальным, столь же мгновенно-возникающим, как и навеки определенным исторически, столь же моим произволом, как и грозно стоящею надо мной принудительностью» (там же, с. 203). Не случайно именно А.С. Пушкину в поэтических произведениях удалось осуществить гармоническое слияние всех жизнеспособных элементов русского литературного языка с элементами живой народной речи.

Работа над текстами столкнулась с плодотворными теориями творчества, господствовавшими в России уже в символистских концепциях — теориями В. фон Гумбольдта — А.А. Потебни. «Гумбольдтовское понимание языка как искусства, — писал Б.К. Лившиц, — находило в себе красноречивейшее подтверждение в произведениях Хлебникова, с той только потрясающей оговоркой, что процесс, мыслившийся до сих пор как функция коллективного сознания целого народа, был воплощен в творчестве одного человека» (32, с. 48).

В центре внимания футуристов оказываются теории В. фон Гумбольдта и А.А. Потебни не только потому, что эти ученые обращаются к первородному хаосу, «органической совокупности речи, из которой рождаются отдельные элементы, и в первую очередь, слова, но и потому, что эти теории оперируют противоположными типами «языкового мировидения»: «Прокладывая путь к постижению истины, язык является великим средством преобразования субъективного в объективное, переходя от всегда ограниченного индивидуального ко всеобъемлющему бытию» (13, с. 318). Если символисты ориентировались на провозглашаемую оноματοпоэтической школой синтетическую поэзию, то авангард направлял свои устремления к первородному хаосу, противоположному синтезу.

Классический текст обращен на рефлексию над миром, авангардный текст помимо этого связан с рефлексией над творчеством, он оперирует на практике целыми типами художественного сознания. Аналитический критерий, использованный авангардистами, вел не только к расчленению и расслоению классических текстов, но и целых художественных систем, которые объединялись уже на новом основании, а также и к расслоению, дискретности мира, стремлению к новому его означиванию.

В этом отношении показательна теория прибавочного элемента К.С. Малевича. Как художник и теоретик искусства К.С. Малевич оперировал типологическими элементами индивидуальных творческих систем, а также художественных систем, направлений, методов. Элемент культуры использовался как знак, имеющий высокую степень абстракции. Так, например, сезанновский прибавочный элемент — плоскость цвета — соединялся в одном произведении с кубистической кривой — серповидной линией, в результате художник должен был уйти от эклектизма, преодолевая заданные системы, или выходя на чистый вид той или иной системы. Устанавливался порядок типологических культур (импрессионизм, сезаннизм, кубизм, супрематизм, реализм), оперируя которыми, можно было, «достигнув 100% насыщения», вывести знаковые элементы новой художественной системы (33, с. 37—38).

Эта модель функционировала и в поэзии, где авангард шел по пути отмены прошлого; создавалась, казалось бы, абсолютно новая система, по которой в стихах не должно быть ничего заимствованного, стихи должны были писаться так, как будто до них не было поэзии вообще. Но все же каждый элемент провозглашенной новой техники осознавался вследствие рефлексии над классическим текстом, это был уже знак знака, хотя бы и с отрицательным показателем по отношению к первичным знаковым системам. Элементы нового кода нуждались в классификации, отсюда повышалась роль теории искусства, неразрывно связанной с практикой поэтического эксперимента. «Для того чтобы зритель понял настоящие предметы искусства и мог насладиться новой поэзией, которая в них заключена, нужно пробудить в нем мысли искусства... — писал Н. Кульбин. — Роджер Бэкон спрашивает: что лучше, уметь ли нарисовать от руки совершенно прямую линию, или изобрести линейку, при помощи которой всякий может провести прямую линию? Такой линейкой является для художника теория художественного творчества. Без нее каждый художник должен был бы проделать вновь всю творческую культуру. Он смотрит произведения искусства и берет из них те линейки, которые в них заключены...» (24, с. 19—21).

В таком измерении, намеченном самими авангардистами, авангард не уникальное явление, а функциональное звено во временном механизме культурных изменений (1, с. 18).

Таким образом, авангардная знаковая система создавалась как коррелят классической, взятой в качестве стабильного инварианта, хотя в манифестах господствовали воззвания «Бросить Пушкина, Достоевского... с Парохода современности» (9, с. 50). Русские футуристы шли по пути «языковой инженерии», то есть «делали язык» (Г.О. Винокур), изобретали новые связи и даже новые элементы заумного языка, при этом за ними всегда стоял язык как инвариант, обладающий мощными ресурсами для новых способов означивания. Эти способы авангардисты искали в устремлениях, противоположных символистским. Если символисты стремились привести язык текстов к максимальной обобщенности, которая тем не менее опиралась на миметическую функцию языка и заключалась в соединении обобщенного значения с называнием детали, как бы только что пришедшей из действительности, то футуристы обращали свои взоры к «доумному» состоянию языка как деятельности, которая творит из первоэлементов новую языковую реальность, не привязанную к сиюминутной действительности. «Развитие языка в истории идет именно от футуризма к современности», — пишет П.А. Флоренский (45, с. 178). Здесь имеет место та точка соприкосновения современности авангарда с культурой прошлого, которую теоретики авангарда определяли как «внутреннюю родственность с примитивами» (15, с. 7). В данном случае совпадает стремление футуристов разрушить застывшие кристаллы форм и поиски «линеек», типов художественного сознания, в данном случае «доумного», примитивного, когда «чистые» художники слова творили слово, добываясь внутренне необходимого, устраняя внешнее, случайное.

Таким образом, децентрация языковой системы обусловлена не стремлением к ее разрушению, а тенденцией к поискам первоэлементов, языковых примитивов, выявляемых в процессе «разложения», расслоения застывших элементов языка, приведение его к исходному состоянию — состоянию деятельности.

Есть стихотворение, которое можно считать энциклопедией «отслоненных» элементов, функционирующих в качестве единиц гармонической организации. Это «Дыр бул щыл» Крученых, в котором даны все основные формальные элементы, присущие аналитическому складу, а также аналитическому искусству авангарда. Его можно интерпретировать словами В. Хлебникова, адресованными собрату по перу Д.Д. Бурлюку, как выставку приемов и способов письма.

Дыр бул щыл
убѣщур
скуп
вы со бу
р л эз
А. Крученых. 1913

Эта первая часть триптиха, и в отличие от других частей, построенных на комбинации языковых единиц и элементов зауми, полностью соткана из отслоений и их значимых комбинаций. Эти элементы можно интерпретировать как 1) корневые отслоения (дыр, бул),

2) отслоение финалей слов (щыл), 3) инициальные части «разрубленных слов» (убе, бу), 4) приставочные элементы (вы, со), 5) отдельные буквы (р, л), 6) как слипание элементов (убѣ + шщур), 7) использование экзотических финалей (эз). Текст представляет единое целое и существует вне синтаксических связей: отслоенные элементы гармонизируются на основе симметрии их расположения, а также звукового повтора с преобладанием согласных, так называемой, «тугой фактуры».

«Разрубленное слово» противопоставлено слову, разделенному на компоненты — приставки, суффиксы, корни. Слово рубилось, разрубленные части «сдвигались», соединялись части разных слов на новых основаниях, чтобы лишить слово предметности. Слово становилось многомерным, так как элементы его отчасти сохраняли первичные значения, а новое «беспредметное» значение слова отсылало к различным лексическим ассоциациям.

Эти устремления совпали с аналитическими тенденциями в науке. «Одна из самых важных преград на моем пути, — замечал В.В. Кандинский, — сама разрушилась благодаря чисто научному событию. Это было разложение атома. Оно отозвалось во мне подобно внезапному разрушению всего мира» (цит. по: 37, с. 30). Вслед за таким мироощущением происходит расшатывание языка в поэтических текстах: «Все более и более невозможно становится синтетически целостное художественное восприятие и творчество. Все аналитически разлагается и расчленяется. Таким аналитическим расчленением хочет художник добраться до скелета вещей, до твердых форм, скрытых за размягченными покровами» (4, с. 8). Под беспроволочным воображением Ф.Т. Маринетти и другие футуристы подразумевают свободу образов, аналогий, выражаемых освобожденным словом без «проводов синтаксиса», знаков препинания.

В поэзии декларируется не просто гармоническое единство взаимоисключающего, а новая поэтическая логика, образ рождается из сближения двух и более удаленных друг от друга реальностей; чем более удалены сближаемые реальности, тем могущественнее образ. Ф.Т. Маринетти писал: «Писатели всегда очень любили непосредственную ассоциацию... А я сравниваю фокстерьера с бурлящей водой. Все это уровни ассоциаций различной широты охвата. И чем шире ассоциация, тем более глубокое сходство она отражает. Ведь сходство состоит в сильном взаимном притяжении совершенно разных, далеких и даже враждебных вещей. Новый стиль будет создан на основе самых широких ассоциаций. Он впитает в себя все многообразие жизни. Это будет стиль разноголосый и многоцветный, изменчивый, но очень гармоничный» (35, с. 164). По поводу гармонии в аналитическом искусстве всегда возникали проблемы. Гармонизация осуществлялась или «лобовым способом» с помощью симметричных повторов, или с помощью переключек элементов на основе дальних связей. Привести текст к единству в многообразии, к некоему новому синтезу авангард никогда не стремился. Алогичное соединение слов явится моментом борьбы с логицизмом, «мещанским смыслом» и предрассудками. «Корова и скрипка» — полотно К.С. Малевича, «Флейта-позвоночник»; «флейта — водосточная труба» у В.В. Маяковского, сближение кино с поэзией у А.Е. Крученых («Говорящее кино») — все эти абсурдные соединения с точки зрения здравого смысла декларировали всеобщую связь явлений в мире. Любое частное событие рассматривалось как включенное в универсальную систему. В этом раскрывались как каузальные связи сущего, так и их относительный характер. Отсюда не столько рассудочное, сколько интуитивное овладение миром с целью более глубокого его познания. То, что закрыто для обычного разума, должно было открыться в интуиции. Художник попадает в зону повышено напряженной жизни, бросает читателю зрительные, слуховые и вкусовые ощущения. Телеграфные обороты с пропуском глаголов усиливают быстроту и глубину действия, образы сменяют друг друга, отражая новую динамику жизни века механизации.

Многие неклассические тексты представляют собой формально выраженные структуры, практически лишённые линейных связей. Это гармонические вертикали в чистом виде, они относительно просты, их использование обусловлено свертыванием предложения. Нелинейность порождает в тексте квантовый эффект — порционность подачи текста через нанизывание дискретных элементов. Футуристы избавлялись от линейности, а значит, автоматизма письма, от синтаксиса, закрепляющего его. Так как материя, по Маринетти, стремится к скорости и незамкнутому пространству, надо создать незамкнутость пространства в языке, и чтобы подчинить языком материя, надо «развязаться с бескрылым традиционным синтаксисом», с этим рассудительным, неповоротливым обрубок». Поэтому предлагалось поставить во главу угла интуитивное восприятие и, покончив с белыми стихами, заговорить

«свободными словами» (там же, с. 166—167). Маринетти заявил: «1. Синтаксис надо уничтожить, а существительные ставить как попало, как они приходят на ум. 2. Глагол должен быть в неопределенной форме... 3. Надо отменить прилагательное, и тогда голое существительное предстанет во всей своей красе... 4. Надо отменить наречие. 5. У каждого существительного должен быть двойник...» (там же, с. 163). Примерно о том же говорилось в декларациях футуристов: «Через мысль шли художники прежние к слову, мы же через слово к непосредственному постижению... <...> В искусстве мы заявили: СЛОВО ШИРЕ СМЫСЛА... <...> Важна каждая буква, каждый звук... Мы впервые сказали, что для изображения нового и будущего нужны совершенно новые слова и новые сочетания их» (20, с. 50—51).

Футурист стремится овладеть искусством, извлекать из языка самое характерное, существенное, здесь необходима крайняя децентрация языка путем пропуска частей формы, как это делалось и в живописи. В результате того, что футурист убирает несущественное и выделяет различными способами (расположением на листе, шрифтом) самое существенное, нарушая грамматические связи и отношения, он добивается особого динамизма текста. О.В. Розанова так характеризовала динамизм в живописи: «Сущность динамизма в кубизме: «схватить» несколько последовательных образов предмета, которые, слитые в один, восстанавливают его в продолжительности... Путем дробления вызвать мечту спаянности. Сущность динамизма в футуризме: путем дробления вызвать ощущение самого чувства динамизма, а не фиксации его» (42, с. 335).

Интересно отметить, что те же особенности находят выражение и в авангардной музыке: наблюдается стремление к преодолению линейности, то есть традиционной тематической разработки, мелодии предпочитается свободная последовательность неменяющихся элементов, которая определялась композитором А. Лурье как «синтез-примитив» (28, с. 152). Т.Н. Левая отмечает, что контактирование мастеров-художников, музыкантов, поэтов было обусловлено «универсальностью постулируемых кубофутуристами принципов, могущих быть применительными к разным искусствам, в том числе и к музыке» (там же, с. 153). Тон во многом задавался поэтами и художниками, которые пошли много дальше музыкантов в своем языковом радикализме.

Авангардист, применяя аналитический критерий, хочет дойти до геометрических основ предметного мира, добраться до «скелета вещей» (4, с. 30). Р. Барт так пишет об этом откровении: «Синтаксические связи обладают завораживающей силой, но питает их все же слово, явление которого потрясает, подобно неожиданно открывшейся истине. Назвать эту истину поэтической — значит признать, что поэтическое слово не может быть лживым, потому что оно всеобъемлюще; в нем сияет безграничная свобода, готовая озарить все множество зыбких потенциальных синтаксических связей. Когда незыблемые связи распадаются, в слове остается одно лишь вертикальное измерение, оно уподобляется опоре, колонне, глубоко погруженной в нерасторжимую почву смыслов, смысловых рефлексов и отголосков: такое слово похоже на выпрямившийся во весь рост знак» (2, с. 330).

В авангардных текстах, где форма равноценна не во всей своей последовательности, художественное сознание должно отобразить элементы поэтической необходимости, причем должно быть пропущено лишнее, художественно, по мысли авангардистов, не ценное. Стиль вообще, утверждает Р. Барт, «это человеческая мысль в ее вертикальном и обособленном измерении... Вот почему все, что намекает на стиль, лежит в глубине; обычная речь обладает горизонтальной структурой, любые ее тайны располагаются на той же поверхности...» (там же, с. 310). Авангардное искусство — это искусство взрыва, тайное оно делает явным. Примеры тому — тексты А.Е. Крученых.

Отчаяние
из-под земли вырыть
украсть у пальца
прыгнуть сверх головы
сидя идти
стоя бежать
куда зарыть кольца
виси на петле
тихо качаясь
Сб. «Трое»

Дверь
свежие маки
расцелую
пышет
закат
мальчик
собака
поэт
младенчество лет...
Сб. «Садок судей». Мятаж на снегу

В стихотворении «Отчаяние» заданные словосочетания с инфинитивом в главной структурной позиции, грамматически правильные, но абсурдные по смыслу, повторяются на протяжении всего текста, означая некую константу, неподвижность воли; модификация глагола в форму повелительного наклонения и деепричастие (виси... качаясь) реализует внутреннюю иронию, приказ, бессмысленный «выход из положения».

Другой фрагмент моделирует ситуацию влюбленности юноши, она дана в опоре на «ключевые» слова, какие могли бы быть включены в ее описание. Вертикаль, выстроенная из неких точек, соприкасается с техникой пуантилизма в музыке и живописи (франц. point — точка), когда ткань произведения создается из «точек» — звуков, точек — мазков, в результате возникает система констант, проходящих через всю ткань поэтического текста.

«Футуристические столбики» Вас. Каменского — это гармонические вертикали. Например, в поэме «Константинополь» они имеют разнообразную структуру — это может быть повтор одной части речи с использованием эффекта расслоения инициального слова:

МАТРОСЫ
ТРОСЫ
ОСЫ

Предложение может быть разложено на элементы, потом они как бы перемешиваются и соединяются во всей неожиданности новой встречи слова со словом в гармонических вертикалях:

Ь
чьи
лики
ослики
рыбачьи
ялики
зыбки
заливе
чайки
парусах
туглывы
кричат строго

Есть гармонические вертикали, составленные из созвучий слов «другого языка», часто придуманного авангардистами, некоторые слова которого осознаются:

ПЕРА
ГЕЛЬБУРДА БЕН
СЕВЕРИМ
СИЗЭ
ЧОК
С
ТАМ
БУЛ

В результате всех слагаемых «стихокартина» В.В. Каменского создает многоплановый облик Константинополя. Отсеки, в которых располагаются футуристические столбики, напоминают план города. Наполнение каждого отсека гармоническими вертикалями дает возможность прочувствовать те непосредственные впечатления, которые получает европеец, впервые посетивший восточный город. Сущность творчества В.В. Каменского заключается «в стремлении передать впечатление... Футурист верит в то же самое, во что верят противники футуризма... Он верит в возможность отражения и выражения жизни посредством искусства... Когда футурист пишет свой ноль с крестиком, то он поступает точно так же, как Пушкин, Фет или кто-либо другой:

«Зима. Крестьянин торжествуя».
«Шепот. Робкое дыханье».
«Весна. Выставляется первая рама».

Это замечание принадлежит А.А. Шемшурину, первому исследователю «железобетонных поэм» В.В. Каменского (48, с. 15). Действительно, когда футурист создает поэму из цепочек повторяющихся существительных, он поступает как поэт, его работа сходна с работой классического поэта, но это уже анализ, рефлексия над поэтическим текстом.

Авангардные тексты, которые приводились выше, написаны в ориентации на дискретность элементов в материи-среде текста, выявляемой в ходе рефлексии над классическими типами текстов. Говоря о среде, А.В. Бондарко отмечает: «Если исходная система представляет собой целостную языковую единицу, то среда может включать элементы разнородные... Среда может характеризоваться признаками раздробленности, рассеянности отдельных ее сфер, то есть признаками слабой системности» (6, с. 17). В авангардных текстах идет ориентация как раз на слабую системность. В классических типах текста часто наблюдается сплошная организованность словной микросреды: слова объединяются в гармонические вертикали на основе грамматических, лексико-грамматических категорий, общности семантических, синтаксических функций, тропеической принадлежности, отношения к фигурам речи. И если в авангардных текстах мы имеем дело уже с преобразованным линейным порядком в вертикальный, то в классических текстах всегда идет преобразование внешнего линейного течения речи во внутренние гармонические вертикали. Есть внешние указатели на преобразование линейного и структурного порядка в гармонический, вертикальный. Здесь возможны крайние случаи. Текст может быть составлен из кратких предложений номинативного типа (например, «Шепот, робкое дыханье, трели соловья...» А.А. Фета), тогда он механически преодолевает гармоническую горизонталь, переходя в вертикальную структуру. Чаще же горизонталь характеризуется избыточностью, повторами, системой усложняющих конструкций. Синтаксическая избыточность и приводит к разрывам линейного порядка, при этом каждый стих как бы синтаксически переоформляется, стремясь к внутренней оформленности, к параллелизму, что приводит в итоге к сплошной организованности элементов в материи-среде текста. Пример этому в классическом типе текста — стансы, очень распространенный тип твердой формы строфы, когда одно предложение «растянуто» на всю строфу и каждый стих стремится к внутренней структурной завершенности (относительной) через систему линейных повторов, нагромождение обособленных конструкций и т.д.

Еще критики начала века не замедлили провести параллель идей авангардистов с идеями А. Бергсона (он рассматривал действительность как находящуюся в состоянии непрерывного изменения, потока), теорией относительности, четвертого измерения.

А. Бергсон, представитель интуитивизма и философии жизни, утверждал, что сущность жизни может быть постигнута только с помощью интуиции, которая, будучи своеобразной «симпатией», непосредственно проникает в предмет, сливаясь с его индивидуальной природой. Интуиция не предполагает противопоставления познаваемого познающему субъекту; она является постижением жизнью самой себя. Типичным образцом интуитивного познания А. Бергсон считал художественное творчество. Художник благодаря эстетической интуиции воспринимает реальность во всем своеобразии ее индивидуальных, первичных качеств. Художник, по Бергсону, не должен выходить за рамки своего субъективного мира; ему нужно погрузиться в глубины своего духа и путем внутреннего наблюдения претворить в законченные творения то, что природа заложила в него (см.: 3).

Теория сдвига подразумевала не только «сдвиг» языковых элементов, разрубленных частей слов и соединение их на новом основании, но и вычленение «линеек» — поэтических и других художественных систем и их «сдвиг». Авангардный образ таков, что в нем представлены не просто различные точки зрения, а несколько различных «истин», каждая из которых не менее правдива, чем остальные. Текст футуристов строится на отслоенных элементах, взаимодействующих с собственно языковыми. Эта внутренняя противоречивость искажает текст, но в конце концов она призвана воссоздать образ в соответствии с его внутренней структурой.

Футуристы, расслаивая слова, предложения, текст в целом, стремились «видеть мир насквозь», с помощью активизации всех элементов слова — от графической фактуры до самого

значения, вопреки логике и грамматике, пытались сочетать слова по внутренним, индивидуальным законам, которые интуитивно открываются «речетворцу». «Ослепительная вспышка поэтического слова утверждает объект как абсолют; природа превращается в последовательность вертикальных линий, а предметы со всеми своими возможностями вдруг поднимаются в рост...» — так характеризует «новую» поэтическую речь Р. Барт (2, с. 332). Разрушается синтаксис, слова проносятся на свободе, на место строгого метра выдвигается свободный стих, который стремится тем не менее к конечному объединению. «При сильнейшей эмоции все слова — вдребезги! Не застывшая стихия говорит расплавленным языком — заумным» (17, с. 6). Все это было предпринято для достижения новых приемов выражения, создавалась новая форма, новая гармоническая организация.

Как верно указывал С.Н. Булгаков, «...все-таки хотят говорить, не хотя слова, его низвергая в дословный хаос звуков. Положительное значение этого эксперимента (насколько он здесь имеется) в том, что здесь нащупывается точная первостихия слова и через то осознается массивность, первозданность его материи, звука, буквы, футуристы правы: заумный, точнее доумный язык есть, как первостихия слова, его материя, но это не язык» (8, с. 42).

Противоположная тенденция связана не только с расплыванием, «декристаллизацией» слова, но и с разрывом его с Логосом, системой значений (4, с. 11). «Пафос футуризма, — пишет П.А. Флоренский, — возврат к до-логическому стихийному хаосу, из которого возник язык; у футуристов показательно их чувство корней языка, — если брать это слово в его общем, не терминологическом смысле; футуристы — консерваторы и ретрограды, и если они бунтуют, то потому, что первичный хаос и есть неукротимый и извечный бунт. Футуристам язык — нечто свое, глубоко родное, и, чувствуя себя как дома, они располагаются тут «как дома» (45, с. 187). «Консерватизм» футуристов, конечно, понятие парадоксальное, но не консерватизм вообще — движение к примитиву? «И вынужденные обратиться к ограничительным моментам этих первоэлементов, мы находим в этом вынужденном ограничении новые возможности, новые богатства. <...> Язык... мы получаем нынче по складам и отдаленные слова... мы создаем по необходимости сами, как это делается особенно в периоды возникновения или возрождения и языков народов» (15, с. 14). Таким образом, язык «будущего» создавался изоморфно языку прошлого. В этом смысле он не аномален, а относительно нормален, хотя осознается как маргинальный на фоне языка как стабильного инварианта.

Теории В. фон Гумбольдта и А.А. Потебни — это теории высочайшей объяснительной силы, они оказались в центре противоположных тенденций доминирования синтетической деятельности языка в классических типах текстов и аналитической — в неклассических текстах. В результате у нас появилась возможность выделения глобальной антиномии: синтетики и аналитизма поэтических текстов.

Эти теории демонстрируют взаимодополнительность науки и искусства, в данном случае поэзии. Тексты репрезентируют принципы общей гармонической организации, в теориях В. фон Гумбольдта и А.А. Потебни они находят научное обоснование и обобщение и, будучи истинными теориями творчества, используются художниками не только в построении поэтической теории, но и в самой художественной практике, а далее эта практика, в частности языковая деятельность футуристов, побуждает уже других ученых систематизировать ее результаты. Теории «языковой инженерии» Г.О. Винокура, «преодоления языка как лингвистической определенности» М.М. Бахтина, систематизация веяний «новейшей русской поэзии», произведенная Р.О. Якобсоном, и выявление антиномий в языке П.А. Флоренским — это во многом результат систематизации языковой практики художников авангарда. Современная стратегия деконструкции, которая с данными теориями соприкасается, является постмодернистской реакцией и на практику авангарда, и на аналитические тенденции в лингвопоэтических теориях структурализма, на которые формальное искусство также сказало несомненное влияние.

Одно из достижений метапоэтики футуристов — это разработка понятия фактуры. Фактура — интегрирующее явление в соотношении языковых и неязыковых слоев поэтического текста. Фактурные свойства текста характеризуют его как вещь сделанную, обработанную, в которой все элементы приведены в соответствие. В системе гуманитарного знания фактура — одно из самых сложных комплексных явлений. Поэты авангардного направления многое сделали для постановки проблемы фактуры в поэзии, а сама поэтическая практи-

ка футуристов, современных концептуалистов, например, направлена как раз на создание острохарактерной фактуры в противовес приглушенной в классических типах текста — наличие обостренной фактурности является отличительным признаком авангардного искусства, но ведь изучают и фактуру поэзии Пушкина (см.: 53). Термином фактура пользуются и поэты в процессе самоинтерпретации и исследователи, правда, ученые до сих пор сетуют на удручающую неразработанность ее проблематики (22, с. 187).

Фактура в теориях музыки и живописи имеет наиболее широкое применение, более того, музыковеды отмечают, что «разработка теории фактуры, как и устойчивое применение термина «фактура», является достижением русской и советской теории музыки» (47, с. 4).

В музыке как временном искусстве фактура (лат. *factura* — обработка от *facio* — делаю) рассматривается как способ, форма изложения музыкального материала, конкретное оформление музыкальной ткани, конечное звено в цепи соподчиненных понятий: **склад** (принцип изложения), **ткань** (схематизированное о нем представление), **фактура** — конечный результат оформления всех средств выразительности всей совокупности компонентов (см.: 47; 12).

В пространственных искусствах (живописи, скульптуре, архитектуре) в основе понимания фактуры лежит «восприятие поверхности материального предмета, каким является произведение искусства, будь то картина, гравюра, статуя, здание и пр.» (22, с. 185). Фактура создает первоначальное, общее, во многом интуитивное впечатление от произведения искусства. Этот момент определяют как «переход от материального к духовному» (там же, с. 186). Глубокая разработка принципов фактуры в пространственных искусствах принадлежит В. Маркову, одному из теоретиков футуризма, взаимодействовавшему с самими футуристами в ходе работы над этой проблемой. В работе «Фактура» (1914) он рассматривает особенности, обуславливающие фактуру в живописи, скульптуре и других пластических искусствах. «Мы обыкновенно понимаем под фактурой живописи, — пишет В. Марков, — то состояние поверхности картины, в котором она представляется нашему глазу и чувству. Но фактура... имеет тождественное понятие и в области скульптуры, и архитектуры и во всех тех искусствах, где производится красками, звуками или иными путями некоторый «шум», воспринимаемый тем или другим способом нашим сознанием» (36, с. 1). В. Марков выделяет материальную и нематериальную фактуры. Первая создается особой обработкой материала, а нематериальная фактура — выбором цветовых пигментов, формальным содержанием, ассоциациями — всеми принципами творчества. Марков приводит весьма любопытный стихотворный текст, в котором используется фактура материальных предметов, соединяющаяся с фактурой самого поэтического текста — стихотворение китайского поэта Ли-тай-по, любившего «живописать материалами». Приводим фрагмент из него:

«Из белого, прозрачного нефрита подымается
Лестница, **обрызганная росой.**
И в ней **отражается полная луна.**
Все ступени **мерцают лунным светом**» (там же, с. 61).

«Набор материалов, — пишет В. Марков, — фактор важный, могущий дать большое наслаждение: в этом мы убеждаемся, когда изучаем лирику у разных народов» (там же). Конкретное проявление фактурных свойств произведения искусства В. Марков усматривает в сигналах формы, в его «шумах». «Когда и материальные и нематериальные фактуры объединяются, чтобы дать один общий шум; когда обе фактуры друг другу помогают в создании известного оттенка шума, тем или другим образом выделяющегося среди многих других «шумов», мы получаем «шум» или фактуру с известным камертоном», — пишет В. Марков (там же, с. 64). Таким образом, «шумы» или сигналы произведения, составляющие его камертон, — это и есть общее — нерасчлененное чувственное и интеллектуальное восприятие, которое в целом непосредственно получает читатель или зритель в диалоге с произведением.

Исследователи живописи рассматривают фактуру и как **содержание** живописных поверхностей. В работе М.В. Ле-Дантю «Живопись всеков» понятие фактуры распространяется не только на живописную поверхность, но и говорится о фактуре линий и цве-

та: «На большом пространстве линия той же толщины, того же цвета и так же сделанная имеет совершенно иное значение, чем на маленьком. Это можно назвать линейной фактурой. Если всматриваться в то, как цвет расположен на картине, где его наращение, где понижение, где он корпусен, где прозрачен и т.д., можно увидеть, что один и тот же цвет, заполняя цветное пространство, бесконечно варьируется. Иногда он легок, иногда тяжел, то плотен, то жидок — все это в строгой зависимости от роли этого цвета в картине: какое из свойств реального предмета должен он внести в холст: жесткость, хрупкость, мягкость и т.д. Все знания о предмете передаются фактурой цвета в сочетании с фактурой линий в полной мере. Фактура, кроме того, может передать даже фабулу, даже отвлеченную задачу своим бесконечным разнообразием. В термине «фактура», таким образом, заключается понятие о тоне как о характере цвета, о тональности как характере вариаций... При ограниченности целого в холсте, построенной на законе контраста и симметрии, то есть вводя в картину однородные различия и противоположные сходства, получается наиболее совершенная фактура, в которой должны быть учтены амплитуды наиболее резких моментов цвета. М.Ф. Ларионов очень удачно определяет фактуру как «тембр живописи» (31, с. 329). Важно также замечание Ле-Дантю о том, что картина — эквивалент действительных ощущений мира (там же).

Несмотря на кажущееся различие, приведенные дефиниции имеют точку соприкосновения: фактура — чувственно воспринимаемый уровень ткани текста (в широком смысле), «конкретная форма», «конфигурация» его элементов применительно к поэтическому тексту.

Фактуру можно охарактеризовать как трехмерную пространственно-речевую конфигурацию языковой ткани, которая дифференцирует и объединяет по вертикали, горизонтали и глубине (конструируемый в неязыковых слоях предметный мир, эйдос) всю совокупность компонентов поэтического текста.

В исследованиях по поэтическому тексту определения фактуры имеют практически взаимоисключающий характер. Так, Р.О. Якобсон подразумевает под этим явлением скорее строение языковой ткани. В работе «Фактура одного четверостишья Пушкина» фактурные свойства поэтического текста выводятся на основе метрики и ритмики, рифмы, анализа стихов, входящих в строфу, ударения, цезур; фраз, соотношения их с двустижьем, знаков препинания как показателей завершенности фразы, анализа авторской пунктуации; синтаксической характеристики предложения и его семантики; частей речи в стихе, их грамматических особенностей и т.д. (см.: 53).

Фактурой поэтического текста и слова занимались, как известно, футуристы и их теоретики. В декларации «Фактура слова» (1923) А.Е. Крученых изложил основные принципы и понятия, связанные с фактурой слов и поэтических произведений в целом. «Структура слова или стиха — это его составные части, — пишет Крученых, — (звук, буква, слог и т.д.), обозначим их а—в—с—d. Фактура слов — это расположение этих частей..., фактура — это деление слова, конструкция, наслоение, расположение тем или иным образом слогов, букв, слов» (21, с. 1). Поэт выделяет звуковые фактуры, различая легкие, нежные, тяжелые, грубые; глухие, сухие, дуплистые, дубовые; влажные и т.д. В связи со звуковой фактурой А.Е. Крученых ставит вопрос о числе повторов слогов или звуков, так как накопление звука усиливает его знамение. Выделяется слоговая фактура: «... односложные слова резче, отрывистее и (часто) тяжелее многосложных... На слоговую фактуру влияют зияния, дифтонги, ударения, звуковые сдвиги» (там же, с. 2). Называется ритмическая фактура — пропуск метрических ударений (ускорение) и накопление ударных (замедление), симметричные ритмические фигуры (у классиков), асимметричные (у футуристов), определяется смысловая фактура — ясность и запутанность фраз, популярность и научность (построения и словаря), язык заумный и обычный, отмечается наличие синтаксической фактуры; пропуск частей предложения, расположение их, несогласованность, сдвиг. Большое внимание в поэтике футуристов уделяется фактуре «начертания» (почерк, шрифт, набор, рисунки, украшения, правописание и т.д.), фактуре раскраски: цвет букв, живописность текста, называется и фактура чтения: декламация, пение и т.д. Например, фактура звука [з] интерпретируется следующим образом: «Звук з удобен для изображения: резкого движения, зудения, брожения, визга, лязга, злости, зависти, дразнения, зазоры, зазора, змеи» (там же, с. 4). Вот одно из стихотворений с фактурой на [з], которые приводит в пример А. Крученых:

Я тормаз, поезду рвущий зуб,
Зудач земли!..
Жил—был зудень
Жена—его зудыня
И дети—зуденыши!
1923

Фактура — это качественная сторона языковой ткани, включающая всю совокупность выразительных средств (складывающихся из соотношения разных фактур — графической, звуковой, грамматической; синтаксической и т.д.), а также качественную сторону фактур неязыкового предметного слоя, активизированных через «сцены, «виды», «картины»; в них актуализируются чувственные — зрительные, обонятельные, тактильные и другие впечатления от репрезентируемых предметов. Фактура всегда связана с конкретно-чувственным, «телесным» понятием о тексте как гармоническом целом и представляет его как «вещь» индивидуальную, сделанную, художественно обработанную. Фактура поэтического текста, как комплексная категория, складывается из гетерогенных фактур, выявляемых на различных уровнях и слоях поэтического текста, но представляет собой некое единство разнородного, то есть гармонию. Совокупность многообразных фактур в поэтическом тексте составляет ансамбль фактур.

На основе анализа учений о фактуре художников-авангардистов и их теоретиков можно выделить несколько видов фактур: материальные неязыковые, материальные языковые, относительно материальные языковые фактуры и «теневые» фактуры, обнаруживающиеся в неязыковых слоях.

К **материальным фактурам** относятся: а) **неязыковая графическая фактура** — способности расположения графического обозначения, материала текста в пространстве страницы, книги, знаки препинания; б) **языковая — звуковая фактура** и особенности метрико-ритмической организации.

К **относительно материальным фактурам** мы относим особенности синтаксической структуры текста, соотношение его элементов, ведущее к выразительности текста, а также взаимодействие собственно языковых единиц — слов и элементов отсложения — частей предложения, частей слов, «полуслов» и т.д.

К **теневым фактурам** относятся чувственные впечатления от фактур конкретных предметов, воспринимаемых в сенсорных модусах зрения, осязания, вкуса, слуха и т.д. Эти впечатления в наибольшей мере активизируются семантикой текста и обнаруживаются в неязыковых слоях.

Камертон — это наиболее явное фактурное свойство, выявляемое в соотношении материальных и нематериальных фактур.

В произведениях футуристов иногда задается камертон — называется определенный принцип звуковой организации фактуры, фактурной доминанты; стихотворению А.Е. Крученых «Весна — томлень» предпослано авторское указание: «Фактура — рас-томлень-ие»: «Млень... фетерок куфырк... // Расцветает пень // Цветковитный фузэр глар... // Пойдуся мчуся лиэнь».

Транспозиция (лат. transpositio — перестановка) фактурная — это перенос фактурных свойств предметов, обозначенных прямой номинацией, в область условного переносного употребления: свойства материальных предметов могут быть перенесены на духовные состояния, чувства, эмоции, ментальные процессы и наоборот. Транспонированная фактура — это уже фактура второго, третьего порядка, но полного подавления первичных фактурных свойств не происходит, хотя остается только слабый намек на первичные фактурные свойства.

Возможно определить и качественные параметры фактуры поэтического текста (шумы, как называл их В. Марков). Они рассматриваются нами на основе анализа метапоэтики футуристов в трех позициях: усиление качественных характеристик, средняя (часто нейтральная) позиция и ослабление качественных характеристик. Основные качественные характеристики фактуры определяются по следующим критериям: 1) по характеру выражения; 2) по степени напряженности; 3) по степени затрудненности; 4) по характеру обработки; 5) по степени отделки; 6) по цветовым характеристикам; 7) по степени выраженности рельефа; 8) по степени тяжести; 9) по степени «жесткости» и т.д. Эти признаки применяются для характеристики всех типов фактур, но «теневые» еще более конкретизированы. Обобщенно их можно представить в следующей таблице.

Качественные параметры фактуры поэтического текста

Качественные характеристики фактуры («шумы»)	Позиция усиления качественных характеристик	Средняя (нейтральная) позиция	Позиция ослабления качественных характеристик
1	2	3	4
1. По характеру выражения	острохарактерная	нейтральная	с приглушенной характерностью
2. По степени напряженности	интенсивная	нейтральная	неинтенсивная
3. По степени затрудненности	тугая (плотная)	нейтральная	разряженная
4. По характеру обработки	грубая	нежная	тонкая (изысканная)
5. По степени отделки	орнаментальная (пышная, фигурная)	нейтральная	декоративная (живописная, нарядная)
6. По цветовым характеристикам	колористическая (красочная, тоновая)	нейтральная (слабо выраженная)	с отсутствием колорита
7. По степени выраженности рельефа	рельефная	с приглушенной рельефностью	отсутствие рельефа
8. По степени «тяжести»	тяжелая	нейтральная	легкая
9. По степени «жесткости»	жесткая	хрупкая	мягкая

Разработка графической фактуры у Крученых шла параллельно звуковой. С.М. Третьяков вспоминает, что кто-то из футуристов, найдя в стихотворении строчку о морском приборе с тремя «б» говорил, что хвостики буквы «б» над строкой передают всплески волн (43, с. 6). Футуристы активно показали способы выражения острохарактерной фактуры с ярко выраженным рельефом, делалась установка на «тугую» фактуру — стечение согласных, затрудняющее произношение и даже прочтение текста, что приводит к взрыву, динамизации речи.

Пример такого текста — стихотворение А. Крученых «Боев-кр» (сборник «Заумники», 1922):

Дред
Обрядык
Дрададак!!!
ах! зью-зью!
зум
Абр — жря! ... жрт! ... банч! банч!!!
фазузузу
Зумб!.. бой! бойма!!!
вр! драх!..
дыбах! д!
Вз — з — з!
Ц — ц — ц!..
Амс! Мас! Кса!
ЛОПНУВШИЙ ТОРМ
АЗ
— ПОСТРОЕНО ПО МЕХАНИЧЕСКОМУ
СПОСОБУ —
В Р З Н Б ...
К ...
Ц ...
РЦП ...
РЖГ...

В этом стихотворении звукоподражательные слова, отдельные буквы, словосочетания, фрагмент вывески «построено по механическому способу», разлетающиеся в разные стороны буквы — осколки от слов — все это материальное звуковое и графическое изображение аварии (лопнувший тормоз), весьма искусно выполненное поэтическое задание. Текст имеет жесткий графический и звуковой рельеф, создает впечатление динамики, острохарактерности, связанной с разъединением элементов материи, ее дискретностью, тем не менее сцентирированной жестким звуковым и графическим повтором.

Фактура — реальное выражение так называемого «телесного контакта» читателя с произведением искусства, этот контакт является одной из главных причин испытываемого читателем эстетического наслаждения.

Итак, аналитический склад текстов футуристов, аналитические тенденции в их метапоэтике дают возможность увидеть некоторые универсальные тенденции, характерные для искусства вообще, в частности для гармонической организации поэтического текста (и классического и авангардного). Гармония — такое общее соотношение слоев, уровней текста, которое приводит к непрерывности языковой ткани, соответствию его фактур, а также к общему согласию всех «зон» в тексте, всех архитектурных форм; это общее единство имеет эстетическую значимость. И все это авангардизм как искусство аналитическое делает явным, но разрабатывает как дискретные аналитические зоны, тенденции.

Многочисленные авангардистские течения, развивавшиеся еще в тридцатые годы XX века (поэзия ОБЭРИУ), не представляли собой чего-то целостного. Разрабатывались отдельные доминантные элементы, отдельные концепции, представленные в целом в манифестах и статьях кубофутуристов. Это можно проиллюстрировать на основании анализа манифестов объединений, каждое из которых обзаводилось собственной системой деклараций и уже в соответствии с ними развивало поэтические эксперименты. Основные объединения авангардистов: кубофутуризм, эгофутуризм, центрифуга, лучизм, имажинизм, пролеткульт, ЛЕФ, ВАПП, конструктивизм, ОБЭРИУ. Здесь трудно показать особенности каждого объединения, попытаемся определить только отправные точки для каждого из них, более подробно они проанализированы в частных метапоэтиках. Важно наметить одну значимую тенденцию: аналитические постулаты кубофутуристов задали аналитические же тенденции при доминировании наиболее значимых в каждом объединении. Многие зависело от поэтического мастерства, взгляда на мир. Так, например, в среде ОБЭРИУ Н.А. Заболоцкий занимал консервативную позицию, Д.А. Хармс, А.И. Введенский были более радикальными в экспериментаторстве. Введенский часто сохраняет реляционные отношения, сближая несоединяемые в лексическом плане элементы в предложении. Предложение есть, но каждое слово само по себе и ищет партнера по связям в дальних пространственных точках текста. У Заболоцкого синтетические тенденции сохраняются, но разрабатываются ощутимые связи слова с миром. Все это были подходы к формированию так называемого «реального» искусства.

Следует помнить также, что революция «происходила» не только в искусстве, но и в реальной жизни. Важен учет и принципов идеологической ангажированности теоретиков авангарда. Авангард, в целом представив аналитические тенденции не только в искусстве, но и в реальной разработке теоретических концепций разными группами, то сближался, то отходил от синтетических тенденций в поэзии (имеется в виду гармония внешних горизонтальных и внутренних вертикальных связей текста, упорядоченность всех его элементов, то есть классическое единство в многообразии).

Противопоставление синтетики и аналитизма оказалось значимым и до сегодняшнего дня: разрабатываются классические формы поэзии, с другой стороны, наблюдается крайняя децентрация, деконструкция элементов в поэзии постмодерна. Еще кубофутуристы заявили принцип антиэстетизма, но не были столь радикальны в воплощении его в жизни. Постмодерн аналитически разложил все: и язык, и тексты — на абсолютно дискретные элементы, практически не стремясь привести их к упорядоченности, гармонии. Так, в современном «актуальном» искусстве принципы эстетики, прекрасного, гармонии как метакатегории художественного текста, выражающие его совершенство, становятся совсем незначимыми. Все нагромождение процедур с языком и текстом иногда — только иллюстрация какой-либо мысли. Хаос, из которого спонтанно рождается нечто, иногда абсолютно непредсказуемое, необязательно связан с гармонизацией элементов, возможно, только с рождением отдельных дискретных структур на фоне молчания. Следует отметить, что в метапоэтике постмо-

дерна есть замечания по поводу стремления постмодернистов к синтезу дискретных элементов в тексте. Практика постмодерна это не всегда подтверждает.

Но между этими крайними точками — множество самых разнообразных явлений. Так, например, М.И. Цветаева, совмещая классические и авангардистские манеры, избрав «дополнительный» способ письма, смогла создать такие пластические формы поэзии, которые привели ее к выдающимся поэтическим открытиям. «Дополнительность» классических и авангардистских манер, объединение аналитических и синтетических тенденций, практически не наблюдается. Современная ситуация постмодерна доводит кризис искусства до состояния, в целом отражающего дезориентацию человека в современном мире, переход от доминирования культуры в формировании общества к цивилизационным приоритетам: удобство жизни, потребление вместо творчества, созидания.

Авангардистская заумь — крайнее проявление идеологического дискурса социалистической государственности. На ее почве был выработан «уклончивый стиль» — беспредметное говорение партийных деятелей, лидеров государства и т.д., связанное с абсолютной отрешенностью от реальной действительности. В современную эпоху постмодерна особенности уклончивого стиля, отрешенного от реальной действительности, а фактически «дологического», языка эксплуатируются в рекламном деле, современной публицистике и т.д. Разрабатываются уже отдельные тенденции (см. об этом: 49). Д. Ораич Толич в статье «Заумь и дада» отмечает: «Рассматриваемый в перспективе зауми на уровне диахронии, европейский авангард раскрывается как развитие от искусства и науки к политике и обществу. На исторической грани авангардной культуры созданы два тоталитарных режима, которые в категориально различных областях осуществили некоторые принципы заумного языка. Заканчивая свои воспоминания о дада, Ханс Рихтер сказал, что «сюрреализм сожрал дада». Заканчивая работу о зауми и дада, мы могли бы сказать, что авангардная политика, воплощенная в фашизме и сталинизме, сожрала весь художественный авангард, а вместе с ним и заумь, и дада. В перспективе зауми авангардная культура прошла путь от поэтики зауми к заумной политике. В этом трагизм зауми, дада и всего европейского авангарда как нулевой точки европейской цивилизации» (39, с. 79—80). В ситуации постмодерна тенденции к обнажению дологических смыслов слова (заговор, заклинание) по-прежнему характеризуют речевую деятельность новых политических лидеров.

Подведем итоги. Отталкиваясь от основных положений аналитического искусства, выработанных футуристами, дадим краткую характеристику тех тенденций, которые связаны с разработкой их постулатов.

Кубофутуризм декларировал разрыв с традицией («Академия и Пушкин непонятнее иероглифов»), коллективный, а не индивидуальный подход к метапоэтике («стоять на глыбе слова «мы»). Провозглашался принцип первоочтения («прочитай, разорви»). Произведение искусства — искусство слова, хотя и близко к «бесстрастно-страстной машине». Требуется воспринимать мир «живо, непосредственно, интуитивно»: «трансцендентное во мне и мое». Следует придать тексту новое измерение: пространство текста не двумерно, а трехмерно, четырехмерно и т.д.: «субъективная объективность — наш путь». Предполагалось, что художник «видит мир насквозь» и «следит мир» не только с начала, но и с конца — обратное движение. Постоянное несогласие, диссонанс в искусстве. Футуристы называли себя серьезными и торжественными, творя искусство будущего, они были «высокого мнения о своей родине». Советовали не увлекаться подражанием иностранному, не употреблять иностранных слов.

Художник должен работать над новой формой. Раз есть новая форма, следовательно, есть и новое содержание. Форма обуславливает содержание. Причудливая игра в тексте, речетворчество — важнейшие установки кубофутуристов. «Идти через слово к непосредственному постижению» мира. В кубофутуризме преодолевается барьер предметности. Форма литературного произведения осознается как динамическая.

Особое значение придавалось работе над языком. Декларировались права поэтов на увеличение словаря произвольными и производными словами («слово — новшество»), ненависть к существовавшему до футуристов языку. Делалась установка на живое разговорное слово. Слово рассматривалось как творец мифа, и, наоборот, миф творит слово. Слово связано с жизнью мифа и только миф — создатель живого слова. Корневое слово имеет меньше будущего, чем случайное. Провозглашалась красота Самоценного (Самовитого слова). Осуществляется семантизация букв, «сокращение ритма».

Декларировалась отмена грамматических правил («буквы лишь направляющие речи»). Использовались принципы «расптанного» синтаксиса. Придавалась особая роль элементам языка, которые не осознаются в ходе непосредственной речи, — начертательной и фонетической характеристикам слова, осознавалась роль приставок и суффиксов. Правописание отрицается, хотя почерк является важнейшей составляющей «поэтического импульса». Знаки препинания уничтожаются, акцентируется роль словесной массы, овладение языком как материалом произведения. Неправильное построение предложения более выразительно, чем нормативное: «Чем больше беспорядка в построении предложения, тем лучше». Неправильность в построении речи: грамматическое несовпадение падежей, чисел и родов подлежащего и сказуемого, определения и определяемого, опущение подлежащего или других частей предложения, опущение местоимений, предлогов. Все это ведет к «неожиданным» эффектам: звуковым, словообразовательным, смысловым, в фигурах и тропах. Неправильность — доминанта в построении текста. В системе построения текста используется прием сдвига. Создается «сдвигология» русского стиха, наука о сдвигах. Сдвиг рассматривается как прием: «сдвиг-рифмы», «сдвиг-образ», сдвиг синтаксиса, сдвиг композиции и т.д.

Осуществляется языковая инверсия к доприродным формам речи. Язык — «пила или отравленная стрела дикаря». Важна первобытная грубость слова. Глаз футуриста — «глаз первобытного человека».

Важны «слово как таковое», «буква как таковая». Слово должно стать «гибким, плавким, ковким», поэтому можно использовать разрезы частей слов, создавать из них новое творческое слово. Отношение к слову — как к живому организму: поэтическое слово чувственно. «Слово лишь настолько имеет значение для передачи предмета, насколько представляет хотя бы часть его качеств». Особая роль придается начертанию слова, его внешним репрезентативным характеристикам. «Слово шире смысла»: нужно использовать новые слова и новые их сочетания.

Создается «заумный свободный язык» (образец — речь хлыста) — «заумный язык», он же «вселенский язык», основанный на соединении элементов «всех языков» (общий язык), хотя важно «первобытное чувство родного языка» («вылущить из слова плодотворное зерно»).

Создается учение о фактуре как о выразительности формы, ее «деланности», активности. Для футуристов характерна «тугая фактура» текста (множество «узлов, связок, петель, заплат», «занозистая поверхность, сильно шероховатая»).

Футуристы надеялись, что заумные творения могут дать всемирный поэтический язык, «рожденный органически, а не искусственно», как эсперанто.

Пощечина общественному вкусу

«Читающим наше Новое Первое Неожиданное.

Только мы — *лицо нашего* Времени. Рог времени трубит нами в словесном искусстве.

Прошлое тесно. Академия и Пушкин непонятнее гиероглифов.

Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. с Парохода современности.

Кто не забудет своей *первой* любви, не узнает последней.

Кто же, доверчивый, обратит последнюю Любовь к парфюмерному блюду Бальмонта?
В ней ли отражение мужественной души сегодняшнего дня?

Кто же, трусливый, устрашится стащить бумажные латы с черного фрака воина Брюсова?
Или на них зори неведомых красот?

Вымойте ваши руки, прикасавшиеся к грязной слизи книг, написанных этими бесчисленными Леонидами Андреевыми.

Всем этим Максимумам Горьким, Куприным, Блокам, Сологубам, Ремизовым, Аверченкам, Черным, Кузминым, Буниным и проч. и проч. нужна лишь дача на реке. Такую награду дает судьба портным.

С высоты небоскребов мызираем на их ничтожество!..

Мы *приказываем* чтить *права* поэтов:

1. На увеличение словаря в *его объеме* произвольными и производными словами (Слово — новшество).

2. На непреодолимую ненависть к существовавшему до них языку.

3. С ужасом отстранять от гордого чела своего из банных веников сделанный вами Венок грошовой славы.

4. Стоять на глыбе слова «мы» среди моря свиста и негодования.

И если *пока* еще и в наших строках остались грязные клейма ваших «здорового смысла» и «хорошего вкуса», то все же на них уже трепещут *впервые* Зарницы Новой Грядущей Красоты Самоценного (самовитого) Слова.

Д. Бурлюк,
Александр Крученых,
В. Маяковский,
Виктор Хлебников » (44, с. 6)

Москва, 1912. Декабрь

«Садок Судей II» [Предисловие]

«Находя все нижеизложенные принципы цельно выраженными в I-м «Садке Судей» и выдвинув ранее пресловутых и богатых, лишь в смысле Метцль и К°, футуристов, — мы тем не менее считаем этот путь нами пройденным и, оставляя разработку его тем, у кого нет более новых задач, пользуемся некоторой формой — правописания, чтобы сосредоточить общее внимание на уже новых открывающихся перед нами заданиях.

Мы выдвинули впервые новые принципы творчества, кои нам ясны в следующем порядке:

1. Мы перестали рассматривать словопостроение и словопроизношение по грамматическим правилам, став видеть в буквах лишь *направляющие речи*. Мы распатали синтаксис.

2. Мы стали придавать содержание словам по их начертательной и *фонической характеристике*.

3. Нами осознана роль приставок и суффиксов.

4. Во имя свободы личного случая мы отрицаем правописание.

5. Мы характеризуем существительные не только прилагательными (как делали главным образом до нас), но и другими частями речи, также отдельными буквами и числами:

а) считая частью неотделимой произведения его помарки и виньетки творческого ожидания.

б) в почерке полагая составляющую поэтического импульса.

с) в Москве поэтому нами выпущены книги (автографов) «самописьма».

6. Нами уничтожены знаки препинания, — чем роль словесной массы — выдвинута впервые и осознана.

7. Гласные мы понимаем как время и пространство (характер устремления), согласные — краска, звук, запах.

8. Нами сокрушены ритмы. Хлебников выдвинул поэтический размер — живого разговорного слова. Мы перестали искать размеры в учебниках — всякое движение: — рождает новый свободный ритм поэту.

9. Передняя рифма — (Давид Бурлюк) средняя, обратная рифмы (Маяковский) разработаны нами.

10. Богатство словаря поэта — его оправдание.

11. Мы считаем слово творцом мифа, слово, умирая, рождает миф и наоборот.

12. Мы во власти новых тем: ненужность, бессмысленность, тайна властной ничтожности — воспеты нами.

13. Мы презираем славу; нам известны чувства, не жившие до нас.

Мы новые люди новой жизни.

Давид Бурлюк, Елена Гуро,
Николай Бурлюк,
Владимир Маяковский,
Екатерина Низен,
Виктор Хлебников,
Бенедикт Лившиц, А. Крученых» (44, с. 6—7).

Эгофутуризм концептуализирует, то есть выделяет как наиболее общие и важные для данного эстетического объединения понятия термины, характерные для искусства эгофутуристов: идея дробления, интуитивности, доведение в дроблении мира до той наиболее значимой единицы, которая представляет собой эго, «я».

Приведем некоторые тексты манифестов эгофутуристов.

Грамата Интуитивной Ассоциации Эгофутуризм.

«I. Эгофутуризм — непрерывное устремление каждого Эгоиста к достижению возможностей Будущего в Настоящем.

II. Эгоизм — индивидуализация, осознание, преклонение и восхваление «Я».

III. Человек — сущность.

Божество — Тень Человека в Зеркале Вселенной.

Бог — Природа.

Природа — Гипноз.

Эгоист — Интуит.

Интуит — Медиум.

IV. Созидание Ритма и Слова.

Ареопаг:

Иван Игнатъев

Павел Широков

Василиск Гнедов

Дмитрий Крючков

Официоз Эгофутуризма — «Петербургский глашатай».

Планета Земля.

Россия. Russie

Санкт-Петербург. St. Petersburg.

27, 6-я Рождественская

1913. 1.9.(22)» (44, с. 178)

Академия эгопоэзии.

(Вселенский футуризм)

«19 Ego 12

Предтечи: К.М. Фофанов и Мирра Лохвицкая.

СКРИЖАЛИ:

I. Восславление Эгоизма:

1. Единица — Эгоизм.

2. Божество — Единица.

3. Человек — дробь Бога.

4. Рождение — отдробление от Вечности.

5. Жизнь — дробь Вне Вечности.

6. Смерть — воздробление.

7. Человек — Эгоист.

II. Интуиция. Теософия.

III. Мысль до безумия: Безумие индивидуально.

IV. Призма стиля — реставрация спектра мысли.

V. Душа — Истина.

Ректориат:

Игорь Северянин

Константин Олимпов (К.К. Фофанов)

Георгий Иванов

Грааль-Арельский» (44, с. 178).

Как видим, в некоторых декларациях эгофутуристов репрезентируется аналитическая тенденция обнажать значимость каждого слова, в данном случае в манифестах это осуществляется за счет выделения наиболее важных и значимых концептуальных понятий, которые лежат в основе творчества апологетов эгофутуризма: И. Северянина, К.К. Олимпова, В. Гнедова.

В работах участников направления «**Центрифуга**» концептуализируются понятия полета, динамизма, кругового движения. Центрифуга, по данным МАС, — 1.'Аппарат для механического разделения смеси на составные части под действием центробежных сил'; 2.'Устройство, создающее перегрузки под действием центробежной силы (для испытания приборов и тренировки космонавтов) [Нем. Zentrifuge от лат. centrum — центр и fuga — бегство]'. В структуре значения термина доминируют элементы 'разделение' и взаимодействие этих дискретных элементов (в данном случае имеются в виду элементы слов, предложений) на основе некоторых центробежных сил, то есть особого соединения элементов.

Турбопэан

Завертелась ЦЕНТРИФУГА,
Распустила колеса:
Оглушительные свисты
Блеск парящих сплетных рук!
— Молотилка ЦЕНТРИФУГИ,
Меднолобцев сокруши!
Выспрь вертительные круги
Днесь умчащейся души; —
Блеск лиет, увалов клики,
Высей дымный весен штурм, —
Взвейся непостиженно
В трюм исторгни кипень шум.
В бесконечном лете вырви
Построительных огней, —
Расступенных небосводей
Распластанный РУКОНОГ;
Но, втекая — стремись птицей,
Улетится наш легкий, легкий зрак!
— И над миром высоко гнездятся
Асеев, Бобров, Пастернак.

О, протки чудесий туго
Беспристрастий любосот,
Преблаженствуй, ЦЕНТРИФУГА,
В освистельный круголет.

С.П. Бобров в статье «Два слова о форме и содержании» пишет: «Только середина формулы постижима непосредственно, края ее, первая и третья часть — негативны. То есть реалисты (кто это, между прочим?) отвергали форму, футуристы отвергают содержание. Так в буквальном значении — реализм бесформенен, футуризм бессодержателен. Но оба эти определения (не говоря об их бесформенности и бессодержательности) совершенно бессмысленны. Символизм вовсе не присваивал себе исключительные права на формулу «содержание равноствует форме», что было его философским осознанием всей сущности искусства, никто из символистов не пытался на деле применять это речение, да это и не могло иметь места, — нельзя же, в самом деле, себе приказать: буду гармоничным» (44, с. 197).

В качестве центробежной силы в произведениях основного идеолога «Центрифуги» С.П. Боброва выступает синтаксис, сохраняющий связи и отношения между словами с нарушенными смысловыми связями, семантической валентностью.

Основные понятия **лучизма** связаны с той частью футуристских программ, которые декларируют соответствие великой эпохе, мировой истории, революционным процессам и движениям. В теории лучизма провозглашается нейтрализация времени, идея пространства доминирует. Имеется попытка взаимоотражения искусства, философии, науки, их пересечения, равно как и предметов и слов, которые их обозначают. Текст определенным образом пространственно располагается, графически репрезентируя идею перекрещивающихся лучей. Таким образом, тенденции к синтезу как объединению разнородных идей, планов, языковых элементов существует, но при этом их индетерминизм доводится до предела. Причудливое объединение дискретного с установкой на декоративизм, «раскрашивание» как введение элемента выразительности — основные тенденции лучизма: «Мы, художники будущих путей искусства, протягиваем руку футуристам, несмотря на все их ошибки, но выражаем полное презрение так называемым эгофутуристам и неофутуристам, бездарным пошлякам — таким же самым, как «валеты», «пощечники» и «Союз молодежи». <...>

Мы восклицаем: весь гениальный стиль наших дней — наши брюки, пиджаки, обувь, трамваи, автомобили, аэропланы, железные дороги, грандиозные пароходы — такое очарование, такая великая эпоха, которой не было ничего равного во всей мировой истории. <...>

Утверждаем, что искусство под углом времени не рассматривается.

Все стили признаем годными для выражения нашего творчества, прежде и сейчас существующие как-то: кубизм, футуризм, орфизм и их синтез лучизм, для которого, как жизнь, все прошлое искусство является объектом для наблюдения. <...>

Выдвигаемый нами стиль лучистой живописи имеет в виду пространственные формы, возникающие от пересечения отраженных лучей различных предметов, формы, выделенные волею художника. <...>» (44, с. 206—207).

Почему мы раскрашиваемся

«Мы не стремимся к одной эстетике. Искусство не только монарх, но и газетчик и декоратор. Мы ценим и шрифт и известия. Синтез декоративности и иллюстрации — основа нашей раскраски. Мы украшаем жизнь и проповедуем — поэтому мы раскрашиваемся. <...>»

Мы раскрашиваемся — ибо чистое лицо противно, ибо хотим глашатайствовать о неведомом, перестраиваем жизнь и несем на верховья бытия умноженную душу человека» (44, с. 208).

Налицо барочные тенденции к театральности, репрезентации, смешению различных языков культуры.

Имажинизм демонстрирует принцип отталкивания и неприятия идей футуризма, его установки на урбанизацию. Наблюдается преобладание синтетических тенденций, доминирование образа как «самоценного» элемента поэзии. Ориентация на народную культуру, мифологию, образность в поэзии и метапоэтике С.А. Есенина в результате ведет к преобладанию синтетических тенденций.

Приведем фрагмент текста «Декларации» имажинистов, подписанный С.А. Есениным, Р. Ивневым, А.Б. Мариенгофом, В.Г. Шершеневичем: «Нам противно, тошно от того, что вся молодежь, которая должна искать, приткнулась своею юностью к мясистым и увесистым соскам футуризма, этой горожанке, которая, забыв о своих буйных годах, стала «хорошим тоном», привилегией дилетантов. Эй вы, входящие после нас в непротоптаные пути и перепутья искусства, в асфальтированные проспекты слова, жеста, краски. Знаете ли вы, что такое футуризм: это босоножка от искусства, это нищезанятие формы, это замаскированная современностью надсоновщина.

Нам смешно, когда говорят о содержании искусства. Надо долго учиться быть безграмотным для того, чтобы требовать: «Пиши о городе». <...>

Мы, настоящие мастеровые искусства, мы, кто отшлифовывает образ, кто чистит форму от пыли содержания лучше, чем уличный чистильщик сапоги, утверждаем, что единственным законом искусства, единственным и несравненным методом является выявление жизни через образ и ритмику образов. О, вы слышите в наших произведениях верлибр образов.

Образ, и только образ. Образ — ступнями от аналогий, параллелизмов — сравнения, противоположения, эпитеты сжатые и раскрытые, приложения политематического, многоэтажного построения — вот орудие производства мастера искусства. Всякое иное искусство — приложение к «Ниве». Только образ, как нафталин пересыпающий произведение, спасает это последнее от моли времени. Образ — это броня строки. Это панцирь картины. Это крепостная артиллерия театрального действия» (44, с. 312—313).

При сохранении реляционных отношений в работах членов «**Пролеткульта**» преобладают установки на коллективное творчество под присмотром пролетарской идеологии. Происходит сдвиг слова относительно референта, наблюдается отрешенность текста от реальной действительности в пользу внедрения мифа о коммунизме, пролетарском искусстве. Идет процесс подмены искусства идеологией и публицистикой. Разрабатываются тенденции кубофутуризма, связанные с революционным мышлением, антиэстетизмом.

Пролетариат и искусство

«Резолюция, предложенная А. Богдановым на Первой Всероссийской Конференции Пролетарских культурно-просветительных организаций.

1) Искусство организует посредством живых образов социальный опыт не только в сфере познания, но также в сфере чувства и стремлений. Вследствие этого, оно самое могущественное орудие организации коллективных сил, в обществе классовом — сил классовых.

2) Пролетариату для организации своих сил в социальной работе, борьбе и строительстве необходимо свое классовое искусство. Дух этого искусства — трудовой коллективизм: оно воспринимает и отражает мир с точки зрения трудового коллектива, выражает связь его чувства, его боевой и творческой воли.

3) Сокровища старого искусства не должны приниматься пассивно: тогда они воспитывали бы рабочий класс в духе культуры господствующих классов и тем самым в духе подчинения созданному ими строю жизни. Сокровища старого искусства пролетариат должен брать в своем критическом освещении, в своем новом истолковании, раскрывающем их скрытые коллективные основы и их организационный смысл. Тогда они явятся драгоценным наследием для пролетариата, оружием в его борьбе против того же старого мира, который их создал, и орудием в устроениях нового мира. Передачу этого художественного наследия должна выполнять пролетарская критика.

4) Все организации, все учреждения, посвященные развитию дела нового искусства и новой критики, должны быть построены на товарищеском сотрудничестве, которое непосредственно воспитывает их работников в направлении социалистического идеала.

Принята единогласно при 1 воздержавшемся.

20 сентября 1918 г.» (44, с. 382)

Основные концепты творческих манифестов участников группы «ЛЕФ» — социальное искусство, искусство факта, агитация, плакатность, монтаж текста или графического изображения с целью сильного воздействия на читателя. Имеет место также сдвиг слова и текста относительно референта в результате внедрения мифа о коммунизме. Произведения создаются с установкой на «концептуальный удар». Из многочисленных установок футуризма левовцы рассматривают как приоритетные социализацию и идеологизацию искусства.

Мы ищем

«Леф с начала своего существования работает над проблемой социальной функции вещей, производимых работниками искусства. Сквозь туманные, зачастую нарочитые мотивировки, прощупать подлинное общественное назначение вещи, эффект, ею вызываемый, а затем сообразить, какими способами и в каких условиях этот эффект можно вызвать наиболее полно с наибольшей экономией сил и средств, — вот задача. <...>

В литературе Леф противопоставляет беллетристике, претендующей на «отображательство» — репортаж, литературу факта, порывающую с традициями литературного художества и целиком уходящую в публицистику, на службу газеты и журнала. Такова проза Лефа, раскиданная статьями по газетам, в образцовых отрывках даваемая в журнале «Новый Леф».

С другой стороны, Леф продолжает культивировать стихи, беря их в подчеркнуто агитационной функции, отчетливо ставя им публицистическое задание и соподчиняя их прочему материалу газетного номера.

Из этих двух областей растет левовская формула.

Если нужен факт — старое художество не годится, оно факт искажает, — берите факт новыми способами.

Если нужно возбуждение, нужен агит — монтируйте с возможным расчетом возбуждающий материал. Но строго помнить одно — агит, оторванный от конкретной цели, за которую идет агитация, агит, превращающийся в агит вообще, в трепку нервов, в возбуждение для возбуждения, — есть агит-эстетика, социальный наркотик, вредный дурман. <...>

Фиксация факта и агит — вот две основные функции. Наметив их, надо наметить и приемы осуществления этих функций» (44, с. 390).

В декларациях **ВАПП** (РАПП, МАПП, Октября, Кузницы) определяются принципы пролетарского искусства, разрабатываются тенденции авангарда, связанные с последовательным формированием образа врага, идеологизацией творчества. Субъект творчества — пролетариат, объект воздействия — он же.

Материалы пленума правления ВАПП

«Литература разделилась на два непримиримых лагеря: с одной стороны, все растущая и крепнущая пролетарская литература, с другой стороны, литература буржуазно-мещанская. Сюда входят: а) заграничные «зубры от литературы», б) внутренние эмигранты, в) большинство «попутчиков», на словах принявших революцию, но идеологически враждебных рабочему классу» (44, с. 445).

Конструктивизм разрабатывает такие взаимодополнительные понятия, как конструктивность и функциональность творчества. Искусство рассматривается как отрасль науки. Декларируется точный, универсальный характер художественных систем. Наука и искусство выступают как близкие для художника методы познания. Конструктивизм — это концепция формообразования в дизайне, полиграфии, архитектуре. Принципы конструктивизма в литературе имеют более лабильные установки. Важное значение имеет геометризация композиции. Используются зигзагообразная, диагональная, крестообразная схемы, простое пересечение элементов под прямым углом, различные типы симметрии. На основе теории прибавочного элемента К.С. Малевича разрабатывается идея модуля, который используется в тексте в сочетании с регламентацией цвета, работой с материалом.

Конструктивизм — последовательная разработка приемов кубофутуризма с применением коллажа, разрабатываются шрифтовая игра кубофутуризма, тенденции супрематизма с отталкиванием от нуля формы и концентрированного выражения плоскости, цвета, беспредметности. Конструктивизм делает установку на выявление **внутренних структурных** связей между абстрактными геометрическими элементами, выразительность сочетания различных материалов, монтажные связи между плоскостями, объемными элементами. Важно отметить в качестве особенности метапоэтики конструктивизма разработку внутренней логики и структуры текста. С конструктивизмом связаны идеи индустриальной культуры, визуальности текста, строгих законов, математической формульности.

Идеи фактуры текста, которые провозглашали кубофутуристы, нашли последовательную разработку в конструктивизме. Конструктивисты думают над особенностями построения текста (диагональ построений). Разрабатываются идеи новой книги, в которой визуальная речь оказывается богаче, чем звуковая. Имеют место разные типы книг с визуализированными элементами: книга иероглифов как книга интернациональная, книга анациональная — для того чтобы ее понять, нужно минимальное обучение. Применяются аттракцион и трюк в формировании книги, разбитая форма набора. Модульность, логика, клетка рассматриваются как структурная основа книги. Доминирует геометрическая схема построения, работа со шрифтовыми блоками. Буква рассматривается как геометрический элемент: геометрическая схема помогает сконструировать запоминающуюся композицию обложки, страницы, чтобы представить информацию на разных уровнях. Графические акценты помогают создать шрифтовые пространства. Буква должна выразить своей структурой, своей конфигурацией основу графемы.

Декларация литературного центра конструктивистов

«1. Характер современной производственной техники, убыстренной, экономической и емкой — влияет и на способы идеологических представлений, подчиняя все культурные процессы этим внутренним формально-организационным требованиям. <...>

7. Конструктивизм, перенесенный в область искусства, формально превращается в систему максимальной эксплуатации темы, или в систему взаимного функционального оправдания всех слагающих художественных элементов, т.е. в целом конструктивизм есть мотивированное искусство.

8. В формальном отношении такое требование опирается в так называемый принцип грузификации, т.е. увеличение нагрузки потребностей на единицу материала.<...>

10. Принцип грузификации в применении к поэзии превращается в требование построения стихов в плане локальной семантики, т.е. развертывания всей фактуры стиха из основного смыслового содержания темы.<...>

Конструктивисты считают необходимым в своем литературном творчестве активно выявлять революционную современность как тематически, так и в ее технических требованиях» (44, с. 476).

Знаем (клятвенная конструкция конструктивистов-поэтов)

«Конструктивисты считают необходимым в своем литературном творчестве активно выявлять революционную современность как тематически, так и в ее технических требованиях. <...>

Конструктивизм — школа, стоящая на твердом, научном, машинном фундаменте. Мастера всех веков предчувствовали конструктивизм, и только МЫ ОСОЗНАЛИ его, как локализацию материала.

Содержание в нас естественно, природные свойства нудят материализовать его в слове, в нем конструируем мы пути нашего роста; мы клянемся небывалые формы тесать. Наш залог: воля, хитрость, верность и знания, железобетонный упор» (44, с. 477—478).

Визуальные принципы построения текстов в конструктивизме активно разрабатываются в поэтике и метапоэтике постмодерна.

ОБЭРИУ. Язык соединяет дискретные части мира. Осуществляется построение новой несубстанциальной, экзистенциальной онтологии, работа над словом, обнажение его предметного значения. Как уже отмечалось, художники ОБЭРИУ, делая установку на феноменологическую заданность слова (интенциональность, формирование структур сознания, выявление предметной сущности сознания), работали на основе различных авангардистских практик организации текста — сокрушение реляционных связей, их сохранение при десемантизации входящих компонентов (бессмыслица), соединение различных способов организации текста.

Из декларации ОБЭРИУТОВ

«Обэриу ныне выступает как новый отряд левого революционного искусства. Обэриу не скользит по темам и вершушкам творчества — оно ищет органически нового мироощущения и подхода к вещам. Обэриу вгрызается в сердцевину слова, драматического действия и кинокадра.<...>

Нет школы более враждебной нам, чем заумь. Люди реальные и конкретные до мозга костей, мы — первые враги тех, кто холостит слово и превращает его в бессильного и бессмысленного ублюдка. В своем творчестве мы расширяем и углубляем смысл предмета и слова, но никак не разрушаем его. Конкретный предмет, очищенный от литературной и обиходной шелухи, делается достоянием искусства. В поэзии столкновение словесных смыслов выражает этот предмет с точностью механики» (44, с. 655).

«Фихте сказал: надо понять непонятное, как непонятное. Введенский сказал бы: надо непонять непонятное, как непонятное. Но это не иррационализм, а арационализм. Не иррационально, а арационально Слово, ставшее плотью. Божественное безумие посрамило человеческую мудрость. Введенский дегипнотизирует созданные человеческой мудростью гипостатизированные условности, выдаваемые за экзистенциалии жизни» (14, с. 401).

Таким образом, метапоэтика авангарда предстает как большой многомерный гипертекст, в котором осуществляются взаимодополнительные связи в системе разных направлений. Отправной точкой служат идеи кубофутуристов.

Литература:

1. Автономова Н.С. Возвращаясь к азам // Вопросы философии. — 1993. — № 3. — С. 17—22.
2. Барт Р. Нулевая степень письма // Семиотика. — М., 1983. — С. 306—349.
3. Бергсон А. Творческая эволюция. — М., 1998.
4. Бердяев Н.А. Кризис искусства. — М., 1990.
5. Бершадская Г.С. Лекции по гармонии. — Л., 1985.
6. Бондарко А.В. Опыт лингвистической интерпретации соотношения системы и среды // Вопросы языкознания. — 1985. — № 1. — С. 13—23.
7. Брик О.И. Звуковые повторы // Сборник по теории поэтического языка. — Пг., 1917. — В. II. — С. 26—62.
8. Булгаков С.Н. Философия имени. — Париж, 1953.
9. Бурлюк Д.Д., Бурлюк Н.Д., Крученых А.Е., Кандинский В.В., Лившиц Б.К., Маяковский В.В., Хлебников В. Пощечина обществу вкусу // Программы и манифесты русских футуристов / Сост. В. Марков. — Мюнхен, 1968. — С. 50—51.
10. Винокур Г.О. Филологические исследования. — М., 1990.
11. Голдинг Дж. Искажения в живописи Пикассо // Курьер ЮНЕСКО. Пикассо. — 1981. — С. 20—22.
12. Григорьев С.С. Теоретический курс гармонии. — М., 1981.
13. Гумбольдт Вильгельм фон. Избранные труды по языкознанию. — М., 1984.
14. Друскин Я.С. Чинари // Wiener Slawistischer Almanach. — Wien, 1985. — Band 15. — С. 381—403.
15. Кандинский В.В. О духовном в искусстве. — Л., 1989.
16. Ковтун Е.Ф. Русская футуристическая книга. — М., 1989.
17. Крученых А.Е. Фонетика театра. — М., 1923.
18. Крученых А.Е. 500 новых острот и каламбуров Пушкина. — М., 1924.
19. Крученых А.Е. Кукиш прошлякам. — М. — Таллин, 1992.
20. Крученых А.Е. Новые пути слова // Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания. — М., 1999. — С. 50—54.
21. Крученых А.Е. Фактура слова. — М., 1923.
22. Кузнецов Э.Д. Фактура как элемент книжного искусства // Книга как художественный предмет. — М., 1988. — С. 179—274.
23. Кулаков В.Г. Просто искусство // Поэзия как факт. — М., 1999. — С. 60—73.
24. Кульбин Н. Свободное искусство как основа жизни // Программы и манифесты русских футуристов / Сост. В. Марков. — Мюнхен, 1968. — С. 15—22.

25. Кун Т. Структура научных революций. — М., 2001.
26. Кушнер Б.А. О звуковой стороне поэтической речи // Сборник по теории поэтического языка. — Пг., 1916. — В. I. — С. 42—47.
27. Кушнер Б.А. Сонирующие аккорды // Сборник по теории поэтического языка. — Пг., 1917. — В. II. — С. 71—84.
28. Левая Т.Н. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. — М., 1991.
29. Левин А.Ш., Строчков В.Я. В реальности иного мира // Экс-центр — Лабиринт: Современное творчество и культура. — Ленинград — Свердловск, 1991. — № 2. — С. 74—85.
30. Леви-Строс К. Структурная антропология. — М., 1983.
31. Ле-Дантю М.В. Живопись всеков // Неизвестный русский авангард. — М., 1992. — С. 327—333.
32. Лившиц Б.К. Полутораглазый стрелец. — М., 1991.
33. Малевич К.С. О теории прибавочного элемента в живописи // Декоративное искусство. — 1988. — № 1. — С. 33—40.
34. Маринетти Ф.Т. Первый манифест футуризма // Называть вещи своими именами. — М., 1986. — С. 158—162.
35. Маринетти Ф.Т. Технический манифест футуристской литературы // Называть вещи своими именами. — М., 1986. — С. 163—168.
36. Марков В. Фактура. — СПб., 1914.
37. Мигунов А., Перцева Т. На рубеже искусства и науки // Искусство. — 1989. — № 1. — С. 30—36.
38. Некрасов Вс.Н. Визуальные стихи // Декоративное искусство. — 1990. — № 8. — С. 5.
39. Ораич Толич Д. Заумь и дада // Заумный футуризм и дадаизм в русской культуре: Материалы международного симпозиума. — Верн, 1991. — С. 57—80.
40. Панов М.В. Современный русский язык. Фонетика. — М., 1979.
41. Поливанов Е.Д. Общий фонетический признак всякой поэтической техники // Вопросы языкознания. — 1963. — № 1. — С. 99—112.
42. Розанова О.В. Кубизм. Футуризм. Супрематизм // Неизвестный русский авангард. — М., 1992. — С. 334—336.
43. Третьяков С.М. Бука русской литературы // Жив Крученных. — М., 1926.
44. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь. — 2006. — Т. 3.
45. Флоренский П.А. У водоразделов мысли // Избранные произведения: 2 т. — М., 1990. — Т. 2.
46. Хайдеггер М. Вещь // Историко-философский ежегодник. — М., 1989. — С. 269—284.
47. Холопова В.Н. Фактура. — М., 1979.
48. Шемшурин А.А. Железобетонная поэма // Василий Каменский. Танго с коровами. — М., 1991. — С. 13—15.
49. Штайн К.Э. Заумь идеологического дискурса в свете лингвистической относительности // Textus: Избранное. 1994—2004. — Ставрополь, 2005. — С. 269—276.
50. Штайн К.Э. Принципы анализа поэтического текста. — СПб. — Ставрополь, 1993.
51. Штайн К.Э. Язык. Поэзия. Гармония. — Ставрополь, 1989.
52. Якобсон Р.О. Поэзия грамматики и грамматика поэзии // Семиотика. — М., 1977. — С. 462—483.
53. Якобсон Р.О. Работы по поэтике. — М., 1987.



Хлебников Велимир

[наст. имя — Виктор Владимирович; 28.X(9.XI).1885, Зимняя ставка Малодербетовского улуса Астраханской губернии — 28.VI.1922, д. Санталово Новгородской губернии] — поэт, прозаик, драматург; один из основных представителей кубофутуризма.

Метапоэтика В. Хлебникова частично представлена манифестами кубофутуризма, а также статьями «Учитель и ученик» (1912), «Своеси», «Наша основа» (1920) и др., стихотворными произведениями.

Метапоэтика В. Хлебникова формировалась под влиянием творчества символистов, акмеистов, других поэтов модернистского направления. Отношение поэта к символизму было противоречивым и сложным. Несмотря на то, что он примыкал к символизму, в особенности к тому крылу, которое возглавлял Вяч. И. Иванов, близкий В. Хлебникову своей теорией мифотворчества, тем не менее ему были чужды основные принципы эстетической системы символизма. В первых метапоэтических опытах ощущается влияние К.Д. Бальмонта с его установкой на музыкальность и неологизмы и С.М. Городецкого с его установками на архаический фольклор, воскрешение языческого мира Древней Руси. По замечаниям поэта, он увлекался и европейским символизмом —

Бодлером, Верленом, Верхарном, Метерлинком. К непосредственным своим учителям В. Хлебников причислял М.А. Кузмина.

В отличие от других кубофутуристов В. Хлебников не отрекался от А.С. Пушкина. Вслед за А.С. Пушкиным, трансформируя его императив «виждь», В. Хлебников выводит свой императив «нужно сеять очи», то есть прозреть, увидеть мир по-новому.

Одинокий лицедей

И пока над Царским Селом
 Лилось пенне и слезы Ахматовой,
 Я, моток волшебницы разматывая,
 Как сонный труп, влачил по пустыне,
 Где умирала невозможность,
 Усталый лицедей,
 Шагая напролом.
 А между тем курчавое чело
 Подземного быка в пещерах темных
 Кроваво чавкало и кушало людей
 В дыму угроз нескромных.
 И волей месяца окутан,
 Как в сонный плащ, вечерний странник
 Во сне над пропастями прыгал
 И шел с утеса на утес.
 Слепой, я шел, пока
 Меня свободы ветер двигал
 И бил косым дождем.
 И бычью голову я снял с могучих мяс и кости
 И у стены поставил.
 Как воин истины я ею потрясал над миром:

Смотрите, вот она!
Вот то курчавое чело, которому пылали раньше толпы!
И с ужасом
Я понял, что я никем не видим,
Что нужно сеять очи,
Что должен сеятель очей идти!
Конец 1921 — начало 1922

Метапоэтика В. Хлебникова характеризуется энциклопедизмом, она насыщена историческими фактами, событиями, историческими именами от древнейшей истории Востока до современной истории России. В качестве ключевых слов выступают имена Заратустры, Мамая, Владимира, Петра, Пугачева, Платона, Маркса, Дарвина. Все они включены в систему текстов и играют роль своеобразных символов истории.

В метапоэтике В. Хлебникова объединяются особенности философского, естественнонаучного, литературоведческого, лингвистического дискурсов, при этом естественный синтез их осуществляется в процессе своеобразного мифопоэтического мышления художника. «Хлебников-теоретик становится Лобачевским слова, — пишет Ю.Н. Тынянов, — он не открывает маленькие недостатки в старых системах, а открывает новый строй, исходя из случайных смещений. Новое зрение, очень интимное, почти инфантильное («бабочка»), оказалось новым строем слов и вещей. Его языковую теорию, благо она была названа «заумью», поспешили упростить и успокоились на том, что Хлебников создал «бессмысленную звукопись». Это неверно. Вся суть его теории в том, что он перенес в поэзии центр тяжести с вопросов о звучании на вопрос о смысле. Для него нет неокрашенного смыслом звучания, не существует отдельного вопроса о «метре» и о «теме». «Инструментовка», которая применялась как звукоподражание, стала в его руках орудием изменения смысла, оживления давно забытого в слове родства с близкими и возникновения нового родства с чужими словами» (25, с. 219).

Мысли В. Хлебникова о внутреннем склонении в корнях слов репрезентируют некоторые его произведения. Вот один из примеров построения гармонических вертикалей на игре корнями с оживлением значимости суффиксов:

Мы чаруемся и чураемся.
Там чаруясь, здесь чураясь,
То чухарь, то чухарь,
Здесь чуриль, там чариль,
Из чурьны взор чарыни.
Есть чуравель, есть чаравель.
Чарари! Чурари!
Чурель! Чарель!
Чареса и чуреса,
И чурайся и чаруйся.
1914

Корни **чар-** и **чур-** в этом стихотворении не только основа для противопоставления, но и основа для сближения двух взаимоисключающих и сосуществующих, даже переходящих друг в друга начал. **Чар** — характеризуется функцией волшебства, колдовства, плена. **Чур-**, наоборот, обозначает запрет на сближение. Различные метаморфозы этих корней, превращение их друг в друга, противопоставление, неожиданное возникновение в новых словах как бы моделируют наше существование в мире между точками очарования и страха, детского восхищения и почти снуерного «чур!» **Чур-** и **чар-**, по «грамматике» Хлебникова, — корни с внутренним окончанием (у — а). В процессе

возникновения словообразовательной парадигмы с этими противоположными и в то же время едиными корнями идет отслоение корня и возникновение новых слов по линии **чураться** ('произносить **чур**, ограждая себя от чего-то; 'боязливо избегать общения с кем-нибудь') и **чаровать** (ся) ('произвести неотразимое впечатление, быть околдованным, очарованным'). Получается то же, что и у Пикассо в живописи в период кубизма, когда мы наблюдаем в одновременном изображении на полотне несколько сторон одного предмета, как бы видимых из разных точек. У Хлебникова **чураться** и **чароваться** в итоге — некое антиномическое единство, единство взаимоисключаемого, свойственное сознанию человека, и в то же время — это разнородная смесь, сплав и наслоение изменчивых и подвижных моментов человеческой души.

Соединенные вместе и оригинально интерпретированные понятия «слово» и «будущее» лежат в основе хлебниковской теории поэтического языка. «Родина творчества — будущее» («Своиси»). Направляющим началом на этом пути искусства в будущее является само слово, свободное от навязываемой извне утилитарной коммуникативной функции. Слово «самовитое», «вне бытия и жизненных польз», наделенное живым свойством саморазвития, устремленное к тому, чтобы вырасти в законченное произведение искусства. Поэт-философ, В. Хлебников видел в слове энергию жизнестроения, способную восстановить утерянную некогда общность человеческих связей, вернуть миру его изначально цельную сущность: «Найти, не разрывая круга корней, волшебный камень превращения всех славянских слов одно в другое, свободно плавить славянские слова — вот мое первое отношение к слову.. Найти единство вообще мировых языков, построенное из единиц азбуки, — вот мое второе отношение к слову. Путь к мировому заумному языку». Слово, несущее энергию жизнестроения, по мысли В. Хлебникова, заключает в себе миф о человеке и природе в их единстве, угадывает законы исторического движения, указывает путь от смерти к бессмертию, «растет как растение», стареет и умирает, и вновь возрождается.

Необходимо отметить влияние работы А.Н. Афанасьева «Поэтические воззрения славян на природу» на метапоэтику и творчество В. Хлебникова. Слово в осмыслении А.Н. Афанасьева раскрывало поэтичность не только представлений, но и самих фактов жизни, обретало плоть, вещественность, потерянную в ходе развития литературного языка.







В. Хлебников совершил грандиозную работу по перестройке поэтической речи, обосновав включение в нее фольклорного и «общеславянского слова», а также материалов бытовой, архаической и жаргонной речи.

Сам поэт превосходно выразил мысль об историчности поэтического слова: «Словотворчество — враг книжного окаменения языка и, опираясь на, что в деревне, около рек, лесов до сих пор язык творится, каждое мгновение создавая слова, которые то умирают, то получают право бессмертия, переносит это право в жизнь писем. Новое слово не только должно быть названо, но и быть направленным к называемой вещи. Словотворчество не нарушает законов языка» (18, с. 34).

Работа над текстами проходила у В. Хлебникова в процессе плодотворного использования теорий творчества, господствовавших в России уже в символистских концепциях — теорий В. фон Гумбольдта — А.А. Потебни. «Гумбольдтовское понимание языка как искусства, — писал Б.К. Лившиц, — находило в себе красноречивейшее подтверждение в словах Хлебникова, с той только потрясающей оговоркой, что процесс, мыслившийся до сих пор как функция кол-

лективного сознания целого народа, был воплощен в творчестве одного человека» (21, с. 48).

Известна проработка звука и буквы в метапоэтике В. Хлебникова. Буква и звук, который она обозначает, в его понимании, семантизированы. Они «собирают» в смысловом отношении слова, по мысли В. Хлебникова, объединенные внутренними смыслами и внешней звуковой и графической изобразительностью. У В. Хлебникова начертание буквы связывается со зрительным обобщенно-геометрическим представлением: «Азбука, общая для многих народов, есть краткий словарь пространственного мира, такого близкого вам, художники, искусству и вашей кисти» (18, с. 42). «Знак понятия», по Хлебникову, вначале был простым чертежом этого понятия, «и уж из этого зерна росло дерево особой буквенной жизни».

«Мне Вэ – кажется в виде круга и точки в нем.	
Ха – в виде сочетания двух черт и точки.	
Зэ – вроде упавшего К, зеркало и луч.	
Л – круговая площадь и черта оси.	
Ч – в виде чаши.	
эс – пучок прямых (там же).	

На основе этой геометрической интерпретации «из зерна буквы» вырастает стихотворение. Так, например, в «Слове о Эль» В. Хлебникова буква л является инвариантом структурно-семантической организации, реализуется даже семантика ее графического изображения, что приводит к формульности текста:

Если шириной площади остановлена точка — это Эль.
Сила движения, уменьшенная
Площадь приложения, — это Эль.
Таков силовой прибор,
Скрытый за Эль.
1920

Начальный звук, по Хлебникову, имеет особую природу, задает общее направление, в которое собирается «рой слов». В.П. Григорьев считает, что в основе поэтики В. Хлебникова лежат «интерлингвистические идеалы»: «...необходимо дать словами Хлебникова единый, общий перечень «языков». Вот он в относительно полном... виде: 1. Числослово. Числоимена. 2. Заумный язык. 3. Звукопись. 4. Словотворчество. 5. Разложение слова. 6. Иностранные слова. 7. Даль. 8. Жестокие слова. 9. Нежные, сладкие слова. 10. Косое созвучие. 11. Целинные созвучия. 12. Вывихи слова. 13. Перевертень. 14. Народные слова. 15. Общеславянские слова. 16. Звездный язык. Звездное письмо. 17. Вращение слова. 18. Бурный язык. 19. Безумные слова. 20. Тайные слова. 21. Грубый язык. 22. Нежный язык. 23. Двуумный слог. Речь двуумная. 24. Личный язык. 25. Звукопись временем краски. 26. Радужная речь. 27. Язык двух измерений (или двоякоумный). Речь двоякоумная. 28. Косой перезвон речи (косые голоса). 29. Созвучия слог. 30. Старые речи (усталые слова). 31. Страстное. 32. Птичьи речи. Птичий язык. 33. Безумный язык (ср. «якобы безумные речи»). 34. Скорнение (согласных). 35. Числовой язык. Числовое письмо. Числоречи. 36. Обыденный язык. 37. Язык богов. «Боги» заумью. 38. Поединок слов. 39. Мелкая колка слов. 40. «Бесконечно малые» художественного слова. 41. Крепкие, дебелие слова. 42. Внутреннее

склонение слов. 43. Волшебная речь. «Заумный язык в народном слове». 44. Опечатка. 45. Соединение звездного языка и обыденного. 46. Обнаженный костяк слова. 47. Разложение слова на аршины, стук счета, и на звериные голоса. 48. Язык имен собственных. 49. Язык речей. 50. Орывая речь. 51. Корявый слог. 52. Алгебраический язык. 53. Сопряжение корней. <...> «По большей части то, что говорится, очень глупо и нравственно некрасиво». Перед нами не что иное, как искусственный вспомогательный международный язык — проект, который Хлебников не разрабатывал в подробностях, но который проливает новый свет на рассмотренные выше интерлингвистические идеалы поэта. То, что это — проект «вспомогательного языка», подчеркивает сам автор, раскрывая идею защиты настоящего языка от банальностей: «Язык останется для сложных отношений, не поддающихся числу, литературы художественной, отвлеченных трудов» (19, с. 123—124, 142).

Часто мы встречаемся с изобразительной функцией буквы, в результате чего она становится символом, близким к иероглифу, равным по значению слову. Само слово при этом оказывается пронизываемым, вмещающим последовательности, равные его уровню, таким образом, нарушается идиоматичность слова. Применяя к поэтическому тексту принципы аналитической живописи, П.Н. Филонов, например, пытается превратить письмо в иероглифику или пиктографию, вернуть письменность к ее истокам. Исполняя тексты стихотворений Хлебникова в «Изборнике стихов» (1914), П.Н. Филонов выделил строчки, ключевые слова различным графическим начертанием, дав как бы их графическую партитуру. Отдельные буквы превращались в рисунок, часто находящийся внутри слова.

В метапоэтике В. Хлебникова огромную роль играет принцип числа. Число выражает идею порядка в тексте. С помощью числа активизируются мифологические корни слова и поэзии, числовой метод В. Хлебников использует в процессе исследования стихотворных текстов, сравнительного анализа текстов поэтов. Известно также, что с помощью числовых операций В. Хлебников предсказал некоторые грядущие события.

Приведем одно из его стихотворений, в котором обыгрывается идея числа.

Трата и труд и трение,
Теките из озера три!
Дело и дар — из озера два!
Трава мешает ходить ногам,
Отрава гасит душу и стынет кровь.
Тупому ножу трудно резать.
Тупик — это путь с отрицательным множителем,
Любо идти по дороге веселому,
Трудно и тяжело тропкою тащиться.
Туша, лишенная духа,
Труп неподвижный, лишенный движенья,
Труна — домовина для мертвых,
Где нельзя шевельнуться, —
Все вы течете из тройки,
А дело, добро — из озера два.
Дева и дух крылами шумите оттуда же.
Два — движет, трется — три.
«Трави ужи», — кричат на Волге.
1922

В этом произведении кроется несколько способов в использовании числа: здесь имеет место тенденция «увидеть за Словом Число, представить поэзию и искусство в виде своего рода математики», что было свойственно В. Хлебникову, но одновременно он стремится

«семантизировать число, вернуть ему ту роль, которую оно играло в архаичных, мифологических культурах» (см.: 24, с. 53—55). Наблюдается игра корнями по способу лексической ассимиляции, или поэтической этимологии, призванная сблизить слово и число, объяснить одно через другое при характерной для Хлебникова ориентации на идею внутренних окончаний в слове. Числа составляли ведущую концепцию его понимания мира и поэзии (ср. в его «Предложениях»: «Назвать числа пятью гласными а — 1, у — 2, о — 3, е — 4, и — 5, я — 0; пятеричное счисление» (17, с. 158) и т.д.). Стихотворение строится на идее повторяемости противопоставленных чисел — 2 и 3 и лексической ассимиляции созвучных и семантически сближенных авторской волей корней. Вяч.Вс. Иванов отмечает, что «числовые выкладки Хлебникова в последние годы его жизни преимущественно были связаны с исследованием степеней 2 и 3. Этим двум числам он придавал особое значение, сам понимая, что его представление о связи степеней 2 — с положительными событиями и красивыми звуками, степеней 3 — с отрицательными (отсюда «горечь» этого числа) и некрасивыми растет «из зерна «суеверной веры» в чет и нечет» (20, с. 397). К тому же — влияние индуизма с его пониманием чисел **два** как добродетели и жизни и **три** как губительности, смерти. Следует заметить, что семантика добра, связанная с числом 2 и негации — с числом 3, характерна для индуистской мифологии и связана с Шивой. В «Шакунтале», где перечисляются восемь видимых форм Шивы, два указывается как добродетель, которая «пребывает, проникнув во все», это «основа всякого зародыша, которым живы живые существа» (см.: 24, с. 34, а также 22, с. 643).

Таким образом, организация текста идет по двум параметрам — содержательному, раскрывающемуся в ассоциативных связях чисел и слов: характерно, например, что концовка стихотворения, остановка, построена на ассоциации числа **три** со специальным «Трави ужи», связанным со спуском («травить» якоря — «кошки» — посредством «ужилища», «ужи» — прочного каната), — и формальному — через симметричную повторяемость чисел и слов на протяжении всего стихотворения.

В. Хлебников в метапоэтике возродил жанр философских диалогов. Так, в диалоге «Учитель и ученик. О словах, городах и народах» (1912) В. Хлебников размышляет о внутреннем склонении, представляя в диалогической форме образец своей, поэтической грамматики: «У ч е н и к. Слышал ли ты, однако, про внутреннее склонение слов? Про падежи внутри слова? Если родительный падеж отвечает на вопрос «откуда», а винительный и дательный на вопрос «куда» и «где», то склонение по этим падежам основы должно придавать возникшим словам обратные по смыслу значения. Таким образом, слова-родичи должны иметь далекие значения. Это оправдывается. Так, бобр и бабр, означая безобидного грызуна и страшного хищника и образованные винительным и родительным падежами общей основы «бо», самым строением своим описывают, что бобра следует преследовать, охотиться за ним как за добычей, а бабра следует бояться, так как здесь сам человек может стать предметом охоты со стороны зверя. Здесь простейшее тело изменением своего падежа изменяет смысл словесного построения. В одном слове предписывается, чтобы действие боя было направлено на зверя (винительный — куда?), а в другом слове указывается, что действие боя исходит из зверя (родительный — откуда?).

Бег бывает вызван боязнью, а **бог** — существо, к которому должна быть обращена боязнь. Также слова **лес** и **лысый** или еще более одинаковые слова **лысина** и

лесина, означая присутствие и отсутствие какой-либо растительности (Ты знаешь, что значит **лысая гора**? Ведь лысыми горами зовутся лишенные леса горы или головы), возникли через изменение направления простого слова **ла** склонением его в родительном (лысый) и дательном (лес) падежах. **Лес** есть дательный падеж, **лысый** — родительный. Как и в других случаях, **е** и **ы** суть доказательства разных падежей одной и той же основы. Место, где исчезнул лес, зовется лысиной. Также **бык** есть то, откуда следует ждать удара, а **бок** (выделено автором. — *КШ, ДП*) — то место, куда следует направить удар» (18, с. 26).

И в поэзии, и в метапоэтике В. Хлебникова наиболее важной является установка, как и у других русских футуристов, на полнейшую активизацию «значений самовитого, самоценного слова» — во всех его планах: лингвистических и энциклопедических. И поэтому, как верно подметил Р.О. Якобсон, «...уже не поражает, что поэмы В. Хлебникова имеют касательство то к середине каменного века, то к русско-японской войне, то ко временам князя Владимира или к походу Аспаруха, то к мировому будущему» (26, с. 274).

Этому соответствуют и общие мировоззренческие и художественные установки и взгляды на творчество — от «наивных» (неявное знание) посылок к научным и поэтическим открытиям на уровне эйнштейновской теории относительности.

Источники:

1. Хлебников В. Заклятие смехом // Хлебников В. Творения. — М., 1986. — С. 54.
2. Хлебников В. О, достоевскиймо бегущей тучи! // Там же.
3. Хлебников В. Бобэоби пелись губы... // Там же.
4. Хлебников В. На родине красивой смерти — Машуке... // Там же. — С. 152—153.
5. Хлебников В. Бурлюк // Там же. — С. 163—164.
6. Хлебников В. Одинокий лицедей // Там же. — С. 166—167.
7. Хлебников В. Поэт // Там же. — С. 263—271.
8. Хлебников В. <О стихах> // Там же. — С. 633—635.
9. Хлебников В. Воззвание председателей земного шара // Там же. — С. 609—614.
10. Хлебников В. Всем! Всем! Всем! // Там же. — С. 635.
11. Хлебников В. Наша основа // Там же. — С. 624—632.
12. Хлебников В. О современной поэзии // Там же. — С. 632—633.
13. Хлебников В. Учитель и ученик. О словах, городах и народах. Разговор 1 // Там же. — С. 584—591.
14. Хлебников В. Художники мира // Там же. — С. 619—623.
15. Хлебников В. Слово о Эль // Там же. — С. 120—122.
16. Хлебников В. Алеше Крученных // Там же. — С. 126.
17. Собрание произведений Велимира Хлебникова / Под ред. Ю. Тынянова и Н. Степанова. — Л., 1933. — Т. 5.
18. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2006. — Т. 3. — С. 12—44.

Литература:

19. Григорьев В.П. Будетлянин. — М., 2000.
20. Иванов Вяч.Вс. Хлебников и наука // Пути в неизвестное. — М., 1986. — С. 382—440.
21. Лившиц Б.К. Полутораглазый стрелец. — М., 1991.
22. Мифы народов мира: В 2 т. — М., 1982. — Т. 2.
23. Степанов Н.Л. Велимир Хлебников. — М., 1975.
24. Топоров В.П. О числовых моделях в архаичных текстах // Структура текста. — М., 1980. — С. 3—58.
25. Тынянов Ю.Н. О Хлебникове // Мир Велимира Хлебникова. — М., 2000. — С. 214—223.
26. Якобсон Р.О. Новейшая русская поэзия // Якобсон Р.О. Работы по поэтике. — М., 1987. — С. 272—316.



**Гуро
Елена
Генриховна**

[настоящее имя Элеонора Генриховна Нотенберг; 18(30). V.1877, Санкт-Петербург — 23.IV(6V).1913, Усикиркко, Финляндия] — поэт, прозаик, художник, участник группировки кубофутуристов.

Метапоэтика Е.Г.Гуро представлена стихотворными, а также прозаическими произведениями.

Формирование творчества поэта проходило под перекрестным влиянием символизма, импрессионизма и футуризма.

Е.Г. Гуро участвовала в первых сборниках будетлян, диспутах и выставках «Союза молодежи». В метапоэтике Е.Г. Гуро декларирует обращение к истокам наивного взгляда на мир, к стихии народного мироощущения. Она утверждает в поэзии примитив как реализацию разговорно-песенной стихии языка, фольклорной традиции. Она воспринимает из живописи примитивистов пристрастие к живой природе, к энергии растительной и органической жизни. Основной чертой художественного мирозерцания поэта З.Г. Минц называет «панпсихизм» — приравнивание мира неодушевленных вещей миру вещей одухотворенных. В создании неологизмов (использовании суффиксального способа словообразования) поэт подчеркивает связь поэтического и детского языкового творчества. «...истинное творчество, — считает Е.Г. Гуро, — происходит на гораздо больших глубинах, чем обыкновенно принято это считать в каждодневном обиходе литературных художников. Не в момент делания часто происходит оно, но в момент ничегонеделания и созерцания, и делание только воплощение уже совершившегося в душе, необходимое для его жизни тело. И ужасно легко из-за предрассудка делания прервать, спугнуть созерцание» (цит. по: 10, с. 80).

Немногочисленные ее метапоэтические высказывания свидетельствуют о большом внимании к языку, слову, новым формам искусства. «Современные люди должны привыкнуть к новым формам искус <ства>, — пишет Е.Г. Гуро, — потому что самые прогресс <сивные> идеи в этих новых формах невольно творят на новом живом языке, а не на ветхом» (7, с. 30). Для осмысления авангардистского текста важно следующее замечание, говорящее о том, что поэт-авангардист, использующий в качестве опоры структуры текста слово, тем не менее рассчитывает на «достраивание» реляционных связей самим читателем: «Когда мы читаем поэтические произведения, мы читаем не слова, а пространства между словами, где лежит некоторая реальная суть, которая вырисовывается на поверхности лишь кончиками своими в символизирующих ее словах. Слова никогда не передают сути» (там же).

Выдержки из дневника и записных книжек говорят о напряженных размышлениях Е.Г. Гуро над тем, «что надо выразить» поэту и писателю: «Мир в окраске материнской нежности, материнского тепла. Флюид любви. Флюид геройства и юности. Искреннюю неловкую обнаженность юности, до дна, что ставит вещь вне литературы... <...> Юношеский восторг перед природой. То, когда разрывается душа неизвестно отчего и сосна на берегу или дорога делается лирикой. Не описание природы, а — чувство лирики природы, через сердце юности» (там же, с. 32—33).

Е.Г. Гуро посвятила ряд стихотворений своим товарищам-поэтам, в которых она осмысляет особенности новейшей русской поэзии.

Василий Каменский

Н.С. Гончаровой

Чарн-чаллы-ай.
Из желтых скуластых времен
Радугой Возрождения
Перекинулась улыбка ушкуйника
И костлявой шеи местный загар.
Горячие пески
Зыбучи и вязки,
А камни приучили к твердости,
Линии очерчены сохой,
Чарн-чаллы-ай,
Султан лихой.
В гаремах тихие ковры
Червонными шелками
Чуть обвито тело,
Как пропасть — смоль волос.
Глаза — колодцы. Едина бровь
И губы кровь.
Рук змеиных хруст,
Рисунок строгий в изгибе уст.
Чарн-чаллы-ай.
Дай.
Возьми.
Саадэт? Черибан? Рамзиэ?
Будь неслышным
Кальяном
Тай.
Дай.
Спроворишь — бери.
Чарн-чаллы-ай.

Вл.Ф. Ходасевич писал: «Русские футуристы считали... Е. Гуро «своей». Может быть, и она сама, принимая участие в разных «Садках судей», думала, что близка к ним. На самом деле это было не так. Легкая и радостная, больше всего любившая ветер, свободу, море, порой умевшая чувствовать тихие ласки повседневности, она душой была бесконечно далека от унылого и духовно немощного русского футуризма, этого детища скуки, безверия и повального эстетизма. «О, полной чашей богато ты, сердце, во все поверившее!» — восклицает Гуро и хотя бы одной этой фразой раз и навсегда отделяет себя от тех, с кем сближал ее разве только литературный возраст да общая непризнанность. В самых приемах ее письма очень уж много влияния симфоний Андрея Белого и некоторых стихов А. Блока, чтобы можно было говорить об исключительной новизне ее творчества. В ее прозаических и стихотворных набросках, незаконченных, неуклюжих, как излюбленные ею верблюжата, — чувствуется душа, пожалуй, слегка надломленная, но живая, порой даже слишком, даже болезненно впечатлительная. Ее дарование несомненно, но оно до такой степени не успело оформиться, что даже трудно судить об его размерах, о том, что вышло бы из Гуро, если бы ранняя смерть ее не постигла. Несомненно одно: с футуристами она разошлась бы скоро, для них она была слишком настоящей» (цит по: 7, с. 22—23).

Анализируя эстетику и поэтику Е.Г. Гуро В.Ф. Марков отмечает, что «Елена Гуро — камень преткновения для каждого, кто хочет нарисовать цельную картину русского футуризма. На первый взгляд, она ничуть не похожа на футуристов, и некоторые критики протестуют против ее причисления к ним. Особые трудности

возникают при рассмотрении ее творчества на фоне позднего футуризма. У Гуро совершенно отсутствует дух разрушения и громогласность, ассоциирующиеся с футуризмом, нет в ее произведениях и словесных экспериментов. Напомним также, что она не подписала первый манифест футуристов в «Пощечине общественному вкусу», редко участвовала в публичных выступлениях футуристов и была против появления своих произведений во втором томе «Садка судей», если в нем будет упомянуто название «Гилея», принятое в 1912 году практически всеми футуристами. Иногда может показаться, что она близка к футуристам лишь потому, что ее не приняли в свой круг «правящие» символисты; порой ее горечь прорывается наружу, как, например, в словах о стихах, «которые нигде не хотят печатать» («Небесные верблюджата»). Но если согласиться с тем, что импрессионизм играл важную роль на раннем этапе развития футуризма, тогда Гуро без труда займет в нем свое законное место. Ее урбанизм скорее импрессионистичен, нежели «классически» футуристичен, как у Маринетти, Маяковского Шершеневича; это объясняет парадоксальное соседство в ее произведениях урбанизма с поклонением природе» (9, с. 22—23).

Источники:

1. Гуро Е.Г. Слова любви и тепла // Поэзия русского футуризма. — СПб., 1999. — С. 266.
2. Гуро Е.Г. Обещайте // Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания. — М., 1999. — С. 76—77.
3. Гуро Е.Г. Василий Каменский // Гуро Е.Г. Небесные верблюджата. — Ростов-на-Дону, 1993. — С. 257—258.
4. Гуро Е.Г. Ветер // Там же. — С. 237.
5. Гуро Е.Г. Тайна // Там же. — С. 114.
6. Гуро Е.Г. Наконец-то поэта, создателя миров, приютили... // Там же. — С. 128.
7. Гуро Е.Г. Небесные верблюджата. — Ростов-на-Дону, 1993.
8. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2006. — Т. 3. — С. 45—48.

Литература:

9. Марков В.Ф. История русского футуризма. — СПб., 2000.
10. Неизвестный русский авангард. — М., 1992.



Маяковский Владимир Владимирович

[7(19).VII.1893, с. Багдади, ныне с. Маяковски, близ г. Кутаиси, Грузия — 14.IV.1930, Москва] — поэт, драматург, критик, издатель, художник, активный участник движения кубофутуристов, один из основателей метода социалистического реализма.

Метапоэтика В.В. Маяковского представлена в декларациях кубофутуристов, в статьях «Не бабочки, а Александр Македонский» (1914), «Война и язык» (1914), «Как делать стихи» (1926), а также в стихотворных произведениях.

В ранней метапоэтике В.В. Маяковский следует основным принципам футуризма. Практически все декларации кубофутуристов, в том числе и «Пощечина общественному вкусу», были подписаны поэтом. В них утверждался разрыв с академическим искусством,

«права поэтов» на словоновшества, на «ненависть к существующему языку», на доминирование в тексте «самоценного» («самовитого») слова.

В ранний период наблюдается последовательное перенесение принципов кубизма на «фактуру стиха», на фонетику, синтаксис, морфологию. Это подтверждают стихотворные опыты. По мнению К.С. Малевича, высказанному в частной беседе, стихотворение «Из улицы в улицу» (1913) может считаться наиболее удачным опытом стихотворного кубизма. (см.: 18).

В.Ф. Марков отмечает: «Маяковский хорошо представлен ранними сочинениями: пять стихотворений и цикл из четырех стихотворений под названием «Я» (речь идет о сборнике «Дохлая луна» (1913). — *КШ, ДП*). <...> Поэзия Маяковского — скорее поэзия метафоры и гиперболы, чем неологизма, насыщенная урбанистическими образами и темами. Нигде Маяковский не стоял так близко к итальянской футуристской живописи, как в этих стихотворениях. Как всегда, они у него мощные и громогласные, но, пожалуй, несколько истеричные, исполненные чувства глубочайшего одиночества» (19, с. 108).

Для метапоэтики В.В. Маяковского характерна эстетизация быта, опоэтизирование обыденности («А вы могли бы...»). Как и другие футуристы, в особенности художники, В.В. Маяковский — сторонник динамизма построения текста, взаимопроницаемости предметов, вплетения в его ткань конкретных реалий: вывесок, обрывков фраз.

А вы могли бы?

Я сразу смазал карту будня,
плеснувши краску из стакана;
я показал на блюде студня
косые скулы океана.

На чешуе жестяной рыбы
прочел я зовы новых губ.

А вы

ноктюрн сыграть

могли бы

на флейте водосточных труб?

1913

Пониманию творчества поэтом, как и другими футуристами, свойственен утопизм, вера в претворяющую силу искусства как строительства будущего. Его высказывания о поэзии, в том числе и в раннем периоде, пронизаны радикальными революционными взглядами («Левый марш»), поэтому впоследствии для поэтов соцреализма В.В. Маяковский олицетворял и представлял революционную поэзию.

Б. Гройс справедливо утверждал: «Обычно считается, что эпоха авангарда в России завершается вместе с установлением сталинской диктатуры и провозглашением социалистического реализма в качестве единственного метода всего советского искусства. В искусстве социалистического реализма видят лишь простое возвращение к прошлому, лишь свидетельство культурной реакции. Между тем при более внимательном рассмотрении приходится признать, что социалистический реализм является вовсе не прямым отрицанием, а скорее дальнейшим развитием авангарда, так же как и другие западные «реализмы» 30-х — 40-х годов, такие, как сюрреализм, неоклассицизм, магический реализм, итальянское новеченто, американский регионализм, германская новая предметность и, конечно, искусство нацистской Германии, со всеми из которых социалистический реализм связывает много общего.

Действительно, социалистический реализм нельзя считать реализмом в традиционном смысле этого слова, поскольку он не является миметическим, а проектирует жизнь будущего, как это делает искусство авангарда. В известной формулировке «социалистический по содержанию и национальный по форме», что означает, иными словами, авангардный по содержанию и реалистический по форме, само национальное, или сама реальность, выступают как форма, как симулякр или, если угодно, как прием» (16, с. 71—72).

В работе «Как делать стихи?», написанной в «лефовский» период, В.В. Маяковским утверждается тенденциозность литературы, разрабатывается теория социального заказа в поэзии, в которую в качестве непреложных принципов входит: «Наличие задачи в обществе, разрешение которой мыслимо только поэтическим произведением. <...> Точное знание или, вернее, ощущение желаний вашего класса (или группы, которую вы представляете) в этом вопросе, то есть целевая установка» (15, с. 85), «материал», «слова» и др.

Следует подчеркнуть утилитаризм в отношении поэта как к темам, так и к художественному творчеству, предельное идеологизирование поэзии, которое ведет ее к взаимодействию с идеологическим дискурсом социалистической государственности, что и демонстрирует поэзия В.В. Маяковского впоследствии.

Расшифровка основных положений метапоэтики социального заказа дается в выводах статьи, носящих императивный характер в духе утверждения партийности литературы.

В систему рекомендаций того, как «делать» стихи, входят не только установки творчества, но и «производственные» атрибуты поэзии (НОТ — научная организация труда): «Оборудование предприятия и орудия производства. Перо, карандаш, пишущая машинка, телефон, костюм для посещения ночлежки, велосипед для езды в редакции, организованный стол, зонтик для писания под дождем, жилплощадь определенного количества шагов, которые нужно делать для работы, связь с бюро вырезок для присылки материала по вопросам, волнующим провинции, и т.д., и т.п., и даже трубка и папиросы» (там же, с. 86).

Поэзия, таким образом, вводится в систему социалистической индустрии наравне с производством, строительством и т.п.: «Только производственное отношение к искусству уничтожит случайность, беспринципность вкусов, индивидуализм оценок. Только производственное отношение поставит в ряд различные виды литературного труда: и стих и рабковорскую заметку. Вместо мистических рассуждений на поэтическую тему даст возможность точно подойти к назревшему вопросу поэтической тарификации и квалификации» (там же, с. 101).

В метапоэтических текстах В.В. Маяковского имеются психологические и социальные мотивировки такого подхода к творчеству:

Но я
себя
смирля,
становясь
на горло
собственной песне.

Многие поэты, придерживающиеся эстетики реализма и соцреализма, были приверженцами поздних взглядов Маяковского. Н.С. Тихонов писал: «Маяковский является первым поэтом нашего времени, первым поэтом мирового пролетариата, так как он,

оставаясь русским поэтом, сильнее всех других поэтов сумел рассказать миру о пролетарской революции и первом пролетарском государстве, сумел свой стих перенести далеко за пределы Советского Союза. Голос его стал слышен во всех углах мира» (21, с. 8).

Рассуждая о поэзии, поставленной на службу утилитаризма, Н.С. Тихонов отмечает: «Кто считал надписи в агитационных Окнах РОСТА пустяками, случайным хлебом поэзии, игрушкой большого таланта, тот глубоко ошибался. <...> Сам же он писал об этом позже, когда составил книгу из этих надписей: «Для меня это книга большого словесного значения, работа, очищающая наш язык от поэтической шелухи на темах, не допускающих многословия. Позже он писал: <...>

Слезайте с неба,
заоблачный житель!
Снимайте
мантии древностей!
Сильнейшими узами
музу вяжите!
как лошадь, —
в воз повседневности» (там же).

Б.М. Эйхенбаум считал, что поэзия для Маяковского была «производством» только в том смысле, «в каком всякое производство опирается на открытия и изобретения, не только удовлетворяя привычные потребности, но и создавая новые потребности и вещи. Для производства радиоаппаратуры надо было сначала изобрести беспроводный телеграф. Маяковский работал на «производстве», но как изобретатель, как математик, а не как чернорабочий. <...> В его системе, вместившей самую актуальную «злобу дня», все «низкое» стало высоким. Система Маяковского, как убедительный факт, решила поставленную историей задачу: старое противоречие русской поэзии было снято. Огненные спор о «гражданской» и «чистой» поэзии, о «вечном» и «злободневном», о «низком» и «высоком» стал архаическим. Это не значит, конечно, что на месте этого противоречия не возникли другие, порожденные новой действительностью. Но дело, порученное историей и революцией Маяковскому, было им сделано» (22, с. 306—307).

Мнение исследователей творчества Маяковского и его поэзии в постсоветский период выражено в работах А.К. Жолковского: «В опровержение мифа о несовместимости гения и злодейства Маяковский поэт стал. Из смеси духовной пустоты, риторических ходулей и воспевания человека (= себя), из ярости, отрицания и потрясения мировых устоев выросли трагические стихи о любви, гротескные обличения традиционных ценностей, остроумное снижение и пародирование классики, иронически-гиперболическая метафорика, маршеобразный гул революционной поэзии, языковое и стиховое новаторство, а вместе с тем — литературные воплощения примитивности, злобы, мучительства, мегаломании, демагогии и позерства — почти **сто томов партийных книжек** (выделено автором. — *КШ, ДП*) (17, с. 275).

В статье «Маяковский» словаря «Русские писатели XX века» Ал.А. Михайлов пишет: «Филологическую часть задачи — обновление и обогащение поэзии за счет языка улицы — поэт распределил на всю жизнь и отчитался за нее перед потомками (поэма «Во весь голос», 1930). «Выкрик» и «грохот барабана» не заменили колыбельной песни, они вплелись в шумовую полифонию времени. <...> Маяковский сожалел, что Блок так и «не выбрал», служить ли революции или «стенать над

пожарищем» сожженной библиотеки. Итог: «дальше дороги не было». Он еще хранил в душе революционные идеалы, отодвигая их осуществление в «коммунистическое далеко» и завещая потомкам сбереечь в памяти образ «агитатора, горлана, главаря». Но, пережив триумф революции, восславив ее вождя и народ, принесший великие жертвы во имя грядущей, справедливой и светлой жизни, поэт разочаровался в ее «итогах». Финал его жизни (самоубийство) стал трагедией разлада между реальностью и верой. Реальность поколебала веру. Впереди Маяковского ждала трагедия ее полной потери. «Дальше дороги не было» (20, с. 461–462).

Один из современных исследователей поэзии Маяковского Е.Г. Эткинд дает многоплановое осмысление его метапоэтики и поэзии, связывает его творчество с русской поэтической традицией: «Что же такое поэзия для Маяковского — это крик отчаяния и ненависти, обращенный к обществу и человечеству. Мольба о сострадании. Последний вопль надежды. Крик, мольба, вопль, усиленные до самой крайней степени всеми средствами усиления. В наши дни для интенсификации речи устной используются мощные мегафоны. На бумаге не было и нет мегафонов, — Маяковскому пришлось изобретать систему усиления поэтической речи. При этом в русской литературе XIX века ему не на кого было опереться — нужно было ориентироваться на опыт двух предшественников из века XVIII: Ломоносова и Державина. Торжественные оды Ломоносова, выдержанные в «выспреннем стиле», пользовались всеми средствами громогласия, доступными в ту пору: особой возвышенной лексикой — славянизмами и библеизмами, всевозможными риторическими фигурами (параллелизмами, вопросами, ответами, восклицаниями, условными обращениями), синтаксическими усложнениями и отделением слов друг от друга, нагнетанием аллитераций... <...> Громогласие Державина иного рода — оно проявляется особенно интенсивно в кантатах, кажущихся прямым предвестием именно Маяковского; таково, например, описание чудовища в «Персее и Андромеде» (1807)... <...> Главнейшее средство громогласия, выработанное Маяковским, — это **изоляция слова** (выделено автором. — *КШ, ДП*), отрыв его от предложения и от стиха — в старом песенном понимании этого термина» (23, с. 261–273).

Путь В.В. Маяковского от кубофутуриста к поэту соцреалистического направления выражен в его метапоэтике, которая отображает реальные связи революционного искусства авангарда и соцреализма.

Источники:

1. Маяковский В.В. А вы могли бы? // Маяковский В.В. Избранные произведения: В 2 т. — М. — Л., 1963. — Т. 1. — С. 72.
2. Маяковский В.В. А все-таки // Там же. — С. 81–82.
3. Маяковский В.В. Приказ №2 Армии искусств // Там же. — С. 293–295.
4. Маяковский В.В. О поэтах // Там же. — С. 313–317.
5. Маяковский В.В. Юбилейное // Там же. — С. 345–355.
6. Маяковский В.В. Разговор с фининспектором о поэзии // Маяковский В.В. Избранные произведения: В 2 т. — М. — Л., 1963. — Т. 2. — С. 121–128.
7. Маяковский В.В. Послание пролетарским поэтам // Там же. — С. 140–145.
8. Маяковский В.В. Во весь голос. Первое вступление в поэму // Там же. — С. 544–550.
9. Маяковский В.В. Сергею Есенину // Там же. — С. 96.
10. Маяковский В.В. Капля дегтя // Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания. — М., 1999. — С. 60–61.

11. Маяковский В.В. Война и язык // Маяковский В.В. Собрание сочинений: В 8 т. — М., 1968. — Т. 1. — С. 374–377.
12. Маяковский В.В. Не бабочки, а Александр Македонский // Там же. — С. 363–365.
13. Маяковский В.В. Как делать стихи? // Маяковский В.В. Собрание сочинений: В 8 т. — М., 1968. — Т. 5. — С. 466–500.
14. Маяковский В.В. Расширение словесной базы // Там же. — С. 526–530.
15. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2005. — Т. 3. — С. 49–103.

Литература:

16. Гройс Б. Русский авангард по обе стороны «черного квадрата» // Вопросы философии. — 1990. — № 11. — С. 67–73.
17. Жолковский А.К. Блуждающие сны. — М., 1994.
18. Ковтун Е.Ю. Русская футуристическая книга. — М., 1989.
19. Марков В.Ф. История русского футуризма. — СПб., 2000.
20. Михайлов Ал.А. Маяковский // Русские писатели XX века. Биографический словарь. — М., 2000. — С. 459–462.
21. Тихонов Н.С. Великий мастер // Маяковскому: Сборник воспоминаний и статей. — М., 1940.
22. Эйхенбаум Б.М. О Маяковском // Эйхенбаум Б.М. О поэзии. — Л., 1969.
23. Эткинд Е.Г. Рык. О поэтике Маяковского // Эткинд Е.Г. Там, внутри. О русской поэзии XX века. — СПб., 1997. — С. 261–273.



Бурлюк Давид Давидович

[9(21).VII.1882, хутор Семировтовщина Харьковской губернии — 15.I.1967, Лонг-Айленд, США] — поэт, художник, теоретик футуризма.

Метапоэтика Д.Д. Бурлюка представлена в литературных манифестах футуристов (в сборниках «Садок Судей I», «Пощечина общественному вкусу», «Садок Судей II», «Дохлая луна»), в статье «Энтелехизм» (1930) а также в стихотворных произведениях. Поэзия и метапоэтические взгляды раннего Д. Бурлюка связаны с французской стихотворной культурой (С. Малларме, Ж. Мореас, А. Рембо).

Метапоэтика Д.Д. Бурлюка основана на положении о том, что искусство предвещает события жизни, «оно формирует те явления, что дает физиономию эпохе и поражает современников неожиданной оригинальностью не бывшего, не слыханного ранее, не виданного доселе». Он считает поэтов и художников «лучшими теоретиками и художественными критиками».

С футуристами Д.Д. Бурлюка роднили эпатажирующий антиэстетизм, пристрастие к звуковым экспериментам, отрицание в стихотворении логического рисунка ради «мозаики несогласованностей».

В статье о Д.Д. Бурлюке (словарь «Русские писатели XX века». — М., 2000) А.С. Карпов отмечает: «...наиболее полно свою позицию Бурлюк изложил в брошюре «Галдящие «бенуа» и новое русское национальное искусство: Разговор г. Бурлюка и г. Репина об искусстве» (СПб., 1913). В декабре 1912 года выходит альбом «Пощечина общественному вкусу», в создании и из-

дании которого Д.Д. Бурлюк играл ведущую роль, положил начало скандальной известности кубофутуризма. По мнению Бурлюка, «надо ненавидеть формы, существовавшие до нас» («Галдящие «бенуа»...». С. 13). <...> Искусство для Бурлюка — самоцель, и новизна его определяется заменой прежде существовавших норм и принципов на противоположные: «Гармонии — противупологается дисгармония... Симметрии — диссимметрия... Конструкции противупологается дисконструкция» («Пощечина общественному вкусу». М., 1913. С. 100). При этом дисгармоничному отводилась роль истинного, восходящего к первоистокам мира, еще не тронутого цивилизацией, «к варварским народным искусствам» (там же, с. 101). При этом апелляция к первобытности, к примитиву была для Бурлюка формой демонстрации стихийного характера его поэзии» (12, с. 130).

Опираясь на соотношение сознательного и бессознательного в творчестве, Д.Д. Бурлюк вводит понятие «энтелехии» (термин понимается им как «заключать в себе цель»). Энтелехию он понимает как возможность художника использовать в творчестве ментальные процессы: ощущения прошлого, его возрождение, абстрагирование, рефлексии, создающую мир «вне времени и пространства — мимолетное представление — сон... Когда он становится чересчур осязаемым, «спящий проснется» (10, с. 7). В этом можно отметить связь метапоэтики Д.Д. Бурлюка с интуитивизмом А. Бергсона.

Звуки в его метапоэтике «правдивее смысла», слово «сильнее всего», хотя выплывают они часто в системе первородного хаоса речи. Отсюда, как он пишет, «большая семантическая значимость в стихе слов, где значение связано с предметом» (там же). Структура авангардного текста, по мысли поэта, усложняется, в ней антиномично связаны элементы сверхлогического (заумного) языка, ориентированного на очищение от феноменальности, на беспредметность, и в то же время на семантизацию отдельного слова, обнаружение его предметного содержания. Художественный текст он рассматривает иерархически, находя в иерархии корреляцию с языком.

В работе «Энтелехизм» (1930), рассматривая произведения не только линейно, но и на вертикальном срезе, он приходит к выводам, предваряющим нынешнее понимание вертикальных самоорганизующихся процессов в открытых нелинейных средах. Поэт говорит о соотношении порядка и хаоса, об энтропизме. Проводя параллели между творчеством и «органическим процессом», Д.Д. Бурлюк, во многом опережая идеи синергетики, заявляет, что настала пора смотреть на искусство в свете современного естествознания: «Словом **целое** обозначается предмет, в котором можно различить хотя бы мысленно многие стороны, куски, отрезки и т.п. Следующая иерархия индивидуумов — атом, клетка, многоклеточное животное... Совершенно такое же построение, восхождение по сложности мы находим в области языка, литературного творчества, поэзии. В конце будет стоять — «идея произведения». Общая мысль. Здесь мы подходим к закону реституции, к процессу жизни; к факту творчества, как к органическому процессу. Творчество — худо, когда оно ведется по заказу. Энтропизм жизни достигается тем, что животный организм превращает хаотические движения в упорядоченные, имеющие определенное направление. Энтелехия творческого процесса... и есть фактор, упорядочивающий процессы в организме без затрат энергии и поэтом способный ограничить сферу действия закона энтропии. Пора посмотреть на искусство при свете современного естествознания. Термином

Аристотеля «энтелехия», вкладывая в него, конечно, новое содержание, можно... обуславливать гармонию сложных процессов реституции. Энтелехия — тот факт, который лежит в начале всякого индивидуального формообразования» (10, с. 10).

Д.Д. Бурлюк так определяет принципы самоописания поэтом творчества: «Поступок человека может быть изучен посредством субъективного метода, посредством самонаблюдения. Поэтому поэты и художники, если им дано, являются лучшими теоретиками и художественными критиками. Организм, руководимый энтелехией, способен осуществить и вне себя такое гармоническое сочетание пространственных элементов, способное к целесообразным действиям, например, когда инженер строит машину. Однако целесообразность машины лишь статическая» (там же, с. 8).

В работе «Энтелехизм» Д.Д. Бурлюк уделяет внимание рассмотрению акустического подхода к стиху. «Энтелехизм, — пишет Бурлюк, — седалище силы звуковой инструментовки, которая в классическом стихосложении почilo на рифме, размещается нынче по всей линии (цепи звуковой) строки. <...> Для меня стихотворения мои, поэмы звучат подобно оркестровой музыке! Отдельные звуки языка уподобляются тем или иным инструментам. Строки как цветные линии, слова — мазки красок. Звуковая инструментовка! Как красиво звучит этот термин!» (там же, с. 8—9).

Как и другие кубофутуристы, Д.Д. Бурлюк пытался семантизировать звуки, буквы.

Пространство = гласных
Гласных = время!..
(Бесцветность общая и вдруг)
Согласный звук горящий муж —
Цветного бременя темя!..
Пустынных далей очевидность
Горизонтальность плоских вод
И схимы общей безобидность
О гласный гласных хоровод!

И вдруг ревущие значенья
Вдруг вкрапленность поющих тон
Узвонности и обольщенья
И речи звучной камертон.

Согласный звук обсеменитель
Носитель смыслов, живость дня,
Пока поет соединитель
Противоположностью звеня.
1915

Звуки на *a* широки и просторны,
Звуки на *и* высоки и проворны,
Звуки на *у*, как пустая труба,
Звуки на *о*, как округлость горба,
Звуки на *е*, как приплюснутость мель,
Гласных семейство смеясь просмотрел.
1915

Д.Д. Бурлюк ратует за равные возможности в поэзии для всех, считая, что к тем, кто пробует себя в поэзии, надо относиться более «добродушно», признавать чужое мнение. Тем самым поэзия будет пополняться новыми именами, которые закономерно пройдут отбор временем: «Будем же надеяться, что отныне это враждебное отношение к «ягоде не своего поля» — к «колодцам не своей степени» — уступит место большому добродушию, — определенно устремленному

к вопросам теоретического изучения и исследования проблем творчества и памятникам таковых, — пишет Д.Д. Бурлюк в статье «Отныне я отказываюсь говорить дурно даже о творчестве дураков». — Остается последний пункт и самый трудный. Как логически вытекающее из сказанного — «Уважение к чужому мнению» — (культура) это нам нужно — а в искусстве это значит «— уважение к чужому творчеству» — хотя бы популярному — явствует — никто и никогда деспотически не будет утверждать, справедливо, — что жизни — в коей «всякое» искусство — уже добродетель.

Более нужен тот — а не другой род красоты.

Что жизни нужно смотреть правым, или левым глазом, а не двумя и т.д.

Утверждать так, — забывая —, что жизни —, а России особенно —, вообще нужно искусство, — причем всякое — на какое только ее сыны способны: И одним можно обижать Великую Россию — это малым количеством. Искусства.

Было бы количество — а качество (на все вкусы, — я вас мирую!) найдется. —

И какими милыми в своем страхе — являются музейные консерваторы — комиссии по покупке — произведений для отечественных галерей! —

Боясь «запоганить» — свои светлые, казенные залы, — они действуют с такой экономией, осмотрительностью, выбором — забывая, что музей — это есть, нечто иное, как кладбище, где полководец лежит рядом с воином — Великий поэт с сапожником.

Забывая, что музей должен быть подобен гербарии хорошего ученого, где собраны все образцы флоры — если ученый ставил целью дать полное представление об данной местности!

Музейные комиссии — поступают проникнутые духом узкого человеконенавистничества и через двадцать пять лет культурный зритель будет благодарить их за то, что там так неполно, так эгоистически односторонне представлено творчество родного народа.

К ним тоже обращается мой голос: «малейшее искусство — добродетель» — уважайте чужое мнение — это признак культуры.

О публика! о тигль — из огнеупорной глины! Ты тоже можешь быть справедливой более сознательно. Люби искусство! Люби полную свободу — в искусстве. Это начало всего. Не бойся оригинального — не бойся даже погони за оригинальностью, как ты не боялась до сего времени шаблона и повторения старого (здесь нет и тени упрека!)

Бойся пустых стен в своих квартирах!

Бойся пустых полок в книжных шкафах!

Преклоняйся перед «именами», но помни, что все они были созданы твоим тысяче-голово-сердечным поклонением и в твоей власти подымать голову к небу творчества, где каждый день занимает свои все новые светила мощного человеческого духа» (11, с. 107—108)

Плюрализм в подходе к поэтическому творчеству предсказывает современные тенденции в науке и философии.

Источники:

1. Бурлюк Д.Д. Звуки на а широки и просторны... // Поэзия русского футуризма. — СПб., 1999. — С. 123.
2. Бурлюк Д.Д. «и. А.Р.» // Там же. — С. 115.
3. Бурлюк Д.Д. Плати — покинем навсегда... // Там же. — С. 113.
4. Бурлюк Д.Д. Пространство = гласных // Там же. — С. 121—122.
5. Бурлюк Д.Д. Солнцу светить ведь не лень... // Там же. — С. 117.

6. Бурлюк Д.Д. «Без А» // Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания. — М., 1999. — С. 101.
7. Бурлюк Д.Д. «Без Р» // Там же.
8. Бурлюк Д.Д. Отныне я отказываюсь говорить дурно даже о творчестве дураков // Марков В.Ф. Программы и манифесты русских футуристов. — Мюнхен, 1968. — С. 153—158.
9. Бурлюк Д.Д. Фрагменты из воспоминаний футуриста. — СПб., 1994.
10. Бурлюк Д.Д. Энтелехизм. — Нью-Йорк, 1930.
11. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2005. — Т. 3. — С. 104—108.

Литература:

12. Карпов А.С. Бурлюк // Русские писатели XX века. Биографический словарь. — М.: Большая российская энциклопедия; Рандеву, 2000. — С. 130—131.
13. Марков В.Ф. История русского футуризма. — СПб., 2000.
14. Ханзен-Лёве Оге А. Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. — М., 2001.



Бурлюк Николай Давидович

[1890, с. Котельва Харьковской губернии — 1920, Херсон] — поэт, прозаик.

Метапоэтика представлена в литературных манифестах футуристов (в сборниках «Садок Судей I», «Пощечина общественному вкусу», «Садок Судей II», «Дохлая луна»), а также

в стихотворных произведениях. Испытал влияние символизма (А.А. Блок, Вяч.И. Иванов), футуристов, особенно В. Хлебникова.

Подписываясь под манифестами своих друзей футуристов, разделяя их теоретические установки (слово как мифотворчество, расшатывание синтаксиса и метра, повышенная роль словесной массы, помарка как прием и т.д.), на практике Н.Д. Бурлюк не вполне последовательно реализовывал принципы футуризма. В поэтических текстах Н.Д. Бурлюка выражаются сомнения по поводу принятия общих принципов футуризма.

Мне, верно, недолго осталось
Желать, не желать, воровать
Ты, Хлебников, рифму «места лось»
Возьми и потом «волчья сыть»
Ая в утомлении сердца
Познаю иную качель
Во мне вновь душа иноверца
Вкусившего вражеский хмель.

Одним из первых Н.Д. Бурлюк осознает роль почерка, шрифта, автографов, особую значимость художественной графики как средства создания фактурности текста. В статье «Поэтические начала» он пишет: «Предпосылкой нашего отношения к слову, как к живому организму, является положение, что поэтическое слово чувственно. Оно соответственно меняет свои качества в зависимости от того — написано ли оно, или напечатано, или мыслится, оно воздействует на все наши чувства. Ранее, когда мы

говорили «дерево», мы должны были этим логическим обобщением возбудить воспоминание о каком-нибудь определенном дереве и тогда прочувствовано уже — воспоминание. Теперь — путь созерцания эстетических ценностей» (5, с. 110). В метапоэтике Н.Д. Бурлюка выпукло и ясно представлена мысль о синестезии в поэзии: рассматривается соотношение между буквой, звуком и цветом, запахом и словом, причем поэт пытался говорить о реализации этих соотношений и в прямом, физическом смысле. Как и Д.Д. Бурлюк, он является сторонником экстраполяции естественнонаучных положений в область словесного творчества. Считая, что «только миф» выступает «созидателем живого слова», он утверждал, что словесная жизнь тождественна естественной, в ней также царят положения вроде Дарвиновских и де-Фризских: «...слово связано с жизнью мифа и только миф создатель живого слова. В связи с этим выясняется второй ответ: критерий красоты слова — миф. Как пример истинного словотворчества, я укажу «Миризь» Хлебникова, словомиф, напечатанный в недавно вышедшей «Пощечине общественному вкусу». Я не буду распространяться о взаимоотношении между мифом и словом. Корневое слово имеет меньше будущего — чем случайное. Чересчур все прекрасное случайно (см. философия случая). Различна судьба двух детищ случая: — рифма в почете, конечно, заслуженном, оговорка же, lapsus linguae, — этот кентавр поэзии — в загоне» (там же, с. 111).

Футуризм осуществлял инверсию к древним культурам, к рукописной книге, сочетание различных «языков» в рамках одного текста (живописного, графического, вербального), аффективность текста, его динамичность, а также эмблематичность говорят об элементах барокко в авангардизме. Когда Н.Д. Бурлюк говорит о написании в виде «лир, ваз, мечей», он говорит о текстах эмблемах наподобие стихов в виде эмблем креста, сердца в книгах Симеона Полоцкого: «Прежде всего, нужно различать авторский почерк, почерк переписчика и печатные шрифты. Иные слова никогда нельзя печатать, так как для них нужен почерк автора. В последнее время это отчасти поняли, напр<имер>, стали фамилию автора передавать в его почерке. Понятно, какую громадную ценность для истинного любителя являют автографы сочинений. «Литературная компания» выпустила писанные от руки книги. О роли шрифта я не стану говорить, так как это для всех очевидно. Громадное значение имеет расположение написанного на бумажном поле. Это прекрасно понимали такие утонченные александрийцы, как Аполлоний Родосский и Каллимах, располагавшие написанное в виде лир, ваз, мечей и т.п.» (там же, с. 110).

В формировании теории «эстетики письмен» упоминается философ Н.Ф. Федоров. Н.Д. Бурлюк считает, что живые формы искусства часто хранит народ в своем наивном творчестве — работа маляров, тех, кто делает вывески, рекламу: «Раньше более понимали жизнь письмен, откуда же не чувствуемое теперь нами различие между большими и малыми буквами, особенно в немецком. Возьмите рукописные книги XIV—XV веков, с какой любовью там наравне с миниатюрами украшается и усиливается буква, а наши церковные книги — даже XVIII ст. Здесь я должен указать на светлую жизнь Федорова, московского ученого (недавно умершего). Он в тяжелую эпоху символизма и «декадентства» тщетно указывал на роль в эстетике письмен.

Соотношение между цветом и буквой не всегда понималось, как окрашивание. В иероглифах цвет был так же насыщен, как и графическая сторона, то есть знак был цветное пятно. Если вы помните, Эгейское море обязано черному флагу, а наши моряки до сих пор во власти цветного флага. При переходе от вещевого (письма) через символическое к звуковому письму мы утратили скелет языка и пришли к словесному рахитизму. Только глубокий вкус наших переписчиков и маляров при окрашивании заглавных букв и надписей на вывесках. Часто только варварство может спасти искусство» (там же, с. 110).

Продолжая свои упражнения в синестезии, Н.Д. Бурлюк отсылает авангард к традициям японской и китайской культуре книги, «языку благово-ний»: «Запах и слово. Я молд и не имею коллекции надушенных женских писем, но вы, стареющие эротоманы, можете поверить аромату. Надушенное письмо женщины говорит больше в ее пользу, чем ваш пахнувший сигарой фрак. Кажется, японцы и китайцы душат книги, т<ак> ч<то> книга обладает своим языком благоволия» (там же).

Опираясь на разные культуры, Н.Д. Бурлюк видит «путь искусства через национализацию к космополитизму» (там же, с. 111).

Источники:

1. Бурлюк Н.Д. 5 ор. «Осталось мне отнять у Бога...» // Поэзия русского футуризма. — СПб., 1999. — С. 272.
2. Бурлюк Н.Д. Мне, верно, недолго осталось // Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания. — М., 1999. — С. 107.
3. Бурлюк Н.Д. Поэтические начала // Там же. — С. 56—58.
4. Бурлюк Н.Д. Тишина Эллады // Там же. — С. 106.
5. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2005. — Т. 3. — С. 109—111.

Литература:

6. Марков В.Ф. История русского футуризма. — СПб., 2000.
7. Ханзен-Лёве Оге А. Русский формализм. — М., 2001.



Каменский Василий Васильевич

[5(17).IV.1884, на пароходе, р. Кама, близ Перми, — 11.XI.1961, Москва] — поэт, прозаик, драматург.

Метапоэтика В.В. Каменского представлена в литературных манифестах футуристов (в сборниках «Садок Судей I», «Пощечина общественному вкусу», «Садок Судей II», «Дохлая луна»), в статье «Работа над словом. Стаи книг», «Восприятие слова», «Что такое буква?», а также в стихотворных произведениях.

Формирование метапоэтики В.В. Каменского происходило под влиянием Д.Д. Бурлюка, В. Хлебникова, а также художников-авангардистов. Это выражается в его поэтических текстах — воззваниях. Искусство осознается в них как огромное театральное действие, которое должно преобразовать жизнь.

Декрет

О заборной литературе, о росписи улиц, о балконах с музыкой, о карнавалах искусств

А ну-ко, робята-таланты,
Поэты,
Художники,
Музыканты,
Засучивайте кумачовые рукава!
Вчера учили нас Толстые да Канты, —
Сегодня звенит своя голова.
Давайте все пустые заборы —
Крыши, фасады, тротуары
Распишем во славу вольности,
Как мировые соборы
Творились под гениальные удары
Чудес от искусства. Молодости,
Расцветайте, была не была,
Во все весенние колокола.

Поэты!

Берите кисти, ну,
И афиши — листы со стихами.
По улицам с лестницей
Расклеивайте жизни истину, —
Будьте перед ней женихами —
Перед возвестницей.
1917

В статье «Работа над словом» В.В. Каменский говорит о процессе изобретения языка футуристов: «Выявление крайне анархических форм в поэзии, живописи, музыке, театре несло двойную функцию: разрушение старого искусства и созидание нового. Нас устраивал не постепенный, эволюционный переход к новым формам, а «революционный взрыв» новаторского, футуристического переворота.

При этом каждый из нас, будучи безудержно молодым, горячим, ретивым в битвах, старался показать себя самым левым, отчаянным изобретателем, невзирая на последствия.

Тут рекорд остался, конечно, за Крученых с его «заумным языком», с его бесконечными брошюрами кустарного производства.

Этот — крайний анархист Крученых «наводил страх на население» своими всяческими вариациями «вселенского языка».

Но лаборатория «островитянина» Крученых имела свое основание в общей системе культуры языка, поскольку заумный поэт продельвал опыты над функциями звуков человеческой речи, над взаимными отношениями и изменениями этих звуков.

Вообще мы не зря увлекались фонетическими изысканиями языка, и в этом отношении каждый ученый лингвист подтвердит (и утверждали) наши языковые достижения.

Ну вполне естественно, что публика во главе с «критиками», не владеющая специальными знаниями языка, не понимала вообще наших формальных достижений, не признавала «новых слов», не желала, удерживая тухлые позиции старины, нам верить.

И в то же время эта же публика горячо аплодировала мне всюду, где я произносил:

Сарынь на кичку!

Однако никто не знал значения этих слов, и никто не спрашивал о смысле, но здоровый инстинкт в данном случае приветствовал заумные слова, созданные понизовой вольницей Разина.

Словом, публика есть публика: она, начиненная багажом прошлого, не хотела учиться, не хотела знать

мудрой красоты своего языка, на котором говорила, над которым мы работали.

А башибузуки-критики окончательно опутывали эту публику тенетами невежества.

Подобно хунхузам, эти «критики» налетали на отдельные временные «крайности» футуризма и потрошили со «сладострастием вампиров» надерганные, перетасованные «образцы достижений».

В этом отношении больше других доставалось Хлебникову, — этому Колумбу новой культуры языка» (8, с. 117).

В этой статье В.В. Каменский, развивая идеи В. Хлебникова, утверждает действительность художественного творчества: «Подчеркнутость выделенных слов, введение в стихи (жирным шрифтом) цифр и разных математических знаков и линий делают вещь динамической для восприятия, легче запоминаемой (читаешь, как по нотам, с экспрессией обозначенного удара).

Я уже не говорю о том, что можно одними буквами дать графическую картину слова.

Например, в том же стихотворении «Телефон» (из «Танго с коровами») я изображаю похоронную процессию буквами так:

Пр ◯ Це Сс Ия

Каждая буква разного шрифта, причем узкое «о» положено горизонтально, что означает — гроб. Самое слово «процессия» растянуто, как вид процессии, в одну длинную строку. Таким образом, слово, предназначенное для выявления наиболее точного понятия, в данном и всех иных случаях дает высшую точность» (8, с. 116).

Слово для В.В. Каменского — не нейтральный строительный материал, оно наэлектризовано стихийной энергией, содержит потенции для развития стиха или даже целой темы. Настроение, по мнению поэта, создается посредством словесной формы, выраженной в образах. В.В. Каменский не говорил о преимуществах заумного языка, но принцип фонетического созвучия в организации стиха он считал одним из самых важных в создании художественного произведения. Его интересует изобразительная сила звука, своего рода звуковая полифония. Следует отметить любовь поэта к словотворчеству: «звенидень», «летайность», «аэротить», «дымьюсинь» — вот примеры некоторых из них.

Как и многие другие футуристы, В.В. Каменский ратовал за разрыв реляционных связей в предложении, децентрируя текст, придавая слову, букве, а также другим единицам языка самостоятельное значение. Эстетика футуризма репрезентирована в книге «Железобетонных поэм», для которой он изобрел особую пластическую форму (пятиугольная книжечка, напечатанная на ярких обоях с использованием множества шрифтов, знаков). В этой книге он воплотил свое понимание симультанного образа мира: отказ от линейного изложения и традиционных форм мотивировки (психологических, социальных, бытовых, странственных и т.д.), а также идею соединения разных языков искусства (графического, словесного, архитектурного), визуализации поэзии (так как графика текста репрезентирует содержание). В «Железобетонных поэмах» отражена идея футуристического столбика, вертикального строения текста, квантования его смысла. Возможность нелинейного, многомерного и многопланового обращения с текстом предвосхищают современные идеи нелинейности письма, что нашло от-

ражение как в постструктуралистских концепциях, так и в метапоэтике постмодерна.

В противоположность футуристам, утверждавшим беспредметность слова, В.В. Каменский ставил каждое слово в основную структурную позицию. Это призвано способствовать конструированию предметного мира в сознании читателя.

Я

Излучистая

Лучистая

Чистая

Истая

Стая

Тая

Ая

Я

Впоследствии В.В. Каменский, сохранив отрицание мещанской морали, социальное и эстетическое бунтарство, расширил свое понимание творчества. «Каменский был не только поэтом, не только художником, — писал Ю. Молок, — но был, как известно, и авиатором; во время футуристического турне, о котором уже упоминалось, он выступал с докладами на тему: «Аэропланы и поэзия футуристов», где, согласно тезисам, говорил «о влиянии технических изобретений на современную поэзию», о том, что «пробеги автомобилей и пролеты аэропланов, сокращая землю, дают новое мироощущение», утверждал «новые понятия о красоте». Неудивительно поэтому, что он так дерзко оперирует техническими терминами применительно к собственной поэзии. <...> «Танго с коровами», — оказывается не самой «железобетонной» из поэм. Очевидно, Каменский употреблял этот термин в более широком смысле, а не только как прямое обозначение жесткой конструкции: он ввел его по принципу «чужого» слова, как антипод лирического, романтического словаря поэзии» (9, с. 5).

Источники:

1. Каменский В.В. Слова и слова // Каменский В.В. Стихотворения и поэмы. — М.—Л., 1966. — С. 99—100.
2. Каменский В.В. «Декрет» // Там же. — С. 111—112.
3. Каменский В.В. Василий Каменский — живой памятник // Поэзия русского футуризма. — СПб., 1999. — С. 253—255.
4. Каменский В.В. Сердце // Там же. — С. 251.
5. Каменский В.В. Кто я // Там же. — С. 256.
6. Каменский В.В. Я // Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания. — М., 1999. — С. 93.
7. Каменский В.В. Работа над словом // Каменский В.В. Сочинения. — М., 1990. — С. 483—491.
8. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2005. — Т. 3. — С. 112—120.

Литература:

9. Молок Ю. Типографские опыты поэта-футуриста // Василий Каменский. Танго с коровами: Железобетонные поэмы. — М., 1991. — С. 5—12.
10. Сарычев В.А. В. Каменский: Эстетика нигилизма // Творческая индивидуальность писателя и литературный процесс. — Липецк, 1992.
11. Шемшурин А. Железобетонная поэма // Там же. — С. 13—15.



Крученых Алексей Елисеевич

[9(21).II.1886, д. Олевка Херсонской губернии — 17.VI.1968, Москва] — поэт, драматург, теоретик футуризма.

Метапоэтика А.Е. Крученых представлена статьями «Новые пути слова» (1913), «О безумии в искусстве» (1919), «Фактура слова» (1920), «Декларация

заумного языка» (1921), «Апокалипсис в русской литературе» (1923), «Сдвигология русского стиха» (1923), «Пятьсот новых острот и каламбуров Пушкина» (1924) и др., а также стихотворными произведениями.

Заумь — центральное понятие метапоэтики А.Е. Крученых, связано с «законом экономии» в новом искусстве, сформулированным теоретиком французского кубизма М. Ле-Фоканье, и воспринят им из эстетики К. Малевича и П. Филонова. Футуристы, в частности А.Е. Крученых, обращали свои взоры к «доумному» состоянию языка, как деятельности, которая творит из первоэлементов новую языковую реальность, не привязанную к сиюминутной действительности. «Развитие языка в истории идет именно от футуризма к современности», — пишет П.А. Флоренский (14, с. 178).

Теория заумного языка связана со знанием футуристами особенности языка фольклора, языка заговоров, заклинаний, также она была основана на хорошем владении данными научными исследованиями: «Как выступили футуристы, — отмечает П.А. Флоренский, — это было главным. Мысли, давно продуманные языковедами, психологами и словесниками в тиши кабинетов, подобились инфекциям в запаянных колбочках. Умы иммунизированные оставались холодными, хотя и обращались с острейшим из ферментов духа. Но речь, пробужденная от спячки, — крепче всякого вина, и слово, само себе предоставленное, опьяняет и исступляет. Когда речь была понята футуристами как речетворчество и в слове ощутили они энергию жизни, тогда, опьяненные вновь обретенным даром, они заголосили, забормотали, запели. Посыпались: новые слова, новые обороты, а то и просто звуки — «заумного языка» (там же, с. 172—173). П.А. Флоренский подчеркивал, что первоисточник здесь — В. фон Гумбольдт. На формирование идеи заумного языка, по-видимому, оказал влияние психоанализ З. Фрейда, по крайней мере, теории заумного языка и психоанализа находятся в одной эпистемологической реальности. «Оговорки, опечатки, ляпсусы», по А.Е. Крученых, — составная часть «наобумного словотворчества». В то же время поэт неоднократно подчеркивал, что заумная поэзия — «самая веселая забава (буффонада, смех, озорство)», а заумь — «полное изгнание темы (души), технический трюкизм, акробатизм образов, авто на ходулях, псохфокл в балагане... Верх эксцентризма».

Памятник

Уткнувши голову в лохань
я думал: кто умрет прекрасней?
Не надо мне цветочных бань
и потолок зари чуть гаснущей

Про всех забудет человечество
придя в будетлянские страны
лишь мне за мое молодечество
поставят памятник странный:

не будет видно головы
ни выражения предсмертного блаженства
ни даже рук — увы! —
а лишь на полушариях коленца...
1913

Барочная эстетика авангарда связана с игрой разными кодами: живописным, музыкальным, словесным; с игрой разными языками. В заумных текстах иногда использовались паронимические аттрактанты из разных языков.

Обращая внимание на изнаночные структурные элементы, децентрируя языковую систему, футуристы добивались нового синтеза через аналитические ходы. «Теория сдвига» А.Е. Крученых рождалась на основе наблюдений над взаимодействием элементов в классическом типе текста, при этом поэтом высказывались (косвенно) пионерские идеи о самоорганизации языка и текста. Так, наблюдения над стиховой техникой А.С. Пушкина дали возможность обосновать теорию сдвига. При этом издержки структуры пушкинского текста: несовпадение метра с лексикой, метрико-ритмические стяжения, случаи паронимической аттракции — были рассмотрены как примеры сдвига. В работе «Пятьсот новых острот и каламбуров Пушкина» А.Е. Крученых рассматривает звуковую сдвиг как слияние нескольких лексических (орфографических) слов в одно фонетическое (звуковое) слово и приводит ряд примеров:

Со_сна садится в ванну со_льдом;
Слыхали ль_вы и т.д.

Футуристический «сдвиг» связан с тем, что, хотя эмпирически один предмет не может находиться в двух разных местах, в чисто ментальной реальности пространства (упорядоченной структурированной реальности в мысленном представлении) один и тот же предмет может существовать в различных формах, местах. Сама же теория сдвига подразумевала не только сдвиг языковых элементов, разрубленных частей слов и соединение их на новом основании, но и структурирование элементов стиля («прибавочный элемент» К. Малевича), т.е. поэтических и других художественных систем, и игра их сдвигами.

«ВОЕННЫЙ ВЫЗОВ

«У-у-а ме-гон э-бью».

(Крученых)

У-у — глухой ревнизу и затем резкий период кверху (а) — раскрывшаяся пасть.

«Ом-чу гвут он

За-бью»

Опять «хлопасть».

Дальше: «гва-гва» — лягушачьи трели и квак.

«Сассакуи» — плюется

«Зарья???

Качрюк!!!!!» —

графичность вопросительного знака — кружение в военной пляске. («вопросительный крючок» — выражение Пушкина)

ЗАДОРНЫЙ ВЫЗОВ

«Чхо-хох»!

увей чипля!

злукон! злубон!

шагимп!..

Фа-зу-зу-зу!..

(Крученых)

— шипенье брызги чахи, хлопанье лопнувшей камеры на всю Европу

Колочки осколки и брызги...

«Заюская гугулица» — (Фавни: юсь, выусить как шерсть, моллюски) — тонкая как волос блондинки, как математика. Гугулица — дикое у-у гу, — чудище на тонкой плюсне — ножке...

РИСУНКИ СЛОВ: (Терентьев, Крученых, И. Зданевич)

1 Свороченные головы — мочедан (чемодан), шрамное лицо, мрачья физиономия и др.

2 Двухглавые слова — я не **ягений**, удовольствие.

3 Сломанное туловище — мыслей (ударение на е).

4 Троичные в брюхе — злостеболь (злость и боль), брэнденъ, (бред, дребень, раздробленный день). Вчимдела.

5 Мохнатые слова — беден, как церковная лектриса (притягивает крысу), пеечка (мягкое, круглое, пенистое), случайка и др.

6 Третья нога — летитот (летит от) во сне на Козерога.

7 Однорельсные — жизнь (вместо: жизнь), нра (нравится), глав, зав, врид.

8 Трехрельсные — циркорий (вставная буква р).

9 Связятой серединой — сно (вместо сон)» (10, с. 135—136).

В статье «Новые пути слова» А.Е. Крученых провозглашает основной принцип футуристической поэзии — слово, освобожденное от конкретного предметного значения. В написанном совместно с В. Хлебниковым манифесте «Слово как таковое» поэт утверждает вместо прежнего, застывшего языка грубый, неуклюжий язык современности, напоминающий «скорее всего пилу или отравленную стрелу дикаря».

Одним из основных положений метапоэтики А.Е. Крученых является положение о фактуре художественного произведения. Поэт противопоставляет понятия «фактура» и «структура», рассматривая структуру слова или стиха как его составные части (звук, буква, слог и т.д.), фактура, по его мнению, это расположение этих частей, делание слова, наслоение, накопление, расположение тем или иным образом слогов, букв, слов. В работах по фактуре анализируются разные ее типы: звуковая, фактура начертания, слоговая, ритмическая, синтаксическая, смысловая и т.д.

«**Структура** слова или стиха — это его **составные** части (звук, буква, слог и т.д.) обозначим их а—b—c—d.

«**Фактура** слова — это **расположение** этих частей (а—b—c—d или b—c—d—a или еще иначе), фактура — это **делание** слова, конструкция, наслоение, накопление, расположение тем или иным образом слогов, букв или слов.

1) Звуковая фактура: легкие звуки, легкая нежная фактура —

«неголи легких дум»,

тяжелая —

«табун шагов

чугун слонов»

тяжелая и грубая —

дыр — бул — щыл...

резкая (на з—щ—ц...)

глухая — «дым за дымом, бездна дыма»

сухая, дуплистая, дубовая — «промолвил дуб ей тут»

влажная (на ю — плюенье, слони, юняне) и др.

Звуковые сдвиги «какалье отливки небосклона».

Звуковая фактура известна под именем **музыки слова** или **инструментовки** его.

В связи с звуковой фактурой возникает чрезвычайно важный вопрос, к сожалению, почти не подымав-

шийся в литературе, это вопрос о числе повторений слогов или звуков.

Наш повседневный и поэтический опыт убеждает в том, что повторение звуков как-то влияет на их силу. До сих пор думали, что накопление какого-нибудь звука **усиливает** его значение, как напр.:

«бой барабанов»
или —
наш бог — бег!

повторение б—б—б усиливает **бой, барабан**, вообще ударную силу этого звука. Так было с твердыми и мягкими звуками, гласными и согласными.

При более внимательном изучении этого вопроса мы убеждаемся, что здесь нужны какие то поправки, так как повторение **не всегда усиливает звук!**

Напр.: **бо, во** — для выражения большого, **бо бо, во—во** — малого?!

жу — выражает жгущее или жуть, но **жу—жу** — малое, ласкательное.

чо, чу, ча — черное, глухое, но **чо—чо**, а особенно **ча—ча**, — означает: дурачок, водка, поцелуй, вообще более веселое!» (10, с. 123).

Исследователи, в частности И.П. Смирнов, отмечают близость эстетики футуризма, в частности А.Е. Крученых, и эстетики барокко. «Всечеловек XX в., конструировавший универсальный язык, тем самым возродил идею «lingua Adamica», свойственную барокко. По словам Крученых, «художник увидел мир поновому и, как Адам, дает всему свои имена». <...> Речь, состоящая из новых имен, в соответствии с Хлебниковым, должна была отвечать социально-уравнительным целям: «...заумный язык есть грядущий мировой язык в зародыше. Только он может соединить людей». <...> «Поскольку, однако, сырьем для вселенских средств коммуникации ... выступал родной язык, постольку художественная система футуризма испытывала колебания, толкавшие ее то к этнической замкнутости, то к мысли о нивелировке национальных коллективов. <...> Если прибегнуть к принципу барочного «остроумия», то можно сказать, что выросшая из парадокса эстетика барокко не потеряла этого качества и тогда, когда нашла продолжение в истории» (13, с. 143—144).

Хорошо известно стихотворение А.Е. Крученых из сборника «Помада» «Дыр бул щыл». В этом стихотворении представлены все основные формальные элементы, присущие аналитическому искусству авангарда. Сам А.Е. Крученых интерпретирует его так: «3 стихотворения написанные на собственном языке от других отличается: слова его не имеют определенного значения». Стихотворение можно интерпретировать словами В. Хлебникова, адресованными собрату по перу Д.Д. Бурлюку: «То была выставка приемов и способов письма // И трудолюбия уроки».

Дыр бул щыл
убѣщур
сум
вы со бу
р л эз
1913

Эта первая часть триптиха в отличие от других частей, построенных на комбинации языковых единиц и элементов зауми, полностью соткана из отслоений элементов языка и их значимых комбинаций. Эти элементы можно интерпретировать как 1) корневые элементы (**дыр, бул**), 2) финали слов (**щыл, эз** — экзотическая финаль), 3) инициальные части «разрубленных

слов» (**убѣ, бу**), 4) приставочные элементы (**вы, со**), 5) отдельные буквы (**р, л**), 6) контаминация элементов (**убѣщур**).

Это стихотворение — признанный образец симметрии в построении текста. В стихах соотношение слогов: 3 — 3 — 1 — 3 — 1 + 2 элемента без слогаобразующих = 3; ударения: 3 — 1 — 1 — 1 — 3 — 1 (+ 2 элемента без слогаобразующих, но с реальной акцентуацией = 3); гласные звуки: 3 — 3 — 1 — 3 — 1; согласные: 6 — 3 (4 буквы) — 3 — 3 — 3. В стихотворении, не имеющем определенного значения (индетерминированность — установка авангарда), все упорядочено в такой мере, что один из исследователей утверждает: «Вряд ли любое из стихотворений мировой поэтической классики построено лучше» (18, с. 43).

В стихотворении господствует соотношение 1/3, которое воспроизводится на протяжении всего текста. Все оно напоминает джазовую импровизацию, насквозь синкопированный текст (синкопа — synkopē — сокращение, усечение), в котором осуществляется смещение ударения с ритмически опорного момента на более слабый. В лингвистике синкопой называют выпадение одного или нескольких звуков в середине слова. В чистом виде синкопа — последний стих, когда акцентированными оказываются согласные. Все предыдущие — это синкопы семантические, в которых значимость слова подменяется (смещается) значимостью отслоенных языковых элементов — слогов, корней, букв и т.д. Все стихотворение можно представить как серию синкоп, которая заканчивается мощным каскадом метрико-ритмических синкоп («р л эз»). Отсюда — тугая фактура, к которой стремится футурист.

Данное стихотворение относится к метапоэтическим, так как в нем продемонстрированы новые «способы письма»: отсутствуют реляционные связи, используются элементы частей слова, разрубленных слов и т.д.

Стихотворение породило множество интерпретаций. «В книге Николая Николаевича Асеева «Дневник поэта», на странице десятой вспоминается стихотворение А.Е. Крученых — «Дыр, бул, щол», — пишет Д.Д. Бурлюк. — Н.Н. Асеев, младший брат Хлебникова и В. Маяковского, говорит там об известности этих стихов А. Крученых в России. Я не знаю, в каком точно году составил Крученых эти стихи, но не поздно здесь объяснить их. Нам теперь привычным и гордым кажется слово «СССР» (звуковое) или же денежно-солидным (зрительное) — «СП»; первое, оно возникло после лабораторных опытов футуристов...

Ранее были слова «т.е.», «м.г.» или же «Н» (слово-бука), «эн» с перечеркнутой единожды перекладиной — исторической иероглиф, вмещающий сокращенно такую массу... И декабристов, и травлю А.С. Пушкина...

Я не пишу здесь исследования, но предлагаю для слов, подобных «СССР», характеризующий процесс из возникновения термин — алфавитационное слово. Алфавитация словес; русский язык нужно компактировать... Титловать... сокращать... усекать.

Когда смотришь книгу, напечатанную по-фински, так и видишь, что пульс жизни в стране озер медленный и люди в долгие зимние вечера лениво артикулируют, не спеша языком дыхание, свое...

Крученых, сам того не зная, создал первое стихотворение на принципе инициализации словес.

Он поставил местами только заглавные инициальные звуки слов. Инициализация словес — великий принцип, теперь вовсю использованный в СССР.

ВИЛ — Владимир Ильич Ленин.

НЭП — Новая экономическая программа.

ПРОННБ — Наши равнины огромны — нам нужна быстрота...

«Дыр Бул щол» — Дырой будет уродное лицо счастливых олухов» (сказано пророчески о всей буржуазии дворянской русской, задолго до революции, и потому так визжали дамы на поэзо-концертах, и так запало в душу просвещенным стихотворение Крученых «Дырбулщол», ибо чуяли пророчество себе произнесенное)» (11, с. 41—43).

Р. Циглер в статье «Дешифровка заумных текстов Крученых» относит стихотворение «Дыр бул щыл» к иллюстрации хаоса, «в который превращается упорядоченный мир, теряя язык» (17, с. 32).

В.Ф. Марков в работе «История русского футуризма» пишет: «...книга под названием «Помада» вышла в январе 1913 года... Эту книгу иллюстрировал Ларионов, и не только в примитивистском стиле, но и в новой, «лучистой» манере. Для истории футуризма в ней ценны, главным образом, три крохотных стихотворения в начале, как сообщает автор в кратком предисловии, «написанные на собственном языке, который от других отличается: слова его не имеют определенного значения». ...Крученых представляет здесь то, что впоследствии назовут заумью или заумным языком, одним из главных теоретиков и практиков которого он станет. Первое из трех стихотворений будет особенно знаменитым, поскольку Крученых в одной из следующих книг заявил, что в нем больше русского, чем во всем Пушкине, после чего десятки критиков принялись ссылаться на него и на все лады цитировать, нередко с ошибками. Стихотворение начинается энергичными односложными словами, напоминающими русские или украинские; за ними следует этакое вздохмаченное и шершавое трехсложное слово; затем как будто обрывок какого-то слова; две последние строки составлены из слогов и отдельных букв; заканчивается оно странным, совсем не по-русски звучащим слогом...

Таким образом, уже в первых своих публикациях Крученых добавил к русскому примитивизму свой собственный голос, создал в сотрудничестве с художниками Гончаровой и Ларионовым классическую форму футуристического издания и освятил радикальное достижение футуризма: заумный язык» (12, с. 43).

Д. Янечек в статье «Стихотворный триптих А. Крученых «Дыр бул щыл» приводит различные интерпретации этого стихотворения: «Если предположить, что заумь — это нарочитая неопределенность (индетерминизм), есть основание считать (хотя сам термин «заумь» или «заумный язык» во времена, о которых идет речь не существовал). «Дыр бул щыл» первым заумным стихотворением, несмотря на бытовавшие уже словоновшества В. Хлебникова.

Реакция современной (и не только современной) Крученых критики была, конечно, единогласно отрицательная — от саркастического хохота до оскорбительных разносов. Поэту необходимо было усилить мощь эпатажного удара, и он заявил, что «в этом пятистишии больше русского национального, чем во всей поэзии Пушкина». Позднее автор «Дыр бул щыл» выскажет мнение, что звуки Ы и Щ отсутствуют в других языках, а несколько раньше отметит в своем стихотворении татарский оттенок. <...> Единственный подробный анализ первой части «Дыр бул щыл» осуществлен Н. Нилссоном (имеется в виду работа Nilsson N. A. Kruchenych's Poem 'Dyr bul scyl' // Scandoslavica. 1979. Vol. 4. — *К.Ш., Д.П.*), и мы будем держать в уме соображения этого исследователя в ходе изложения нашей концепции. <...> Первые три слова — голые корни возможных русских слов. Ассоциации выглядят достаточно

ясными: ДЫР — дыра, БУЛ — булка, булыжник, бултых; ЩЫЛ — щель (Н. Нилссон нашел кое-какие возможные связи с тюркскими языками). Почти никто, кроме Б. Томашевского (в работе «Стилистика и стихосложение: Курс лекций». — Л., 1959. — С. 182. — *К.Ш., Д.П.*), не комментировал нарушение правописания в третьем слове, хотя многие автоматически поправляют ошибку, когда цитируют стихотворение. Сам Крученых как будто бы дал расшифровку этой строки в своей книге «Малахолия в капоте» (1918): «/БУЛЫЖ ДЫРУ/ УБИЛИ ЩЕЛИ/». Но загадки это не прояснило. Что же на самом деле перед нами?

Дыра, то есть что-то круглое и пустое, булыжник (или булка), то есть что-то круглое и пухлое, и щель, то есть что-то узкое и пустое. В этом, как кажется, ключ к стихотворению в целом: сопоставление и выявляемый с его помощью контраст. ДЫР и БУЛ — круглые места, но одно пустое, а другое заполненное; ДЫР и ЩЕЛЬ — пустые места, но одно круглое, а другое узкое. Сближения и отталкивания основаны на законах абстрактной композиции.

«Убешщур» — одно трехсложное слово (вместо трех односложных) с глагольными качествами и ассоциациями — убеждать, убежать, щурить (или птица щур) — по сравнению с субстантивированными качествами первой строки. Здесь интересен переход от одного глагола к другому, происходящий в середине слов: убеж[шщ]-щур (возможно, убеж-чур). Позднее Крученых пропустил букву Ш, и переход тогда осуществляется посредством буквы Щ.

Далее следует односложное слово «скум», похожее на корневые матрицы первой строки, но опять с глагольными ассоциациями (скумекать, скумливаться), допускающими, впрочем, генетическое восхождение к корням имен существительных (кум, скумбрия).

Следующая строка содержит вновь три односложных слова — на сей раз с открытыми слогами: «вы» — местоимение или приставка, «со» — предлог или приставка, «бу» — эхо «була».

И, наконец, в последней строке три звука: два сонорных и один «нерусский», не имеющий по крайней мере аналогов в фонетической системе русского языка.

Н. Нилссон указывает на четкую симметрию данной стихотворной композиции: структура слогов (3—3—1—3—3) визуальна подчеркнута графическим рисунком расположения слов на странице. Любопытная деталь: энергетика звучания постепенно убывает, происходит своего рода ослабление, истаявание голосового напора от первых строк до тихого отлива последней строки. Такая ритмико-содержательная форма позволяет вести речь о вполне возможном влиянии на автора кубистических способов расчленения и геометризации языка применительно к стиховой версификации. Как чисто звуковая композиция это стихотворение сознательно и более того — весьма тщательно и изысканно сконструировано. Не случайно оно создает впечатление «имитации» какого-то существующего языка. Н. Нилссон замечает: «Это стихотворение составлено главным образом из сочетания звуков, которые очень похожи на слог и слова «обыкновенного» языка», и это обстоятельство склоняет читателя к попытке расшифровать его «средствами ближайшего кода», то есть языка самого поэта. Но именно здесь истолкователь и сталкивается с непреодолимым препятствием, в особенности если он рассчитывает найти какую-то однозначную расшифровку, единственное решение данной поэтической загадки. Текст Крученых, как можно думать, предполагает не одну, а множество интерпретационных версий, при-

чем ни одна из них не лучше и не хуже другой. Вполне допустимо и то, что вариативность истолковательных предпочтений входила у поэта составным атрибутом в эстетику и поэтику замысла, когда существование удовлетворительной экзегезы исключается полностью, так как лишено всякого смысла. Рецепция, основанная на равноправии и паритете вариантов, позволяет выдвигать разнообразные альтернативные способы распаролирования стихотворения. (К примеру, относясь к БУЛ слово булдырь-волдырь, опухоль, уместна ли эта ассоциация? Знал ли Крученых это слово?)

Американская исследовательница М. Перлов указывает на элемент трюичности в расположении трех частей на первой странице, а именно: 1) прозаическое предисловие, 2) самое заумное стихотворение и 3) рисунок М. Ларионова внизу. В бессодержательности рисунка она усматривает аналогичную стихотворению беспредметность. «Итак, страница объявляет, что эти стихи должны быть читаны новым способом, что их визуальное представление является значительным элементом их *écriture*». По М. Перлов, перед нами не более чем бессвязная сетка прямых и кривых штрихов. Думается, однако, что это не так: на рисунке нетрудно различить обнаженную женщину, лежащую под углом 45 градусов, с повернутой направо головой и распростертыми ногами. В этом случае резонно предположить, что стихотворение имеет довольно острое эротическое содержание («дыр» и «щель» соотносимы с влагилицем, «бул» — булки-груды). При этом следует с особой настойчивостью подчеркнуть, что даже под влиянием такого гештальта, освобождающего рисунок от голой беспредметности, стихотворение сохраняет тем не менее свою заумь» (18, с. 36—40).

Одно из последних исследований авангарда — работа Оге А. Ханзена-Лёве «Русский формализм», в которой пристально исследуется проблема зауми, включает анализ стихотворения А.Е. Крученых «Дыр бул щыл». Хансен-Лёве отмечает, что работа со звуковым материалом «...обладала ясной пародийной направленностью, которая поднимала «звучо-вещь» над первично-чувственным восприятием, переводя ее в область литературной рефлексии образованной, осознающей традицию публики. Предметом пародийного остранения была эвфоническая, гармоническая инструменталка лирики символистов с ее романским вокализмом, которой заумники противопоставляли звуковые ряды с трудно произносимыми, необычными, лексически не идентифицируемыми звуками. Постоянно цитируемый, в том числе и самими футуристами, пример — стихотворение № 1 из сборника Крученых «Помада» <...> Это издательство над благозвучным языком Тургенева, эвфонией Бальмонта и Пушкина (Крученых, Хлебников. Слово как таковое, с. 54—55), «изящной альбомностью» не является, однако, единственно остраняющей интенцией звуко-зауми. Наряду со спонтанным, алеаторическим нанизыванием совершенно неструктурированных серий прежде всего Крученых любит обнажать вполне строгие, парадигматические смещения «механически варьируемых рядов», комбинаторика которых открывает наиболее фундаментальные правила повторов, замен и перестановок:

Хо-бо-ро
Мо-цо-ро
Во-ро-мо
Жлыч! (Заумники, с. 20)» (15, с. 95—96)

Оге А. Ханзен-Лёве определяет значимую вещь в метапоэтике футуризма — явно или скрыто опираться на фундаментальные правила повторов, которые

составляют основу гармонической организации поэтического текста. Как мы уже упоминали, такие повторы в классических типах текста имеют внутренний, скрытый от глаз характер, но их можно обнаружить в процессе анализа текста, а в текстах авангардистов они поставлены в основную структурную позицию и имеют характер гармонизирующих элементов текста, так как реляционные отношения между словами могут отсутствовать, как в данном случае. Мы привели несколько различных интерпретаций стихотворения Крученых, где он продемонстрировал способы футуристического письма, опираясь на фундаментальные принципы гармонии текста. Но анализ этого стихотворения мы начали упоминанием о синкопированности текста «Дыр бул щыл».

Крученых утверждает, что «сдвигология» дает футуристам в руки «новое орудие, новое чтение, новую азбуку» (9, с. 67). Идею сдвига Крученых обосновывает во многих работах, в том числе и в работе «Пятьсот новых острот и каламбуров Пушкина». Обращаясь к поэзии А.С. Пушкина, Крученых указывает на неожиданные, во многом не предусмотренные автором соединения слов, частей слов в новые композиции: «Он слушал Ленского с улыбкой... Наконец-то муза заговорила свободными словами. Сулыбка — это маленькая, чуть-чуть заметная улыбка, подобие ее (сравни: супесок, суглинок) — вот первый неологизм Пушкина» (8, с. 26).

Как думается, в понятиях сдвига, заумного языка прямо или косвенно используются идеи музыкальной организации текста, и в частности синкопирование. Термин «синкопа» введен в эпоху *ars nova*, заимствован из грамматики, где он означает выпадение неударного слога или гласного звука внутри слова. М.Г. Харлап отмечает, что в музыке синкопа обозначает «не только выпадение неударного момента и преждевременное наступление акцента, но и любые сдвиги ударения. Синкопы могут быть как «предваряющими», так и «запаздывающими». <...> Во многих случаях направление сдвига не может быть установлено. <...> Основной признак синкопы — отклонение реальной акцентуации от нормативной, предписанной тактовым метром, создающей ритмические «диссонансы», которые разрешаются в момент совпадения обеих акцентуаций...» (16, с. 28—30). Прием синкопирования известен очень давно. В XVII веке теоретики музыки относили синкопирование (*syncopatio*) к музыкально-риторическим фигурам, то есть отклонениям от обычного способа выражения (как определяла фигуры античная риторика). Синкопирование активно использовалось в начале XX века в произведениях И.Ф. Стравинского, в джазовых импровизациях.

Говоря о синкопировании, то есть смещении акцентов в музыкальной фразе, музыковеды используют термин «сдвиг». Такие совпадения бывают неслучайными. Прямо или косвенно Крученых апеллировал к тем свойствам организации текста, которые связаны с фундаментальными основами гармонии. Правда, в вербальном тексте эти элементы, лишённые реляционных отношений, воспринимались как выделенные, эстетически маркированные, а поэтому в отрыве от контекстов — как необычные. Они являлись не частью текста, а опорными элементами, которые подвергались уже вторичной обработке, вторичной гармонизации через регулярные повторы, то есть сами становились семантически и стилистически выделенными, отсылающими к условиям и условиям сообщения, не всегда оговоренными, явились уже элементами метаязыка, репрезентирующими принципы футуристической метапоэтики.

Таким образом, в метапоэтике футуристов во многих случаях мы имеем дело с моделированием фундаментальных гармонических принципов, характерных для всех типов текстов — как авангардных, так и классических. В случае авангарда эти аналитически выделенные элементы получают новое означивание.

Источники:

1. Крученых А.Е. 3 стихотворения // Поэзия русского футуризма. — СПб., 1999. — С. 206.
2. Крученых А.Е. Написано на языке собственного изобретения // Там же. — С. 209.
3. Крученых А.Е. Памяти Елены Гуро // Там же. — С. 228—229.
4. Крученых А.Е. Я прожарил свой мозг на железном пруте... // Там же. — С. 231.
5. Крученых А.Е. Зудивец // Там же. — С. 237.
6. Крученых А.Е. Памятник // Крученых А.Е., Хлебников В. Слово как таковое. — М., 1913. — С. 14.
7. Крученых А.Е. Новые пути слова // Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания. — М., 1999. — С. 50—54.
8. Крученых А.Е. Пятьсот новых острот и каламбуров Пушкина. — М., 1924.
9. Крученых А.Е. Кукиш проشياкам: Фактура слова. Сдвигология русского стиха. Апокалипсис в русской литературе. — Москва — Таллин, 1992.
10. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2005. — Т. 3. — С. 121—143.

Литература:

11. Бурлюк Д.Д. Фрагменты из воспоминаний футуриста. — СПб., 1994.
12. Марков В.Ф. История русского футуризма. — СПб., 2000.
13. Смирнов И.П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. — М., 1977.
14. Флоренский П.А. Сочинения: В 2 т. — М. — Т. 2.
15. Ханзен-Лёве Оге А. Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. — М., 2001.
16. Харлап М.Г. Синкопа // Музыкальная энциклопедия: В 6 т. — М., 1981. — Т. 5. — С. 28—30.
17. Циглер Р. Дешифровка заумных текстов Крученых // Проблемы вечных ценностей в русской культуре и литературе XX века. — Грозный, 1991. — С. 31—35.
18. Янечек К. Стихотворный триптих А. Крученых «Дыр бул щыл» // Проблемы вечных ценностей в русской культуре и литературе XX века. — Грозный, 1991. — С. 35—43.



Лившиц Бенедикт Константинович

[24.XII.1886(5.I.1887), Одесса, — 21.IX.1938, в заключении] — поэт, переводчик, участник группы кубофутуристов.

Метапоэтика Б.К. Лившица представлена в книге «Полтораглазый стрелец» (1933), манифесте «Освобождение слова» (1913), а также в стихо-

творных произведениях.

Метапоэтика Б.К. Лившица складывалась под влиянием поэзии А. Рембо, С. Малларме, Т. Корбьера и других представителей французского символизма,

а также под влиянием западноевропейской авангардистской живописи. Так, эпатазирующие «сдвиги» в своих текстах сам поэт мыслил как словесную аналогию «сдвигам» в картинах живописцев-кубистов.

Пьянителю рая

Пьянитель рая, к легким светам
Я восхожу на мягкий дуг
Уже тоскующим поэтом
Последней из моих подруг.

И, дольней песнию томимы,
Облокаются на облака,
Фарфоровые херувимы
Во сне качаются слегка, —

И, в сновиденьях замирая,
Вдыхают заозерный мед
И голубые розы рая,
И голубь розовых высот.

Ая пою и кровь, и кремни,
И вечно-женственный гашиш,
Пока не вступит мой преемник,
Раздвинув золотой камыш.
1911

По мнению Б.К. Лившица, приведение текстов к качественно новому состоянию идет часто посредством ресурсов языка, выявленных как в недрах самого языка, так и на основе анализа предшествовавших поэтических систем. Показательна его реакция на «консервативное» языковое сознание, господствовавшее в среде футуристов, стремление преодолеть его на основе рекомендаций Ф.Т. Маринетти: «Это во вполне заданный, точные романский подход к материалу, принимаемому как некая данность. Все эксперименты над стихом... <...> мыслились в строго очерченных пределах уже конституированного языка... <...> словесная масса, рассматриваемая изнутри, из центра системы, представлялась лейбницевской монадой, замкнутым в своей завершенности планетным миром. Массу эту можно было организовать как угодно, структурно видоизменять без конца, но вырваться из сферы, преодолеть закон тяготения казалось абсолютно немислимым» (4, с. 47—48).

В центре внимания русских футуристов, как показывает Б.К. Лившиц, оказались плодотворные теории В. фон Гумбольдта и А.А. Потебни. Эти ученые обращаются к первоначальному хаосу, «органической совокупности речи», из которой рождаются отдельные элементы и, в первую очередь, слово. Эти теории оперировали типом «языкового мировидения», противоположным Ф.Т. Маринетти: «Прокладывая путь к постижению истины, язык является великим средством преобразования субъективного в объективное, переходя от всегда ограниченного индивидуального ко всеобъемлющему бытию» (В. фон Гумбольдт. «Избранные труды по языкознанию»).

В своей метапоэтике Б.К. Лившиц требует «новой организации слова»: овладения фактурными свойствами языковой ткани — «слова как такового». Словесная масса в метапоэтике Б.К. Лившица предстает совершенно особым миром. С целью «пробуждения уснувших в слове смыслов и рождения новых» он декларирует «сдвиг» разных семантических планов в пределах максимально сжатого языкового про-

странства: наложение семантических уровней создаст эффект просвечиваемости, некоего потаенного смысла, который являлся бы коррелятом «системы, взятой в качестве основы» (4, с. 51). «Но подобное отрицание известного отношения между миром и сознанием поэта в качестве критерия творчества последнего отнюдь не есть отрицание всякого объективного критерия, — пишет Б.К. Лившиц в работе «Освобождение слова». — Выбор поэтом той или иной формы проявления его творческой энергии далеко не произволен. Так, прежде всего поэт связан пластическим родством словесных выражений. Во-вторых, пластической валентностью их. В-третьих, словесной фактурой. Затем задачами ритма и музыкальной инструментовки. И, наконец, общими требованиями живописной и музыкальной композиции. Во избежание недоразумений, следует оговориться, что хотя кое-что из перечисленного (правда, слабо понятое и весьма вульгарно намеченное) и являлось в некоторых случаях конгредиентом суждений о ценности поэтического произведения, но лишь нами впервые, в строгом соответствии со всей системой нашего отношения к поэзии, придан характер исключительности этим основным моментам объективного критерия» (5, с. 145)

Процесс десемантизации языка Б.К. Лившиц определяет как «создание второй семантической системы», рассчитанной на визуальную форму поэтического слова, позже он пересмотрел эти подходы к тексту.

В книге «Полутораглазый стрелец» есть уникальное свидетельство того, как он сочинил стихотворение «Тепло». Такого рода метапоэтические источники встречаются редко, тем более что без этого описания смысл стихотворения остается неясным.

Тепло

Вскрывай ореховый живот,
Медлительный палач бушмена:
До смерти не растает пена
Твоих старушечьих забот.

Извечно-желтой стороны
Еще недодано объятий —
Благослови пяту дитяти,
Как парус, падающий в сны.

И, мирно простираясь ниц,
Не знай, что, за листьями канув,
Павлиний хвост в ночи курганов
Сверлил отверстия глазниц.

«Приступая к этим вещам, я уже знал, что мне дано перенести в них из опыта смежного искусства: **отношения и взаимную функциональную зависимость элементов** (выделено автором. — *КШ, ДП*). Это было довольно общо, но все-таки позволяло ориентироваться. Вооруженный каноном сдвинутой конструкции и своими композиционными навыками, я принял ся за *interieur*.

Влевом верхнем углу картины — коричневый комод с выдвинутым ящиком, в котором роется склоненная женская фигура. Правее — желтый четырехугольник распахнутой двери, ведущей в освещенную лампой комнату. В левом нижнем углу — ночное окно, за которым метет буря. Таковы элементы «Тепла», какими их

мог увидеть всякий, встав на пороге спальни Людмилы Иосифовны (мать Бурлюка. — *КШ, ДП*).

Все это надо было «сдвинуть» метафорой, гиперболой, эпитетом, не нарушив, однако, основных отношений между элементами. Образ анекдотического армянина, красящего селедку в зеленый цвет, «чтобы не узнали», был для меня в ту пору грозным предостережением. Как «сдвинуть» картину, не принизив ее до уровня ребуса, не делая из нее шарады, разгадываемой по частям?

Нетрудно было представить себе комод бушменом, во вспоротом животе которого копаются медлительный палач — перебирающая что-то в ящике экономка, — «абберация первой степени», по моей тогдашней терминологии. Нетрудно было, остановив вращающийся за окном диск снежного вихря, разложить его на семь цветов радуги и превратить его в павлиний хвост — «абберация второй степени». Гораздо труднее было, раздвигая полюсы в противоположные стороны, увеличивая расстояния между элементами тепла и холода (желтым прямоугольником двери и черно-синим окном), не разомкнуть цепи, не уничтожить контакта. Необходимо было игру центробежных сил умерить игрою сил центростремительных; вводя, скажем, в окне образ ночного кургана с черепом, уравновешивать его в прямоугольнике двери образом колыбели с задранной сверху пяткой ребенка и таким способом удерживать целое в рамках намеченной композиции. Иными словами: создавая вторую семантическую систему, я стремился во что бы то ни стало **сделать ее коррелятом первой** (выделено автором. — *КШ, ДП*), взятой в качестве основы. Так лавировал я между Сциллой армянского анекдота и Харибдой маллармистской символики» (4, с. 51).

Б.К. Лившиц отмечает, что слово, подойдя вплотную к живописи, перестало для него звучать. И в дальнейшем он отошел от этого «опасного рубежа» назад к артикуляционно-мелодическим истокам слова, постоянно уплотняя его значение.

В метапоэтике Б.К. Лившица наиболее ярко представлены установки поэтов-футуристов на взаимодействие разных видов искусств. Осуществляя связь поэзии и живописи, Лившиц стремился к внутреннему соответствию структуры отношений этих разных языков искусств, проводя эксперименты в области семантики слова и текста.

Источники:

1. Лившиц Б.К. Пьянителы рая // Поэзия русского футуризма. — СПб., 1999. — С. 279—280.
2. Лившиц Б.К. Освобождение слова // Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания. — М., 1999. — С. 54—55.
3. Лившиц Б.К. Тепло // Марков В.Ф. История русского футуризма. — СПб., 2000. — С. 162.
4. Лившиц Б.К. Полутораглазый стрелец. — М., 1991.
5. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2006. — Т. 3. — С. 144—145.

Литература:

6. Марков В.Ф. История русского футуризма. — СПб., 2000.
7. Урбан А. Метафоры оживший материк // Вопросы литературы. — 1987. — № 12.
8. Ханзен-Лёве Оге А. Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. — М., 2001.



Шенгели Георгий Аркадьевич

[20.IV(2V).1894, станица Темрюк, ныне Краснодарского края — 15.XI.1956, Москва] — поэт, переводчик, филолог, стиховед.

Метапоэтика Г.А. Шенгели представлена работами «Два памятника» (1918), «Трактат о русском стихе» (1923), «Техника стиха», 1956 (опубликована в 1960) и др., а также в стихотворных произведениях.

Основу метапоэтики Г.А. Шенгели представляют стиховедческие исследования. Особенностью подхода поэта к решению вопросов стиховедения было постоянное стремление уловить языковую основу развития стиховых форм, соотнести закономерности этого развития с общезыковыми законами. Г.А. Шенгели считал, что стих представляет собой особый тип речи, своеобразную выразительную систему, по-своему использующую самые различные языковые элементы и образующую новое и самостоятельное стилистически функционирующее языковое целое, подлежащее, в частности, и лингвистическому изучению

Он утверждал, что стихотворный язык не сводится только к ритмической его организации. Слово в стихе звучит иначе, чем в других типах речи, играет более самостоятельную роль. Большое количество подсчетов и таблиц, содержащихся в книгах Г.А. Шенгели, раскрывающих соотношение встречаемости тех или иных стиховых форм с общими нормами языка, чрезвычайно полезно для понимания возможностей, которые строй языка дает для развития стиха.

Словарь

Коринф. Коричневый. Коринка. Карий.
Колье гортанно прозвучавших слов.
Отраден мой сегодняшний улов:
Мир и словарь — как море и акварий.

Разглядывай резьбу радиоларий
Не под покровом громовых валов,
Но в хрустале недвижимых слоев,
И бережливым будь, как антикварий.

Так в малом целый познается мир.
Так в блеске золота раскрыт Офир,
И слово легкое — стигмат вселенной.

Люблю слова, певучую их плоть,
Моей душе, неколебимо пленной,
Их вестниками воли шлет Господь.
1917

В предисловии к «Технике стиха» Г.А. Шенгели так характеризует стиховедение: «Теория стиха — это обобщенная практика; техника — приложение выводов теории к новой практике. Поскольку перед нами огромное творческое богатство, оставленное гениальными поэтами, постольку, очевидно, именно в их творениях надо искать «норм» и «правил», ни на минуту не забывая, однако, относительной природы этих норм. <...> Как ни соблазнительно взять сразу живое стихотворение и рассмотреть его до мельчайших подробностей, показать, как стиховая фактура в неразрывном единстве с содержанием — с мыслью, образом,

чувством — гнется и переливается, подавая это содержание на своей упругой волне, но, к сожалению, следовать за таким разбором может лишь читатель, теоретически вооруженный: всякий другой изнеможет под тяжестью подробностей и сопоставлений, не говоря уже о трудностях терминологии» (3, с. 12).

Метапоэтика Г.А. Шенгели характеризуется строгостью, научностью. Об этом свидетельствует использование современных способов анализа ритмических особенностей стиха в его исследованиях. Он исследует ритм, размеры, звуковую организацию стиха, рассматривает строфику. Его изложение характеризуется четкостью, строгими дефинициями, большим количеством разнообразных примеров. Важно, что «техника стиха» определяется им на основе прекрасного знания русской поэзии, хотя привлекается опыт мировой культуры стиха, а также на основе собственного художественного опыта. Эта книга легла в основу последующих работ по стиховедению.

Г.А. Шенгели глубоко проанализировал строфику и представил сведения о твердых формах стиха. Приведем некоторые примеры из этого раздела.

«Наряду с различными строфами поэтическая практика разных времен и народов выработала некоторые устойчивые комбинации строф, иногда предвещая их число и строй, иногда размер, иногда особый порядок повторения строк. Такие конструкции называются твердыми формами. В порядке поэтического взаимобмена многие твердые формы стали интернациональными или по крайней мере нашли свое отражение в поэзии разных народов. Количество твердых форм весьма значительно; степень их «выживаемости» различна: одни «устарели», другие не получили широкого распространения по тем или иным причинам, третьи очень трудны технически и ложатся оковами на мысль и чувство поэта, и т.д. <...>

Рефренные формы. Среди твердых форм имеется группа таких, чьей характерной особенностью является применение рефрена, припева, то есть повторяемость тех или иных строк или строчных долей. К таким формам относятся уже упомянутое нами персидское четверостишие, робай, — в тех случаях, когда в нем применяется редифная рифма, — затем развившаяся из робай газель (или, неправильно, газелла), малайский пантум, вилланель, рондо, рондэль, французская баллада, большая секстина и др. Смысл рефренных форм заключается в том, что их повторяющиеся строки или доли строк содержат ту или иную поэтическую формулу, которая вновь и вновь, на разные лады и в разных связях вводится в читательское сознание. <...>

Прочие твердые формы. Наряду с описанными есть твердые формы, лишенные признака повторяемости строк или их долей, но обладающие другими устойчивыми чертами. Таких форм тоже немало. Одни и сейчас применяются в поэзии, другие отмерли, но представлены в старинных стихах. Разберем лишь некоторые: элегический дистих, танку, риторнель, хайку (хокку), лэ, вирелэ, канцону, сонет. <...>

Сонет. Из всех твердых форм наиболее популярным стал зародившийся в Италии и освоенный всеми другими европейскими литературами сонет. Пушкин в своем стихотворении «Сонет», сделанном в форме сонета же, перечисляет поэтов, увлекавшихся этой формой, и подчеркивает самым подбором имен, что сонет удовлетворяет поэтов самого различного творческого склада. Буало, автор «Поэтического искусства», говорит: «Безупречный сонет один стоит длинной поэмы». Известный критик и поэт Сент-Бев говорит: «Идея в сонете — это капля эссенции в хрустальной слезе». Дело в том, что сонет — поми-

мо того, что является твердою формой с определенным числом строк и порядком рифм, — требует особо тщательного и продуманного подбора слов и особо стройной композиции в развитии своего содержания.

Сонет проделал многовековую эволюцию, но здесь мы не будем проследивать этапы его развития, а возьмем его в законченном классическом облике.

Сонет состоит из четырнадцати строк, разделенных на два четверостишия (катрены) и на два трехстишия (терцеты, — не смешивать с терцинами!). Для сонета у нас принят по традиции пяти- или шестистопный ямб; то же — у англичан, немцев, голландцев, скандинавов; у итальянцев и испанцев одиннадцатисложный стих; у французов двенадцатисложный (иногда, реже, десяти-сложный); у поляков тринадцатисложный и т.п., — в общем нечто близкое по длительности Я⁵⁻⁶. Другие размеры применяются редко, и чаще всего в шуточных сонетах.

Катрены строятся на двух четверках рифм, располагаясь обычно в охватном порядке: абба / абба. Иногда во втором катрене дают обратную охватченность, и тогда схема получается такую: абба / бааб.

Терцеты строятся чаще всего на трех парах рифм с такою схемою: ввв / дгд. Иногда в них бывает тернарное строение, прямое или обратное, реже скользящее. Иногда в терцетах проводятся две тройки рифм в любом порядке, кроме такого: ввв / ггг, создающего монотонию. Но классическая схема рифмовки в целом такова:

абба абба ввв дгд.

При этом, если «а» женская рифма, то «б» мужская, «в» мужская, «г» женская, «д» мужская; если «а» мужская, то наоборот. Если опоясанность во втором катрене обратная (бааб), то «в» должна быть женской, «г» мужской, «д» женской во избежание стыков.

В «неправильных» (неканонических) сонетах иногда в катренах дают перекрестную рифмовку; иногда во втором катрене дают не ту рифмовку, что в первом, — иные рифмы; но эти вольности неоправданны (хотя у нас их допускал Пушкин): они расшатывают безупречный и продуманный строй сонета. Всмотримся: в катренах при охватной рифмовке одни и те же рифмы то сближаются, то расходятся, давая стройную игру «ожиданий». В терцетах строй меняется, чем создается разнообразие. Единство рифмы в катренах подчеркивает единство темы, которая должна быть в первом катрене «поставлена», во втором «развита», с тем чтобы в первом терцете было дано «противоречие», а во втором — «разрешение», синтез (мысли или образа), увенчанный заключительной формулой, последней строкой, «замком» сонета» (4, с. 163, 170, 172—173).

Широкая историко-литературная эрудиция и теоретический кругозор органически сочетались у Шенгели с богатым внутренним чувством стихотворной формы, с умением экспериментально подходить к стиху: в работе «Техника стиха» устоявшиеся понятия стиховедения дополняются тонкими наблюдениями, новациями самого автора. Особенно это касается исследования ритма, строфы как ритмического и интонационного единства.

Источники:

1. Шенгели Г.А. Словарь // Русская поэзия «серебряного века», 1890—1917: Антология. — М., 1993. — С. 725.
2. Шенгели Г.А. Поэтам // Там же. — С. 727.
3. Шенгели Г.А. Техника стиха. — М., 1960.
4. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2006. — Т. 3. — С. 146—176.

Литература:

5. Перельмутер В. Живущий на маяке // Вопросы литературы. — 1990. — № 6.



Северянин Игорь

[псевд.; наст. имя — Игорь Васильевич Лотарев; 4(16).V.1887, Санкт-Петербург — 20.XII.1941, Таллин] — поэт.

Метапоэтика И. Северянина представлена в системе манифестов и деклараций эгофутуризма, а также в многочисленных стихотворных произведениях.

С футуристами И. Северянина связывает жажда словотворчества, пристрастие к неологизмам. Экспериментаторство И. Северянина связано с насыщенной звукописью, сложной рифмой. Исследователи отмечают, что в его поэтике были предельно воплощены черты эгофутуризма. Мастерство Северянина, особенно отделка формы стиха ценилась Н.С. Гумилевым, К.Д. Бальмонтом, В.Ф. Ходасевичем, В.В. Маяковским, позднее О.Э. Мандельштамом, М.И. Цветаевой, Б.Л. Пастернаком. О влиянии И. Северянина на раннее творчество говорила А.А. Ахматова.

В эгофутуризме И. Северянина новые тенденции литературного развития связаны, главным образом, с обновлением и демократизацией поэтического языка с философией индивидуализма в ее наивном варианте. В его метапоэтике утверждается особый тип игрового поведения поэта — с намеренным неразличением лица и маски.

Поэту

Лишь гении доступны для толпы!
Но ведь не все же гении — поэты?!
Не изменяй намеченной тропы
И помни: кто, зачем и где ты.

Не пой толпе! Ни для кого не пой!
Для песни пой, не размышляя — кстати ль!..
Пусть песнь твоя — мгновенья звук пустой, —
Поверь, найдется почитатель.

Пусть индивидуума клеймит толпа:
Она груба, дика, она — невежда.
Не лести же ей: лесьть — счастье для раба,
А у тебя — в цари надежда...
1907

«...я — в поэзии историк...», — утверждал И. Северянин. И хотя историзма как мировоззренческого принципа не содержалось в его поэтике, «историзм» ярко обнаруживается в другом — в открытом и прямом автобиографизме его стихов и, в частности, стихов о поэзии. Стихи и биография дополняют друг друга, и биография становится тем стержнем, с помощью которого стихи упорядочиваются как целостная система.

В.Ф. Ходасевич в статье «Игорь Северянин и футуризм» (1914) проследил его путь в футуризм, проанализировал особенности его творчества: «Тот футуризм, к которому русское общество проявляло в последнее время такой интерес, начался в действительности много раньше. Еще в 1910 году вышел сборник «Садок Судей». С момента появления этой книжечки и ведет свое летосчисление русский футуризм, точнее — московская, еще точнее — кубофутуристическая его фракция. Однако слово «футуризм» впервые произнесено не сотрудником «Садка Судей», а несколь-

ко позднее, в Петербурге, Игорем Северянином. Там он основал «академию эгофутуризма», впоследствии им же распущенную. Выйдя из нее, Северянин, как новый Ломоносов, «отставил от себя академию», с уходом его распавшуюся. С другой стороны, обе фракции футуристов, первоначально враждовавшие между собой, ныне объединились в новом литературном органе, ставшем как бы официозом российского футуризма» (22, с. 610).

В.Ф. Ходасевич, в первую очередь, обращает внимание на язык И. Северянина, и особенно на его неологизмы: «То, что с первого взгляда наиболее разительно в стихах Северянина и за что пришлось ему вынести всего больше нападков и насмешек, то в действительности меньше всего дает право говорить о каком бы то ни было футуризме: я имею в виду язык его поэзии. В стихах Северянина встречается много новых, непривычных для слуха слов, но самые приемы словообразования у него не только не футуристичны, не только не приближают его язык к языку «дыр бул шыл», но и вообще не могут назваться новыми, так как следуют общим законам развития русского языка. Такие слова, как «офиалчить», «окалошить», «онездешниться», суть самые обыкновенные глагольные формы, образованные от существительных, прилагательных и других частей речи. Слов, образованных точно также, сколько угодно встречаем в языке повседневном, и нет никаких разумных оснований думать, что в одних случаях их можно образовать, а в других нельзя. Если законно созданы такие глаголы, как «обрамлять» и «облагораживать», то и северянинское «окалошить» не менее законно. Если мы, не задумываясь, говорим «о-бес-силеть» и «при-не-волить», то можем говорить и «о-не-здешниться». Еще Жуковский в «Войне мышей и лягушек» сказал: «Край наш родимый надолго был обезмышен». Слово «ручьиться» заимствовал Северянин у Державина. Совершенно футуристический глагол «перекокать» встречаем в послании Языкова к Гоголю: «Я перекокал трудный путь». И можно с уверенностью сказать, что внимательный читатель при желании найдет в русской литературе еще множество подобных же примеров. Нельзя не признать законным и соединение прилагательного с существительным в одно слово. Северянин говорит: «алогубы», «белорозы», «златополдень». Но ведь и мы, не задумываясь, производим: Малороссия, белоручка, босоножка» (там же, с. 612—613).

В.Ф. Ходасевич старается выделить И. Северянина в среде футуристов, намечает одну из важнейших черт его поэтики — урбанизм. Анализирует эти черты Ходасевич на лингвистической основе, называя лексемы, частотно встречающиеся в его поэзии, отличающие современный город: «**Автомобили, ландолеты, лимузины, ликеры, кокотки, цилиндры, куртизанки, шоферы и грумы**» (выделено нами. — *КШ, ДП*), — в напеве чуть-чуть опереточном несется перед нами «фешенебельный», «элегантный» и «деликатный» хоровод современности. И уже нам самим начинает нравиться эта легкая и, как кузов автомобиля, лакированная жизнь. Что в самом деле? Шелестят колеса автомобиля, прыгает гравий, плывут сосны, плывет небо, уже все плывет перед нашими глазами, и мы уже не очень разбираемся, где мы и что мы, где верх, где низ, мы «теряем все свои концы и начала» (там же, с. 613).

В.Ф. Ходасевичу принадлежат приоритеты в исследовании И. Северянина. Показывая в процессе анализа, что его поэзия не совпадает с футуристическими лозунгами, Ходасевич выделяет одну из главных черт поэзии Северянина, которая определяет это противопоставление. Если кубофутуристы — поэты будущего, то Северянин — поэт настоящего: «Если необходимо

прозвище, то для Игоря Северянина следует образовать его от слова **настоящее** (выделено автором. — *КШ, ДП*). Поэзия его современна, и вовсе не потому что в ней часто говорится об аэропланах, автомобилях, кокотках и тому подобном, а потому, что способ мыслить и чувствовать у Северянина именно таков, каков он у современного горожанина. <...> Мне нравятся стихи Игоря Северянина. И именно потому я открыто признаю недостатки его поэзии: поэту есть чем с избытком искупить их. Пусть порой не знает он чувства меры, пусть в его стихах встречаются ужаснейшие безвкусицы,— все это покрывается неизменной и своеобразной музыкальностью, меткой образностью речи и всем тем, что делает Северянина непохожим ни на одного из современных поэтов, кроме его подражателей» (там же, с. 613—614).

В 1914 году И. Северянин сблизился с кубофутуристами и принял участие в их поэтических выступлениях на юге России, громко поименованных «Олимпиада футуризма». Во время «Олимпиады» произошла его размолвка с кубофутуристами, которая привела к серии полемических выпадов с обеих сторон — как в стихах, так и в критических выступлениях. Как и у других поэтов авангардистского толка, в метапосылках Северянина наблюдается инверсия к простым, примитивным формам: «Мой мозг прояснили дурманы, // Душа влечется в Примитив...». От примитивности Северянина спасает ирония — ирония над тем, что он сам же и воспеваает. «Ведь я лирический ироник», — писал он о своем творчестве. Неподражаемая ирония, постоянная рефлексия по отношению к собственному творчеству восхищала В.Я. Брюсова. О.Э. Мандельштам писал: «И все-таки легкая восторженность и сухая жизнерадостность делают Северянина поэтом. Стих его отличается сильной мускулатурой кузнечика. Безнадежно перепутав все культуры, поэт умеет иногда дать очаровательные формы хаосу, царящему в его представлении» (21, с. 248).

Источники:

1. Северянин И. Поэту // Северянин И. Стихотворения. — Л., 1975. — С. 49.
2. Северянин И. Раз навсегда // Там же. — С. 77—78.
3. Северянин И. Я речь держу // Там же. — С. 89.
4. Северянин И. Муза // Там же. — С. 97.
5. Северянин И. Prelude II // Там же. — С. 116.
6. Северянин И. Самогимн // Там же. — С. 216.
7. Северянин И. Я — композитор // Там же. — С. 221.
8. Северянин И. Рондели о ронделях // Там же. — С. 226.
9. Северянин И. Поэза истребления // Там же. — С. 236.
10. Северянин И. Двусмысленная слава // Там же. — С. 305.
11. Северянин И. Возрождение // Там же. — С. 320.
12. Северянин И. Сонет XXX // Там же. — С. 323.
13. Северянин И. Поэза о старых размерах // Там же. — С. 330.
14. Северянин И. Игорь Северянин // Там же. — С. 386.
15. Северянин И. Старейший поэт // Там же. — С. 425.
16. Северянин И. Брюсов // Там же. — С. 314.
17. Северянин И. Пролог // Поэзия русского футуризма. — СПб., 1999. — С. 336—340.
18. Северянин И. Эпилог // Там же. — С. 344—345.
19. Северянин И. Интуитивная школа «Вселенский эгофутуризм» // Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания. — М., 1999. — С. 130—131.
20. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2006. — Т. 3. — С. 180—187.

Литература:

21. Мандельштам О.Э. Слово и культура. — М., 1987.
22. Ходасевич В.Ф. Игорь Северянин и футуризм // Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2005. — Т. 2. — С. 610—614.



Олимпов Константин Константинович

[псевдоним; настоящее имя — Фофанов; 19.IX.1889, Санкт-Петербург, — 17.I.1940, Омск] — поэт, теоретик эгофутуризма.

Метапоэтика К.К. Олимпова представлена в манифесте эгофутуристов, а также в стихотворных произведениях.

В 1912 году поэт выступил с декларацией Константина Олимпова против И. Северянина: «Опровергаю его толкование футуризма: усматриваю софизм, позволяющий выйти ему из крайне неudelикатного положения и Вечную Перчатку Бессмертия — Эгофутуризм — ометаморфозить в Галантерейную». К.К. Олимпов настаивал на первенстве начертания слова «Поэза».

В метапоэтике К.К. Олимпова большое внимание уделяется осмыслению манифестов Ф.Т. Маринетти.

Буква Маринетти

Я. Алфавит, мои поэзы —
буквы.

И люди — мои буквы.

К. Олимпов

Мозги черепа — улицы города.

Идеи — трамвай с публикой — грезы —

Мчатся по рельсам извилистых нервов

В гарные будни кинемо жизни.

Глаз-небокоп бытия мироздания

Ритмом зажег электрической мысли

Триумф!

Зрячее ухо звони в экспансивный набат.

Двигайтесь пенем магнитные губы

В колесо ног рысака на асфальте:

Гоп гоп, гопотом, шлёпотным копытом,

Аплодируй топотом, хлопайте копыта

Оптом, оптом!

1 февраля 1914

Эгофутуризм К.К. Олимпова наиболее нагляден в названиях выпущенных им в 1914—1917 годах листовок: «Эпоха Олимпова», «Глагол Родителя Мироздания», «Исход Родителя Мироздания», «Паррэзия Родителя Мироздания», «Анафема Родителя Мироздания» и др.

В.Ф. Марков в работе «История русского футуризма» отмечает: «...как поэт Олимпов не обделен талантом, и исследователи еще оценят его творчество именно за то, что оно является удачным слиянием эгофутуристской мистики и поэтики. Не исключено, что он — самый типичный поэт эгофутуризма. В своих стихах Олимпов описывает желание сойти с ума, объявляет себя гением, превозносит Фофанова и Лохвицкую и воспевает авиацию (например, в стихотворении «Шмели»). Для его поэтического языка, как и для языка Северянина и Широкова, характерно широкое использование неологиз-

мов и иностранных слов; в метрике Олимпов не пренебрегает ни старомодным анапестом 1880-х годов, ни метрическими формами, которые сделал популярными Северянин; временами он робко экспериментирует с диссонансной рифмой. В стихотворении «Тройка в тройке» поэт аккумулирует слова с корнем «колокол» и играет разными значениями слова «тройка», в результате чего оно начинает отдаленно напоминать хлебниковское «Заклятие смехом». В стихотворении «Амурет» Олимпов подражает салонной манере Северянина, да и в стихотворении «Эскиз» ничем не напоминает футуриста. Когда же Олимпов перестает подражать кому-либо и говорит собственным голосом, его стихи превращаются в хаотический конгломерат слов, в котором слышны отзвуки оккультной эрудиции, как, например, в отрывке из стихотворения «Интерлюдия»:

Эмпиреи — эмблема феургий,

Силуэт сабеизма фетиша.

В роднике вдохновенных Вальпургий

Ищет лунное сердце финиша.

После 1913 года Олимпов стал одну за другой издавать книги, отмеченные прогрессирующей манией величия и исполненные космических видений, гипербол, самовосхищений и заглавных букв. Примером может служить «Феноменальная гениальная поэма Теоман великого мирового поэта Константина Олимпова», в которой эволюция жизни во вселенной определяется стремлением к идеалу, а идеал — это, конечно же, сам Олимпов. Поэма была опубликована в 1915 году и немедленно конфискована, вероятно, потому, что автор отождествлял себя с Богом. Поэма «Теоман» невероятно длинна, ее напыщенная манера порой раздражает, и, однако же, в ней есть великолепные строчки, особенно там, где Олимпов пытается говорить о поэзии языком науки. Постепенно поэма превращается в оду автора самому себе и очень напоминает оды XVIII столетия. Можно, конечно, рассматривать «Теомана» как развитие эгофутуризма; но уже к 1922 году последние отголоски этого влияния исчезают, что прекрасно демонстрирует изданное в этом году стихотворение Олимпова «Третье Рождество великого мирового поэта титанизма социальной революции Константина Олимпова, Родителя Мироздания». Кажется это последнее из его изданных произведений, хвалебная песнь разрушению и безумию и вместе с тем запоздалая попытка продать советскому правительству (которое в то время еще терпело авангардное искусство) новый вид футуризма, «Вселенский эго-олимпизм, футуризм коммунизма». В ней Олимпов заявляет о себе как о «пролетарии, скитающемся в одеждах нищего» и провозглашает здравицы Седьмому ноября и Интернационалу» (8, с. 70—71)

Источники:

1. Олимпов К.К. Амурет Игорю Северянину // Поэзия русского футуризма. — СПб., 1999. — С. 352.
2. Олимпов К.К. Гении в ритмах экспрессий... // Там же. — С. 354.
3. Олимпов К.К. Буква Маринетти // Там же. — С. 354.
4. Олимпов К.К. Флейта славы // Там же. — С. 355.
5. Олимпов К.К. Глагол Родителя Мироздания // Там же. — С. 355.
6. Олимпов К.К. Третье рождество // Там же. — С. 356—359.
7. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2006. — Т. 3. — С. 188—190.

Литература:

8. Марков В.Ф. История русского футуризма. — СПб., 2000.



Гнедов Василиск

[наст. имя Василий Иванович; 6(18).III.1890, слобода Маньково-Берёзовская Донецкого округа области Войска Донского — 5.XI.1978, Херсон] — поэт, теоретик футуризма, член «Ассоциации эгофутуризма».

Метапоэтика В.Гнедова представлена в сборнике «Смерть искусству» (1913), в манифесте «Глас о согласии и злогласии» (в «свитке» «Грамоты и декларации русских футуристов». — СПб., 1914), а также в стихотворных произведениях.

Метапоэтика В.Гнедова формировалась в русле традиций европейского и русского поэтического и художественного авангарда. На нее повлияли супрематизм К.С. Малевича, конструктивистский лозунг «смерть искусству» А.М. Гана, «поэзия без слов» А.В. Туфанова.

В манифесте «Глас о согласии и злогласии» поэт утверждает алогизм, словотворческий эксперимент, «диссонанс понятий» как строительный материал поэтического текста, введение в текст графических элементов, установку на «рифму понятий», разрабатывает моностих: «До сих пор плыли на звуках. Стихи и рифмы были звукоколышались (музыкальны). Тысячелетия накренились. Стихи уже изменены, но главным приемом для достижения гармонии остается (музыкальная) рифма. Настоящее заявление заполняет этот пробел и дает новую дорогу в поэзии на тысячи лет. Рифма — звуковой консонанс, кроме нее возможен предлагаемый мною консонанс понятий — рифма понятий. Также возможны и крайне необходимы диссонансы понятий, которые впоследствии станут главным строительным материалом. Пример: 1) Арабское коромысло над озером дугой... (В. Гнедов). Коромысло — дуга: рифма понятий (кривизна); сюда же — небо, радуга и т.д. 2) Вкусовые рифмы: хрен, горчица, молочай, те же — рифмы горькие. 3) Обонятельные — сталь, стекло и т.д. — рифмы шероховатости, гладкости и т.д. 4) Осязательные — сталь, стекло и т.д. рифмы шероховатости, гладкости и т.д. 5) Зрительные — как по характеру написания (начертания), так и по понятию: вода — зеркало — перламутр и проч. 6) Цветные рифмы — наиболее наглядные и тонко переплетаемые: с и з цветн<ые> рифмы (свистящие), имеющие одинаковую основную окраску (желт<ый> цвет), к и г (гортанные), ш и щ (шипящие) и т.д., и т.д. Диссонансы: коромысла — смысла, предм<ет> веществ<енный> и невеществ<енный> рога и лог есть совпадение звуковой рифмы и понятий и т.д.» (3, с. 192)

«Поэма конца» (сборник «Смерть искусству») — манифест, декларирующий отказ от рационального смысла, доведенный до полного отрицания языка, выполненный в традиции экспериментов с чистыми листами С. Малларме и А.М. Добролюбова. Футуристическая программа «смерти искусству» реализуется до предела — нуля слова, оказывающегося многозначнее любых существующих или выдуманных слов. В ней Гнедов пророчит исчезновение в будущем слова и замену его высокоорганизованной интуицией. В «Пресловии» Игнатъева к книге В. Гнедова «Смерть искусству» главная мысль заключается в том, что искусство переживает агонию; слово «уточнено до совершенства», оно необходимо человеку лишь до той поры, пока люди живут в коллективе, когда же человек преобразится в «объединенное «Его»-Я», нужда в словах отпадет и вернется утраченный рай прошлого, когда Человек говорил только с Богом (см.: 6, с. 73—74).

В статье «Гнедов» биографического словаря «Русские писатели XX века» (М., 2000) С.И. Кормилов отмечает, что В. Гнедов никогда не причислял себя к «заумникам» вроде А.Е. Крученых. «Он стремился к неожиданным сочетаниям слов, их частей, к приданию выразительности буквам, но с целью новых смысловых ассоциаций, а не поглощения смысла звуком. <...> Гнедов использовал просторечие, диалектизмы, трансформированную образность фольклора и архаической словесности... <...> Экспериментируя также с украинской лексикой, Гнедов делает вывод: «Шекспир и Байрон владели совместно // 80 тысячами слов — // Гениальный поэт Будущего // Василиск Гнедов ежеминутно // Владеет 8.000.000.000.001 квадратных слов» («Огня свита»)» (5, с. 194).

В.Ф. Марков так пишет о творчестве В. Гнедова: «Любимый прием Гнедова — народный неологизм; ему нравится шокировать читателя грубыми словами и неприятными образами. Хотя его стихи переполнены не поддающимися расшифровке неологизмами, общий тон поэзии распознать нетрудно — это природа» (6, с. 72).

Источники:

1. Гнедов В. Смерть искусству // Поэзия русского футуризма. — СПб., 1999. — С. 394.
2. Гнедов В. Глас о согласии и злогласии // Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания. — М.: Наследие, 1999. — С. 139—140.
3. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Ставрополь, 2006. — Т. 3. — С. 191—192.

Литература:

4. Бирюков С. Зевга: Русская поэзия от маньеризма до постмодерна. — М., 1994.
5. Кормилов С.И. Гнедов // Русские писатели XX века. Биографический словарь. — М., 2000. — С. 194—195.
6. Марков В.Ф. История русского футуризма. — СПб., 2000.
7. Шмидт Э. Василиск Гнедов: На краю молчания // Новое литературное обозрение. — 1998. — № 33 (5).



Бобров Сергей Павлович

[27.X(8.XI).1889, Москва — 1.II.1971, там же] — поэт, прозаик, критик, переводчик, стиховед, художник, организатор футуристической группы «Центрифуга».

Метапоэтика С.П. Боброва представлена в работах «Современный стих» (1914), «Новое об эпитете» (1914), «Новое о стихосложении Пушкина» (1915), «Записки стихотворца» (1916), в манифестах «О лирической теме (18 экскурсов в ее области)» (1913), «Два слова о форме и содержании» (1916), в коллективных манифестах футуристической группы «Центрифуга» («Турболэан» — 1914, «Грамота» — 1914), а также в стихотворных произведениях.

Метапоэтика С.П. Боброва сформировалась под влиянием поэтической традиции Н.М. Языкова, Е.А. Баратынского, А. Бертрана, А. Рембо, Ф.Т. Маринетти. В 1914 году поэт организует группу «Центрифуга», заявившую о себе в альманахе «Руконог» (М., 1914). В нем поэт декларирует переход с символистских на футуристические позиции.

Он много работает над метрикой, практикует «метрическую подстановку, заполняет строки как

можно большим количеством пиррихий, любит расставлять слова так, что безударные слоги стопы становятся ударными, помещает по соседству строки и строфы с разной ритмической организацией. Поэтика вторгается даже в образную систему Боброва — у него есть стихи, персонажами которых являются катахреза, аллитерация, оксюморон и анаколумф» (8, с. 199). Как видим, в метапоэтике С.П. Боброва есть установки на приемы, общие с музыкой, хотя музыкальность поэтического текста символистов он критикует. Речь идет о перемещении ударения на «слабые» (безударные) слоги стопы — то, что широко используют в разных вариациях и кубофутуристы, — прием синкопирования.

Лирика Оратория

Необыкновенная поступь времени
Костью ложится перед сим летом.
Этот лет мы — одни
Совершаем над быстрым льдом.

Жизнь, как мельница невозможностей,
Собирает тайное зерно:
Цвет и звон усталостей
И несравненный колокол.

Дай же мне, о золото жизни,
Врата бесконечных смыслов
Ударяя, как луч по линзе —
По трепету мысленных обрывов.

Дай, богиня, воспеть несравненно
Золота текучего прозрачный жир; —
Дай мне мою умышленную
Лирику.

1914

Однако метапоэтика С.П. Боброва выступает имитацией эстетики футуризма, что выразилось в эклектизме выбора как образцов, так и союзников в литературе. Нарочитая непоследовательность и двойственность, склонность к игре и мистификациям (выступление под многими псевдонимами как в футуристических, так и в символистских изданиях) — существенные черты литературной позиции С.П. Боброва. Для его метапоэтики характерны попытки вывести чисто рациональным путем общие законы построения лирической поэзии.

«Лирика — элемент поэзии *sui generis*, — пишет С.П. Бобров в статье «О лирической теме». — С одной стороны, она заключена в архитектонике образов, малых символов etc., с другой стороны, она владеет ими, управляет ими. Она существует ранее, чем существует цепь образов. Она появляется на миг перед читателем и ее выражения назовем: «поэтичностью», «поэзией в стихах», то, более определенно (определенность, разумеется, зависит от критических сил читателя) — «напевностью». То появится она улыбчивой легкостью, то ясностью учреждает поэтическое единство:

На бунтующее море
Льет примирительный елей.

Так она проходит чистой и не терпит чужих вторжений в свою область. И степень чистоты ее определяет степень принадлежности данного стихотворе-

ния к поэзии. Не необходимо ей тяжелое убранство «великолепных» образов. Не нужны ей всякие провинциализмы (за этими деревьями — леса не видно). Кто лирику положит убранствами этими — станет декадентом. Кто метаформу всего стихотворения вознесет над нею — станет сухим и тяжелым. Она друг поэта: — дает ему она глагол, ибо она во всем и «тема» ей не преграда. <...>

Разрушение синтаксической (ортодоксальной) правильности фразы производит на читающего особое действие. По данным психофизики мы читаем целыми выражениями — роль слова стирается и слово не поет, не говорит, а лишь — напечатано. При перестроенном синтаксисе перед нами сначала возникает ряд ничем не связанных слов. И сила слова действует на нас раньше, чем сила выражения, фразы. Это необычайно сильное поэтическое средство. <...>

Эпитет (метаформа и т.п.), кроме того, что апеллирует к апперцептивным ассоциациям читателя, вызывают иные ассоциации, повторяясь — появляясь снова и снова в стихотворении в другой оправе. То же справедливо — еще в большей степени — относительно отдельных слов.

Лирической малой идее (монаде) невозможно оставаться на одном месте, — но и невозможно ей основаться и на ином месте:

Нет, предписан ей закон:
Рано ль, поздно ль возвратиться
На старинный небосклон.

Это непрерывное движение эпитетов, слов etc. по всему пространству стихотворения есть — так сказать — его лирическая жизнь, и мертво стихотворение, где оно невелико. (Потому-то, например, сонет — форма, предписывающая употреблять в одном стихотворении каждое данное слово не больше одного раза — есть принадлежность холодных, статических поэтов.) <...>

Это суть все пути лирики.

А задача ее — создать внутреннюю жизнь, создать движение в поэме, которое связывает читателя и поэта.

Создать тот лирический простор, о котором мы говорили.

Лирика:

- a) организует ряд форм-содержаний;
- b) возводит гармонию;
- c) оживляет эпос;
- d) устанавливает свой пафос единственным для поэзии;
- e) изгоняет всякие иные цели, кроме своих;
- f) утверждает методы символизации;
- g) устрояет поэтическое единство;
- h) связывает эпитеты, образы etc.; <...>
- m) оживляет слово;
- п) проводит эпитеты в метафоры и образы, явное сим создавая движение;
- o) перемещает слова, эпитеты, метафоры, — создавая лирический простор.

Поэтому мы должны признать лирику главным средством и причиной созданий поэзии» (6, с. 203—204).

В.Ф. Марков в работе «История русского футуризма» дает подробный анализ статьи «О лирической теме»: «Отказываясь следовать примеру символистских лидеров, не желая стать жертвой старомодного эстетизма (Брюсов), приравнять поэзию к религии (В. Иванов) и погрузиться в трясины априорных метафизических рассуждений (Белый), Бобров в сво-

их попытках определить поэзию движется к тому, что сейчас называют «структурным анализом». Он так и не достигает своей цели, поскольку и сам увязает в собственных рассуждениях. Помимо поэзии, он привлекает к рассмотрению математику, химию, даже психофизику. Бобров приводит примеры из десятков источников (от Вед до средневекового бельгийского мистика Яна ван Рейсбрука), но ему далеко не всегда удается сказать, что именно эти примеры подтверждают, поскольку имена буквально опьяняют его: Бертран, Рембо, Нерваль, Новалис, Лерберг, Языков, Тютчев, Баратынский, Коневской, Гофман — все они для него непревзойденные образцы. Наконец, читателю это начинает надоедать, и он понимает, что автор так и не сумел дать определение тому, что превозносит, и что он беспорядочно употребляет десятки терминов, предварительно не прояснив их. Бобров, например, считает само собой понятным, что такое «символ» (большой и малый), «символика», «символизация» и «символизм». Фактически он пытается сказать лишь то, что «стихотворение должно не означать, но быть», но говорит об этом слишком многократно, да еще на четырех языках сразу. Тем не менее статью «О лирической теме» нельзя сбрасывать со счетов — она оставалась символом «веры» Боброва даже тогда, когда он перешел в футуристы, а многие ее моменты являются лучшим ключом к пониманию того, чего он хотел достичь в поэзии. Идеи Боброва косвенным образом повлияли на раннее творчество Асеева и Пастернака, начинавших в определенном смысле как его ученики. Так, название стихотворения Пастернака «Лирический простор» — цитата из статьи Боброва» (8, с. 201).

А.С. Карпов в статье «Бобров» биографического словаря «Русские писатели XX века» (М., 2000) отмечает: «Объявив о переходе на позиции футуризма, Бобров попытался выстроить новую концепцию лирики, основывавшуюся на убежденности во взаимосвязи футуризма с символизмом и импрессионизмом. Однако стройного целого не возникало, да и сама «Центрифуга» была непрочным объединением поэтов, стоявших на разных позициях: бывших эгофутуристов П. Широкова и К. Олимпова, еще недавно состоявших в группе «Мезонин поэзии» К. Большакова и Р. Ивнева и др.» (7, с. 99).

Источники:

1. Бобров С.П. Лирика // Поэзия русского футуризма. — СПб., 1999. — С. 454—456.
2. Бобров С.П. О лирической теме // Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания. — М., 1999. — С. 192—195.
3. Бобров С.П. Два слова о форме и содержании // Там же. — С. 201—202.
4. Бобров С.П. Азовское море // Там же. — С. 203.
5. Бобров С.П. Из «записок стихотворца» // Марков В. Программы и манифесты русских футуристов. — Мюнхен, 1968. — С. 120—128.
6. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2006. — Т. 3. — С. 195—204.

Литература:

7. Карпов А.С. Бобров // Русские писатели XX века. Биографический словарь. — М., 2000.
8. Марков В.Ф. История русского футуризма. — СПб., 2000.



Малевич Казимир Северинovich

[11(23).II.1878, Киев — 15.V.1935, Ленинград] — художник, теоретик искусства, поэт.

Метапоэтика К.С. Малевича представлена статьями «О поэзии» (1919) и др., а также стихотворными произведениями.

Метапоэтические взгляды К.С. Малевича сформировались

в связи с разработкой теории формального искусства. Осмысление поэзии как искусства коррелируется с теорией супрематизма, «прибавочного элемента в живописи». Это органично для авангардистской эстетики, в которой усматривались тенденции сближения искусств, их синтеза.

В природе существует объем и цвет, звук же рождается от соприкосновения двух в пластическом искусстве-творчестве одни индивидуальности творят через объемы другие через цвет Третьи через звук. (Если бы в природе ничто не колебалось, если бы каждая единица не вышла из своей границы, то звука в природе не существовало бы). Искусство пластическое до сих пор строится каждой индивидуальностью

на всех основах, объема цвета и звука живописец, воспроизведя цветовую картину не подозревая, что он вносит в нее три элемента Так что картину нельзя рассматривать только с точки цвета, ее нужно видеть и слышать ибо в Построениях предметов и природы мы вносим и звук и цвет и объем. Такова картина художника пишущего природу (предметы). Такова и скульптура оскопленная от цвета (хотя скульптура должна быть цветовой ибо объем в природе именно цвет).

Основные концепты метапоэтики К.С. Малевича — ритм и темп. Для художника «нет грамматики, нет слов» и даже мысль для него не основное, ведь «есть еще нечто, что потоньше мысли и легче, и гибче». Критерий «форм в темпе и ритме» поэт ставит в основу отличительных свойств, «отделяющих поэта от поэта».

Ритм и темп как наиболее трудноуловимые категории — тем не менее основа включения «образа поэта в действие». Осмысляя поэзию на основе формы, являющейся содержательной не в обычном, тривиальном смысле, а в смысле того, что она несет содержание, к которому можно только бесконечно приближаться («...эти слова никогда не понять разуму, ибо они не его, это слова поэзии и поэта» (6, с. 215)), К.С. Малевич приходит к пониманию знакового характера художественного творчества: «Тайна — творение знака, а знак реальный вид тайны, в котором постигаются таинства нового» (там же, с. 217). Творения, подлинное искусство поэт видит в преодолении материала (языка и слова), в преодолении художником «земного тяготения»: «Самое высшее считаю моменты служения духа и поэта, говор без слов, когда через рот бегут безумные слова; безумные ни умом, ни разумом не постигаемые» (там же). Метапоэтические установки К.С. Малевича связаны со «схватыванием» неуловимого, наиболее выразительных первоэлементов художественной формы.

«Поэту присущи ритм и темп и для него нет грамматики, нет слов, — пишет К.С. Малевич в работе «О поэзии», — ибо поэту говорят, что мысль изречения — есть ложь, но я бы сказал, что мысли еще присущи слова, а есть еще нечто, что потоньше мысли и легче и гибче. Вот это изречь уже не только что ложно, но даже совсем передать словами нельзя.

Это «нечто» каждый поэт и живописец-музыкант чувствует и стремится выразить, но когда соберется выражать, то из этого тонкого, легкого, гибкого — получается «она, «любовь», «Венера», «Аполлон», «Наяды» и т.д. Не пух, а уже тяжеловесный матрац со всеми его особенностями.

Ритм поэты чувствуют, но силу его, силу своего настоящего употребляют как спаивающее средство. Себя обкладывают предметами, подчищая их, подтачивая или просто подбирая друг к другу, и спаивают, связывают ритмом.

Самое подбирание и составление форм в темпе и ритме есть характерность, отделяющая поэта от поэта.

Сходство их в пользовании одними и теми же вещами и песни о «ней» в постановке есть мастерство. Пушкин достиг большого мастерства, может быть, и многие другие достигали и достигают молодые поэты.

Но мастерство как таковое — грубое, ремесленное даже в том случае, когда говорят о художественности и еще впадают «красота», а если хотят еще тоньше выразить, говорят «одна поэзия».

Поэт есть особа, которая не знает себе подобной, не знает мастерства или не знает, как повернется его Бог. Он сам внутри себя, какая буря возникает и исчезает, какого ритма и темпа она будет. Разве может в минуты, когда великий пожар возникает в нем, думать о шлифовании, оттачивании и описании.

Он сам как форма есть средство, его рот, его горло — средство, через которое будет говорить Дьявол или Бог. Т.е. он, поэт, которого никогда нельзя видеть, ибо он, поэт, закован формой, тем видом, что мы называем человеком.

Человек-форма такой же знак, как нота, буква, и только. Он ударяет внутри себя, и каждый удар летит в мир.

Поэт слушает только свои удары и новыми словообразованиями говорит миру, эти слова никогда не понять разуму, ибо они не его, это слова поэзии поэта.

И когда разум выявил их в понятие, они реальны и служат единицею мира. Будучи непонятым, но действительно реальным» (там же, с. 214—215)

Эти послышки коррелируют с теорией прибавочного элемента в искусстве. К.С. Малевич считал, что супрематисты сделали в искусстве то, что сделано в медицине химиком. Они выделили действующую часть средств. Именно К.С. Малевич определил принцип оперирования целыми художественными системами, выделяя в наиболее значимых из них те особенности, которые характеризовались как прибавочный элемент: «Прибавочным элементом в живописи называется тот элемент, который произвел реакцию на существующий строй чувств к ощущению живописного явления, в силу чего живописное отношение меняется» (5, с. 33). И в поэзии он был сторонником поисков «формул или значков», указывающих на весь состав и порядок строения, отношения элементов в произведении, вводя эти «формулы» в систему взаимоотношения культур. Такое мышление предвосхищает структуральный, семиотический подходы к искусству, рассмотрение структурных и системных отношений произведения как текста.

Источники:

1. Малевич К.С. В природе существует объем и цвет // Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания. — М., 1999. — С. 247—248.
2. Малевич К.С. Футуризм // Малевич К.С. Собрание сочинений: В 5 т. — Т. 1. — М., 1995. — С. 91—93.
3. Малевич К.С. О поэзии // Там же. — С. 142—149.
4. Малевич К.С. О партии в искусстве // Там же. — С. 223—231.
5. Малевич К.С. О теории прибавочного элемента в живописи // Декоративное искусство. — 1988. — № 1. — С. 33—40.
6. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2006. — Т. 3. — С. 210—222.

Терентьев Игорь Герасимович

[1892—1937] — поэт, драматург.

Примыкал к футуристам. В стихах (сборники: «Херувимы свистят», 1919; «Факт» 1919) и пьесах («Джон Рид», «Джордано Бруно», обе 1924) разрабатывал авангардистскую поэтику. В 1930-х годах подвергался репрессиям; погиб в заключении.

Метапоэтика И. Терентьева представлена в статьях «О разложившихся и полуразложившихся» (1928), «Крученных — грандиозарь» (1919), «Рекорд нежности» (1919), «Семнадцать ерундовых орудий» (1919).

И.Г. Терентьев подчеркивал теоретический характер своей метапоэтики: «Наша поэзия отлична как: сгущенный вывод всей новейшей теории стиха» (5, с. 225). Для обоснования произвольности, хаотичности интуиции и инстинктов конструирования заумного языка им привлекается «рефлексология» В.М. Бехтерева. И Терентьев актуализирует такие понятия, как: «рефлекс слов», «звуковой рефлекс». Понятие «рефлексирующего» слова («слова без участия логического трансформатора») развивается по-этом в диалоге с А.Е. Крученых.

Крученых (анал 1918 г.)

Вы не проморгали
Когда я натужился
Взять балтийскую ноту
Передернулись ваши брюки
Вот новое льют заворот
Щенок не любит купаться
Кто пишет давнописью
А я делаю на сцене
И то и другое
Срам на экране и
Бегу опропастью кы
Столбовой книге
Обострять отношения с вами.
<1919>

Поэт декларирует воплощение в поэзии принципов детского творчества, основанного на автоматизме речи, ее обесмысливании и интуитивном формотворчестве. Вслед за футуристами он отстаивает

право на «умение ошибаться», что для поэта означает «думать ухом, а не головой». Интересны его наблюдения над «словами, похожими по звуку» — по сути И.Г. Терентьевым были определены принципы паронимической аттракции в поэтическом тексте.

Алексею Крученых

Крученых ай кваканье
Ай наплевать мне на сквородке
Футуризма как они
Лица льстят от икотки
Скварятся и футуреют
Лица роз ожирение
Плюньте юнте по юнице
По улице в пуговицы
За угол в забор
Бейте медью с отпрыгом
Рабиндра Нат Тагор
1918

Значительное место в метапоэтике И.Г. Терентьева занимает разработка категории «фактура», теоретически оформляющей опыт визуальной поэзии начала XX века. Уже в первых теоретических манифестах, развивая положения эстетики барокко, он обращается к анализу фактуры буквы: «Отдельные буквы, а не только слова, говорят о поэте более откровенно, чем всякая биография. <...> Поэзия уходит от классического жужжания к разнообразному построению букв по контрасту звуков» (5, с. 225—226). В работе «Семнадцать ерундовых орудий» И.Г. Терентьев выводил законы поэтической речи в системе противопоставления ее практическому языку.

«Закон практического языка».

1) Похожезвучающие слова могут иметь непохожий смысл.

2) Разнозвучающие — один смысл.

3) Любое слово может иметь какой угодно смысл.

4) Любое слово может не иметь никакого смысла.

Примеры: 1) Бисмарк (собачья кличка). 2) Полдень и 12 час. дня. 3) Осел или мама (по-грузински значит — папа). 4) Любое слово, которого не знает говорящий или слушающий.

Законы поэтической речи.

Слова похожие по звуку имеют в поэзии похожий смысл.

Примеры: город — гордый, горшок — гершуни, запах — папаха, творчество — творог.

У Пушкина Татьяна в начале говорит о своей влюбленности так:

Мне тошно милая моя
Я плакать, я рыдать готова,

а в конце романа, говоря о том же, она повторяет ту же звучащую суть влюбленной:

всю эту ветошь маскарада.

(Мой приятель уверял, что, когда он влюблен, его поташнивает).

Если вслушаться в слова: гений, снег, нега, странность, постоянство, приволье, лень, вдохновение..., слова, которыми восклицаются, желая характеризовать «настроение» «Евгенина», станет несомненно, что они вызваны звуковым гипнозом: Евгений Онегин, Татьяна, Ольга, Ленский!

На этом же построены русские загадки:

Всех одеваю, сама **голая** (иголка)

Черный конь прыгает в огонь (кочерга).

Предчувствуя значение звука в поэзии, многие любители потрудились над составлением словаря рифм Пушкина, Тютчева и друг. Они не знали, что может быть открыт словарь не только рифмующихся, но и всех вообще слов, которые встречаются у поэта:

(Евг. Онег. гл. I стр. XIX)

«все те же **ль вы**, иные девы,
сменив, не заменили вас...»

А дальше поэт, слуховое воображение которого поражено словом «львы», рыкает и ворчит: «**узрюли** русской Терпсихоры...», «устремив разочарованный лорнет...», «безмолвно буду я зевать...»

А в то время, как представляется этот «светский лев», вся XX стр. изображает зверинец, где балерина Истомина, после слов «**партер**... кипит», — неизбежно превращена в **пантеру**:

«И вдруг прыжок, и вдруг летит...»

<...>

И быстрой ножкой ножку бьет...»

Мало того: отдельные буквы, — не только слова, — говорят о поэте более откровенно, чем всякая биография. Буква «**Б**» у Пушкина:

«Я был от балов без ума!»

Первая глава переполнена словом «блистать»: обожатель, богини, балет, бокалов, бобровый, боливар, хлебник, в бумажном колпаке, — весь «бум» бального Петербурга,

где, может быть, родились вы

Или блистали мой читатель...»

Я не буду настаивать на том, что «узрюли» означает — «ноздри льва» — может быть, это «глазища», но производительный пафос этого слова, одинаковый почти у всех чтецов, доказывает основную правильность догадки: торжественный зверь смотрит, раздувая ноздри...

Поэтический словарь (внешний вид которого может быть то же, что у практического словаря, изданного академией наук) есть работа творческая, то есть малоубедительная для глухих...

Это не ключ к пониманию поэзии: это **отмычка**, потому что всякая красота есть **красота со взломом...**» (5, с. 224—225).

И.Г. Терентьев подчеркивал потенциальность и эффективность паронимии, сосредоточивая свое внимание на семантической характеристике слов-паронимов.

В.Ф. Марков считает, что самый «выдающийся» теоретический труд Терентьева — трактат «О сплошном неприличии», изданный, скорее всего, в 1920 году. «Слова и части слов набраны здесь особым, подчас очень причудливым шрифтом; некоторые буквы лежат на боку, кириллица перемешана с латиницей, типографски выделенные части слов порой напоминают бранные слова или совпадают с ними. «Трактат» написан в разговорной манере и постоянно подчеркивает возможности зауми, таящейся в каждом слове, из-за чего фразы превращаются в цепочки слов со сходным звучанием. Мысль буквально произрастает из звука. Слово «творчество» содержит в себе слово «вор», следовательно, красота происходит от воровства; Искарриот, конечно же, самый ис-

кренный человек на земле и т.д. Здесь же знакомые нам нападки на разум, сопровождающиеся разоблачением метафизической философии XIX века» (6, с. 305).

Источники:

1. Терентьев И.Г. Алексею Крученых // Поэзия русского футуризма. — СПб., 1999. — С. 536.
2. Терентьев И.Г. Крученых // Там же. — С. 541.
3. Терентьев И.Г. Юсь // Там же. — С. 536.
4. Терентьев И.Г. Когда ошибки нет, ничего нет... // Терентьев И.Г. Семнадцать ерундовых орудий. — Тифлис, 1919. — С. 3—12.
5. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2006. — Т. 3. — С. 223—227.

Литература:

6. Марков В.Ф. История русского футуризма. — СПб., 2000.



Туфанов Александр Васильевич

[1886, Одесса — 1939] — поэт, теоретик литературы.

Метапоэтика А.В. Туфанова представлена в статьях «На пути к вечной молодости» (1915), «О жизни поэзии» (1918), «К зауми» (1924) и др., а также в стихотворных произведениях.

Как утверждает Ж.-Ф. Жаккар, «поэт увлекался философией Иммануила Канта, Артура Шопенгауэра, Мориса Метерлинка, а позднее и Анри Бергсона. В автобиографии он признается, что находился под влиянием Афанасия Фета, Федора Тютчева и особенно трех символистов — Андрея Белого, Валерия Брюсова и Константина Бальмонта. Именно с последним из указанных поэтов чаще всего скрещиваются тематически и музыкально произведения Туфанова» (10, с. 42).

В ранних метапоэтических работах А.В. Туфанова музыка и заумный язык, тема «чистого созерцания», крайний индивидуализм противопоставляются активности эпохи — способность приводить себя в любое время по собственному желанию в состояние безвольного созерцания всего окружающего.

Туфаниана Баллада

По склонам спящего вулкана,
как заковечившийся Ной,
бежит к жасминам и лианам
моряк: вверху в маяк цветной
страну с лиловою весной
увидел он при звездном пеньи
своей царицы неземной
и понял, понял: был он тенью.

Страна над туфом — Туфаньяна —
пристальцу кажется двойной
в подводном лике океана;
и он разбрызганной волной
дышал, дышал в чаще лесной
среди магнолий, пальм, с сиренью
в душе безумной и немой
и понял, понял: был он тенью.

Покрыв себя листом банана,
он к ночи в дом вернулся свой.
В долине помнили, что рано

тогда моряк гнал свет дневной;
зловещ был факел тот ночной,
погасший в бурю, при смятении,
когда стоял он под луной
и понял, понял: был он тенью.

Envoi.

О, корабли! сгубил вас зной
страны подземного горенья,
моряк убит был тишиной
и понял, понял: был он тенью.

В то же время мысль о том, что мир в вечном движении, что «все течет», находится в основе теории поэта о зауми. «Только поэзия способна охватить то, что недоступно разуму», и художник должен преодолеть «логоцентризм» и грамматику языка: «Наши предшественники — Елена Гуро, Крученых и Хлебников — через «воскрешение слова» шли к заумию, поэтому они не столько будутяне, сколько становляне. Они становились, делались поэтами заумными, но не успели справиться с «накипаниями родного языка» и других языков флексирующей группы», — которые «...переплелись, срослись, утратили равновесие и в этих языках появилось «замирание морфологической делимости слов», акустические ощущения от них не вызывают определенных ощущений движения. В Хлебников назвал это накипаниями. <...> я пришел к наиболее простому материалу искусства. Материалом моего искусства служат произносительно-слуховые единицы языка, фонемы, состоящие из психически-живых элементов: кинем и акусм» (9, с. 245).

Поэт считал, что надо интересоваться тем, как и на что влияют заумные слова, а не тем, что изображено в них. А.В. Туфанов декларирует «безобразное творчество». Если в заумном творчестве «нет места уму», то «заумное творчество беспредметно в том смысле, что образы не имеют своего обычного рельефа и очертаний, но, при расширенном восприятии, «беспредметность» в то же время — вполне реальная образность с природы, воспроизведенной «искаженно» при «текущем очертании».

В статье «Освобождение жизни и искусства от литературы» А.В. Туфанов, утверждая, что материалом современной лирики должны стать отдельные звуки человеческой речи, опирается на работы лингвистов: Д.Н. Овсяннико-Куликовского, И. Гейгера, психолога В. Вундта: «Он (Овсяннико-Куликовский. — *КШ, ДП*) говорит, что словесная лирика основана на действии гармонического ритма на человеческую душу, который слагается из внешнего элемента, звукового, ритма языка, и из внутреннего, психологического, ритма, «тех мыслей, чувств, настроений, которые вызываются в нашем сознании значениями слов». <...> И как только художник встанет на путь синтеза, так перед ним откроются две дороги: или путь «беллетристики» Овсяннико-Куликовского и имажинистов о «чарующем влиянии» по законам, «нам неведомым»; или путь научно-исследовательский для установления телеологизма того или иного материала художественного творчества, вступить на который делал попытку Велимир Хлебников.

Искусство в своей дифференциации пришло к синтезу — опрощение; звук, цвет, движение, шум, линия — вот его материал, а не образ (в широком смысле), наводящий на мысли.

Со времени ледниковых периодов в течение двадцати пяти тысяч лет, в связи с развитием производственных отношений в человеческом обществе, «слово стало ярлыком на отношениях» между вещами и вытеснило постепенно человеческую речь, как пение из членораздельных звуков.

И. Гейгер, основатель влиятельной школы в языкознании, пишет о происхождении языка: «Если мы рассмо-

трим снова все громадное значение всех исследованных нами понятий, то увидим, что в начальной стадии все они сводятся к очень ограниченному кругу человеческих движений. Этим и объясняется тот факт, что понятия предметов внешней природы складываются таким удивительным окольным путем из наблюдений над человеческой деятельностью. Поэтому, дерево есть нечто 'облупленное', земля — 'растертое', растущий на ней зерновой хлеб — 'вышелушенное'.

И надо полагать, поэтому, что фонема на первичной стадии развития языка была именно «уподобительным жестом» (Вундт) разного рода деятельности, разного рода движений, и вместе с тем вызывала и сама те же ощущения, имея как бы **функцию**: вызывать ощущения движений, но только слово, как представление отношений между вещами, вытеснило ее. Теперь же наступает эпоха воскрешения этих функций и устранения слова, как материала искусства. <...>

И надо полагать, что мы живем накануне освобождения жизни и искусства от литературы. Надо научиться подходить ко всему проще.

Учиться, напр., в Академии Художеств необходимо: поиграть там в Рафаэля, Айвазовского, Шишкина и др., а по окончании, напр., наклеивать на доски: пробку, свитый канат, покрасить в белый и черный цвета, поставить лебедку... Такая композиция дает **ощущение барки**, литературные представления в ней отсутствуют, и нет данных для автоматизации, поэтому человек быстро научится **делать и видеть** эту барку в восприятии, ощущать ее, бунтуя на первых порах против лишения его возможности легкого **узнавания**.

Учиться надо затем «расширенному смотрению» под углом в 360°, и сочетанием аккордов красочных вызывать ощущение «Сестрорецка», ненависти, любви, но вне рамок предметности.

Учиться следует и филологии и философии и работать в мастерских слова, а затем, поиграв в Пушкина, Фета, Балмонта и пр. поэтов, перейти к композиции фонической музыки из фонем человеческой речи и к другим ступеням безобразного творчества.

Здесь тоже нет «предметности» и литературы. В качестве примера воскрешения функций согласных фонем в результате своих четырехлетних изысканий я пришел к определению «Конституции Государственного Времени»; она отвечает на вопрос: что **делают** заумные стихи, а не что **изображено в них**?

Скажу в заключение, что слово человеческое есть орудие развития мысли; оно находится в зависимости от развития органов артикуляции, поэтому ни обезьяны, ни лошади, ни птицы, ни растения — не думают; природа **не думает**.

А при **опрощении** мы уходим к ней, недумавшей, и уходим, конечно, **без слов**. С словами «земля не примет». И поэтому материалом лирики может быть только звук человеческой речи; природа любит, живет, замирает, вновь оживает, выбрасывает только **жесты** (выделено автором. — *К.Ш., Д.П.*). Мы соединяемся с ней, имея в звуке жест. Недаром при зарождении речи в ледниковые периоды звук человеческой речи был только жестом. Нам остается только воскресить утраченную им функцию — вызывать ощущения движений» (9, с. 241—243)

Метапоэтика А.В. Туфанова оказала значительное влияние на творчество обэриутов, в особенности на «заумную» поэтику ранних стихотворений Д.И. Хармса.

А.В. Туфанов является организатором «Ордена заумников» в Ленинграде (1925). В декларации «Ордена заумников» указывается, что он (Туфанов), учитель, анализирует стихи «учеников» с точки зрения «формально-звуковой стороны» и задает «к следующему понедельнику» темы для упражнений:

- «1) с установкой на абстрактные композиции,
 - 2) с установкой на праславянский и древнерусский язык и
 - 3) — на английские, немецкие и пр. морфемы» (10, с. 43).
- Современный постмодернизм связан традицией с метапоэтическими установками А.В. Туфанова.

Источники:

1. Туфанов А.В. В лесу // Туфанов А.В. Эолова арфа. Стихи и проза. — Петроград, 1917. — Кн. 1. — С. 31.
2. Туфанов А.В. Свой дом // Там же. — С. 27.
3. Туфанов А.В. Сонет поэту-символисту // Там же. — С. 20.
4. Туфанов А.В. Трепет молчания // Там же. — С. 17.
5. Туфанов А.В. Туфаниана // Там же. — С. 45.
6. Туфанов А.В. Заумие // Туфанов А.В. К зауми. Фоническая музыка и функции согласных фонем. — Пг., 1924. — С. 7—26.
7. Туфанов А.В. Освобождение жизни и искусства от литературы // Красный студент. — 1923. — №7—8. — С. 7—13.
8. Туфанов А.В. Ритмика и метрика частушек при напевном строе // Красный журнал для всех. — 1923. — № 7—8. — С. 76—81.
9. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2006. — Т. 3. — С. 228—255.

Литература:

10. Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. — СПб., 1995.
11. Марков В.Ф. История русского футуризма. — СПб., 2000.



Чуковский Корней Иванович

[наст. имя Корнейчуков Николай Васильевич; 19(31).III.1882, Санкт-Петербург — 28.X.1969, Кунцево, под Москвой] — поэт, критик, теоретик литературы, переводчик.

Метапоэтика К.И. Чуковского представлена работами «А.А. Блок как человек

и поэт» (1924), «Мастерство Некрасова» (1952), эссе «Эгофутуристы и кубофутуристы», работами «От двух до пяти» (1928), «Живой как жизнь», литературными портретами и др.

Особенность метапоэтики К.И. Чуковского — рассмотрение творчества поэта в широком художественном контексте с привлечением социофизических данных (биография, облик, манера поведения), используются личные впечатления от встреч, знакомств, свидетельства современников. Метапоэтический дискурс К.И. Чуковского, несмотря на его личностный характер, отличается умением автора отстраниться, уйти на второй план, полностью подчинить все средства раскрытию особенностей творчества художника. Метапоэтика К.И. Чуковского характеризуется органичностью исследования личности поэта и особенностей его творчества; в ней сочетаются строгий формальный подход с неформализованностью суждений в осмыслении текста.

К.И. Чуковский был современником футуристов, хорошо знал их творчество, посвятил им эссе «Эгофутуристы и кубофутуристы». Следует отметить, что К.И. Чуковского отличает трезвый критический

взгляд на авангард: «Начнем раньше всего с их языка. Попробуем, например, вчитаться хотя бы в такие предложения: фолдырь анифей, фолдырь мефи царимей, царьмафами цаларей! Вы думаете, это Крученых? Нисколько. Это гимн, религиозный псалом карских, кажется, сектантов, прыгунов. Бегают по радельной избе и кричат до последней усталости: «Фенте ренте финитифунт, фенте ренте финитифунт, фенте ренте финитифунт», — пока не упадут, как полумертвые. Какая-нибудь корявая духиня Матренка подберет по выше подол, закатит глаза и, кружась в экстатическом плясе, вопит свою ритмическую чушь.

Именно о таком языке, экстазме, оргийно-бредовом и мечтают москвичи-футуристы. Всякую осмысленную речь они считают лживой и бессильной, ею все равно не передашь, что ощущает поэт, давайте же со звяком зубов прыгать, как скопцы, шелапутинцы, и в трансе, в священном безумии выкрикивать финитифунт. Только такими словами ты по-настоящему выразишь свою творчески мятущуюся душу! Этот язык футуристы именуют вселенским, свободным заумным, то есть перешедшим за грани ума, и в минуты высших своих вдохновений, отвергнув всякую привычную речь, сложившуюся в тысячелетней культуре, прибегают только к нему. Крученых благоговейно цитирует сектанта хлыста Шишкова:

Насохтос лесонтос
Футр лис натруфунтру, —

и будь его воля, он, кажется, сжег бы все словари, уничтожил бы все вещи, меткие, насыщенные мыслью слова, которые в течение веков накопила мудрость человечества, и остался бы при одном насохтосе.

Что же! Быть может, поэзия и вправду нуждается только в таких экстатических выкриках. Разве они лишены выразительности? Разве ими не властен поэт передать свои аффекты, эмоции? Ведь и рев тоскующей коровы, и вой неврастеника-пса суть такие же заумные речи, а как проникают они в душу, — лучше всяких лиризм и поэз. «О, если б без слова сказаться душой было можно!» — вздыхал когда-то тончайший из лириков, и вот наконец совершилось: мы действительно можем без слова, одними лишь заумными воплями, излить свою душу в поэзии! Профессор А.Л. Погодин в своей нововышедшей книге о психологических и социальных основах творчества речи указывает, что есть такая — низшая — ступень экстатического возбуждения, когда наблюдается страсть к сочинительству новых, неслыханных слов, и что эти слова у дикарских шаманов, идиотов, слабоумных, маньяков, скопцов, бегунов, прыгунов почти всегда одинаковы: отмечаются общими признаками, как и всякая заумная речь. Жаль, что при этой okazji профессор обошел футуристов.

Но вот что главное всего: этот заумный язык ведь, в сущности, и совсем не язык; это тот доязык, докультурный, доисторический, когда слово еще не было логосом, а человек — *Homo Sapiens*'ом, когда не было еще бесед, разговоров, речей, диалогов, были только вопли и свисты, и не странно ли, что наши будущники, столь страстно влюбленные в будущее, избрали для своей футуропоэзии самый древний из древнейших языков? Даже в языке у них то же влечение сбросить с себя всю культуру, освободиться от тысячелетней истории. <...> Моя статья растрепалась, постараюсь ее сконцентрировать хоть в нескольких последних строках. Ее главная мысль такая: если позабыть о Северянинах и вообще о всех петербургских эгопоэтах, которые с этим новым течением связаны чисто внешне, в качестве по-

следышей символизма, то мы придем к убеждению, что в российской футуропоэзии наблюдаются **три тенденции**.

Первая — к урбанизму, к той могучей машинно-технической, индустриально-промышленной культуре, которая, изменив человеческий быт, захватывает понемногу всю вселенную. Это направление не новое: на Западе ему уже за семьдесят, да и у нас модернисты, особенно Валерий Брюсов, так полно и богато отразили его в своих урбанических стихах, издавна воспевая автомобили, трамваи, рестораны, электричество, аэропланы.

Вторая тенденция — с первого взгляда есть тенденция противоположная, несовместимая с первой: к отказу от культуры, к пещерности, троглодитству, звериности. Но, конечно, их противоречие — иллюзия: они обе лишь дополняют друг дружку, и одна без другой невозможны.

Именно машинно-технический быт, покаяя нас все больше и больше, побуждает нас бежать от него.

Чем больше человечество будет идти к небоскребам, тем страстнее в нем будет мечта о пещерах. Значит, мы и вправду шагаем куда-то вперед, если вот нас зовут назад! В железобетонный век так естественны грезы о каменном.

Обе эти тенденции присущи теперь всей мировой литературе. Вспомним Кнута Гамсуна, Киплинга, Джека Лондона, Сетона-Томпсона, Октава Мирбо и прочих всемирных певцов первобытного, звериного, дикого.

Но **третья** тенденция — самобытная, наша, и больше ничья, и ее-то я стремился здесь выявить. Это воля к анархии, к бунту, к разрушению всех канонов и ценностей — воля слепая, стихийная, почти бессознательная, но тем-то наиболее могучая. Словно все бунтарские силы, которые нынче есть в каждом из нас, долго искали исход, и вот наконец прорвались — в невиннейшем литературном течении, которому органически чужды. Страна, где последний забудыжный пропойца, что лежит в канавной крапиве, и первый государственный муж исповедуют единое *credo*, единый девиз: «наплевать!» — не могла не породить Крученых...» (6, с. 262—263).

К.И. Чуковский одним из первых написал целостное исследование о А.А. Блоке, в котором многопланово анализируется творчество выдающегося художника: «В этой изумительной непрерывности творчества было его великое счастье. Выпадали такие блаженные дни, когда он, одно за другим, писал по три, по четыре стихотворения подряд. Раз возникнув, лирические волны, несущие его на себе, не отхлыньвали, а увлекали все дальше. Отсюда слитность всех его стихотворений, их живая, органическая цельность. Их нужно читать подряд, потому что одно переливается в другое, одно как бы растет из другого. Нет, в сущности, отдельных стихотворений Блока, а есть одно сплошное неделимое стихотворение всей его жизни. Оно лилось, как река, начавшись тонкой, еле приметной струей, и с каждым годом разливаясь все шире. Именно как река, потому что никому из поэтов не была в такой мере присуща влажность и длительная текучесть стиха. Его стихи были влага. Он не строил, не склеивал их из твердых частиц, как например, Ив. Бунин, но давал им волю струиться. И всегда казалось, что этот поток сильнее его самого, что даже если бы он хотел, он не мог бы ни остановить, ни направить его» (там же, с. 274).

Такого рода синтетизм свойственен некоторым общим определениям особенностей творчества того или иного художника. В метапоэтике К.И. Чуковского наблюдается дифференциация «внешней» биографии

и «внутренних» событий в жизни художника, которые повлияли на его творчество.

Тонкость восприятия и интерпретации творчества поэтов обусловлены живым диалогом К.И. Чуковского с современниками, погруженностью в литературную жизнь, знанием реалий, связанных с произведениями.

Метапоэтика К.И. Чуковского отличается взаимодействием научных посылок с собственным художественным опытом, хорошим вкусом. Это виртуозный и артистический метапоэтический дискурс.

Исследование «Мастерство Некрасова», за которое в 1962 году К.И. Чуковскому была присуждена Ленинская премия, посвящено изучению художественной системы Н.А. Некрасова. Работа состоит из двух частей. Первая — «Учителя и предшественники». Вторая — «Мастерство». К «учителям и предшественникам» Н.А. Некрасова К.И. Чуковский относит А.С. Пушкина и Н.В. Гоголя. Во второй части К.И. Чуковский раскрывает содержание завета самого Н.А. Некрасова: «Форме дай щедрую дань // Временем: важен в поэме // Стиль, отвечающий теме». Он дает понятие формы художественного, в частности поэтического, произведения, объясняет ее значимость, рассматривает стиль Н.А. Некрасова, подробно анализирует стихотворение «Железная дорога», работу над фольклором и эзопову речь. Новаторский стиль Н.А. Некрасова К.И. Чуковский рассматривает в системе противопоставления устоявшейся стихотворной практике его времени: «...когда его стихотворения впервые появились в печати, этот стиль был неслыханным новшеством, и, конечно, люди враждебного лагеря в один голос завопили о том, что в его сатирах, поэмах и песнях сказалось «позорное падение искусства». Весь свой смелый до дерзости творческий путь он прошел под злобные вопли врагов-староверов, обвинявших его в нарушении тех традиционных канонов эстетики, которые считали неизбежными» (3, с. 165).

Ценным в этой работе является изучение стиля художественного мышления Некрасова, тщательное изучение дневников, раскрытие образной системы творчества. Автор монографии об А.А. Блоке — К.И. Чуковский, по-видимому, не случайно обратился к творчеству Н.А. Некрасова, ведь А.А. Блок в последнем периоде творчества часто обращался к поэзии Н.А. Некрасова, изучал его художественную систему. Свидетельство тому — одно из выдающихся произведений А.А. Блока «На железной дороге...» («Под насыпью, во рву некошенном...»).

К.И. Чуковский отмечает: «...поэзия Н.А. Некрасова тем и сильна, что в ее основе лежит общенациональный язык во всех его многообразных проявлениях. Правильно отмечено в одном давнем исследовании, что даже герои поэмы «Кому на Руси жить хорошо», все эти вахлаки и корёжинцы, говорят тем же языком, каким говорит сам Некрасов: «немного слов и словосочетаний — и язык мужика переходит в язык «последыша», язык «последыша» — в язык «генеральши», язык «генеральши» — в язык представителя духовного сословия: в основе (различных) языковых жанров лежат одни и те же морфологические и синтаксические тенденции» (3, с. 318).

«Нет, кажется, такой социально-языковой категории, которая не нашла бы своего выражения в поэзии Некрасова. Если даже оставить в стороне бесчисленные разновидности просторечия, в воспроизведении которого Некрасов был недостижимым мастером, необходимо признать, что он с таким же совершенством передавал, например, канцелярскую, чиновничью речь (см. «Провинциальный подьячий», «Говорун», «Филантроп» и т.д.), речь всевозможных церковников,

от попа до мелкого дьячка («Забракованные», «Поп», «Счастливые», «Демушка»), речь биржевиков, спекулянтов, банковских и железнодорожных дельцов («Современники») и т.д.» (3, с. 318).

Издательство «Искусство» в 1979 году предприняло издание особого метапоэтического текста «Чукоккала» — рукописного альманаха К.И. Чуковского, который он вел почти на протяжении всей жизни, где помещены автографы поэтов, писателей, рассказы о встречах, спорах художников одной из самых бурных эпох развития отечественной литературы и культуры. Читая альманах, мы становимся свидетелями не только особенностей речевого поведения поэтов, писателей, художников, но и поведения их в обыденной жизни, в процессе многопланового полилога художников.

Вот некоторые выдержки из альманаха, рассказывающие об особенностях поведения футуристов, которое являлось даже для современников отмеченным, семантически значимым. «...Давид Бурлюк и другие футуристы часто заявляли о своей неприязни к Репину. Дело дошло до того, что, когда какой-то сумасшедший в январе 1913 года порезал ножом картину Репина «Иван Грозный и сын его Иван», Давид Бурлюк вместе со своими единомышленниками устроил в Политехническом музее демонстрацию в честь этого субъекта — за то, что он будто бы пытался уничтожить дурное произведение искусства. Маяковский в демонстрации не участвовал, хотя неоднократно в печати выражал свое отрицательное отношение к творчеству Репина. Поэтому многим гостям художника показался странным тот факт, что Бурлюк и Каменский через полтора года как ни в чем не бывало явились к Репину в Пенаты и даже прочли в его честь восторженную оду. Среди гостей Репина была поэтесса Татьяна Львовна Щепкина-Куперник, выразившая общее мнение такими стихами:

**Экспромт Т.Л. Щепкиной-Куперник
после того как Д.Д. Бурлюк и В.В. Каменский
прочитали в Пенатах оду Репину**

Вот Репин наш сереброкудрый
— Как будто с ним он век знаком —
Толкует с простотою мудрой
— И с кем? С Давидом Бурлюком.

Искусства заповеди чисты!
Он был пророк их для земли...
И что же? Наши футуристы
К нему покорно притекли!..

*ТЩК
Куоккала
22 окт. 1914*

Примечание В.В. Каменского:

Помимо покорности футуристы всегда отличались рыцарским **благородством**, о чем упорно умалчивают поэты и пресса с иного берега. *Василий Каменский* (9, с. 77).

К.И. Чуковский, как известно, много писал для детей, исследовал особенности детской речи в работе «От двух до пяти». В этой книге он составил заповеди для детских поэтов. Коротко их можно обозначить так:

1. Стихотворения должны быть графичны: в каждой строке, в каждом двустиишии должен быть материал для художника. 2. Наибыстрейшая смена образов — второе правило детских писателей. 3. Словесная живопись должна быть в то же время лирична: «Поэт-рисовальщик должен быть поэтом-певцом». 4. Подвижность и переменчивость ритма. 5. Повышенная музыкальность поэтической речи. 6. Рифмы должны быть поставлены

на самом близком расстоянии одна от другой. 7. Слова, которые служат рифмами, должны быть главными носителями смысла всей фразы. 8. «...каждая строфа детских стихов должна жить своей собственной жизнью и составлять отдельный организм». 9. Не загромождайте стихи прилагательными. 10. Преобладающий ритм — хорей. 11. Стихи должны быть игровыми. 12. «...поэзия для маленьких должна быть и взрослой поэзией». 13. В стихах «вы должны не столько приспособляться к ребенку, сколько приспособлять его к себе, к своим «взрослым» ощущениям и мыслям» (см.: 4, с. 376—401).

Прекрасным знанием, любовью, пониманием языка проникнуто исследование К.И. Чуковского «Живой как жизнь. О русском языке». Его характеризует действительно живое восприятие языка в его устойчивости и подвижности. Он обращает внимание на активные речевые процессы, особенно в лексической сфере, внимательно относится к каждому слову, эмоционально, с радостью и грустью говорит о каждом занимающем его внимание слове.

Это не любительское исследование, оно основано на знании классики языкознания (работы академика Я.К. Грота, А.А. Потебни и др.), а также современных исследователей середины XX века (В.В. Виноградова, А.Ф. Ефимова, П.Я. Черных, Т.Г. Винокур, Б.А. Ларина и др.), педагогических трудов, и, конечно же, Чуковский привлекает разные типы текстов: от канцелярского до литературной классики. Для него жизнь языка связана с несколькими составляющими — изучением его истории, русской литературы, а также речи современников. Интересны наблюдения над историей слов, их жизнью в связи, например, с текстами Пушкина: «Конечно, Пушкин на веки веков чудотворно преобразил нашу речь, придав ей прозрачную ясность, золотую простоту, музыкальность, и мы учимся у него до последних седин и храним его заветы как святыню, но в его лексике не было и быть не могло тысячи драгоценнейших оборотов и слов, созданных более поздними поколениями русских людей.

Теперь мы уже не скажем вслед за ним: **скрып, дальный, тополы, чернилы, бревны, турков.**

Мы утратили пушкинское слово **пришед** (которое, впрочем, в ту пору уже доживало свой век).

Мы не употребляем слова **позор** в смысле **зрелище** и слова **плеск** в смысле **аплодисменты**.

Были у Пушкина и такие слова, которые в его эпоху считались вполне литературными, утвердившимися в речи интеллигентных людей, а несколько десятилетий спустя успели перейти в просторечие; он писал: **крылос, разойтись, захочем.**

И вспомним двустихие из «Евгения Онегина»:

Все, чем для прихоти обильной
Торгует Лондон щепетильный...

Посмотрев в современный словарь, вы прочтете, что **щепетильный** — это «строго принципиальный в отношениях с кем-нибудь».

Между тем во времена Пушкина это значило: галантерейный, торгующий галантерейными товарами — галстуками, перчатками, лентами, гребенками, пуговицами» (5, с. 491—492).

Будучи прекрасным переводчиком, К.И. Чуковский занимался его теорией. В 1919 году была издана брошюра «Принципы художественного перевода» (авторы К.И. Чуковский, Н.С. Гумилев). Впоследствии К.И. Чуковский разработал эти «принципы» в книге «Искусство перевода» (1930), выдержавшей множество изданий под названием «Высокое искусство» (1941, 1964, 1968, 1988).

Отдельный интерес представляют свидетельства Чуковского о принципах написания им некоторых произведений («Признания старого сказочника: Как была написана «Муха Цокотуха». История моего «Айболита»). Многомерный метапоэтический дискурс Чуковского отображает уникальную по многообразным интересам личность К.И. Чуковского.

Источники:

1. Чуковский К.И. Александр Блок как человек и поэт // Чуковский К.И. Сочинения: В 2 т. — М., 1990. — Т. 2. — С. 390—498.
2. Чуковский К.И. Эгофутуристы и кубофутуристы // Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания. — М., 1999. — С. 291—306.
3. Чуковский К.И. Мастерство Некрасова. — М., 1962.
4. Чуковский К.И. От двух до пяти // Чуковский К.И. Сочинения: В 2 т. — М., 1990. — Т. 1. — С. 73—404.
5. Чуковский К.И. Живой как жизнь. О русском языке // Там же. — С. 465—651.
6. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2006. — Т. 3. — С. 256—310.
7. Голованенко С.А. Язык Некрасова // Ярославский край. — Ярославль. — 1929. — № 2.
8. Сарнов Б.М. Чуковский // Русские писатели XX века. Биографический словарь. — М., 2000. — С. 748—750.
9. Чукоккала. Рукописный альманах Корнея Чуковского. — М., 1979.



Шершеневич Вадим Габриэлевич

[11(25).I.1893, Казань — 18.V.1942, Барнаул] — поэт, критик, организатор группы и издательства «Мезонин поэзии», один из основателей имажинизма.

Метапоэтика В.Г. Шершеневича представлена книгами «Футуризм без маски» (1913), «Зеленая улица» (1916), статья «Перчатка кубофутуристам», «Футуропитающиеся», « $2 \times 2 = 5$. Листы имажиниста» (1920) и др., а также стихотворными произведениями.

Поэзию В.Г. Шершеневич рассматривает как «беспрерывную электроцепь образов». У прежних поэтов в основу стихотворения был положен один образ, считает он, которому были подчинены все подобразы. Новый — принцип «симультализм одного мгновения». Убежденность в том, что «искусство должно быть современным, иначе оно не тронет, стремление найти созвучную эпохе форму, новыми средствами передать резко участвующий ритм жизни» — все это характерно для ранней метапоэтики В.Г. Шершеневича.

Композиционное соподчинение

Чтоб не слышать волчьего воя возмещающих труб,
Утомившись сесть в этих дебрях бесконечного мига,
Разбивая рассудком хрупкие грезы скорлуп,
Сколько раз в бессмертную смерть я прыгал!

Но крепкие руки моих добрых стихов
За фалды жизни меня хватили... и что же?
И вновь на голгофу мучительных слов
Уводили меня под смешки молодежи.

И опять, как Христа измотавшийся взгляд,
Мое сердце пытлиное жаждет, икая,
И у тачки событий, и рифмой звенят
Капли крови, на камни из сердца стекая.

Дорогая!
Я не истин напевов хочу! Не стихов,
Прозвучавших в веках слаще славы и лести!
Только жизни! Беспечий! Густых зрачков!
Да любви! И ее сумасшествий!

Веселиться, скучать и грустить, как кругом
Миллионы счастливых, набелсветных и многих!
Удивляться всему, как мальчишка, впервой
увидавший тайком
До колен приоткрытые женские ноги!

И ребячески верить в расплату за сладкие язвы грехов,
И не слышать пророчества в грохоте рвущейся крыши.
И от чистого сердца на зов чьих-то чужих стихов
Закричать, словно Бульба: «Остап мой! Я слышу!»
Январь 1918

В книге «Зеленая улица» (1916) поэт утверждает: «Я по преимуществу имажионист, то есть образы прежде всего» (7, с. 7). И так, в основе имажинизма — установка на образную структуру текста, при этом важна «исключительная новизна образов»: «Каждая строка несет в своей утробе новый образ, иногда прямо противоположный предыдущему. Все эти образы следуют максимуму беспорядка. При таком соревновании образов невольно достигается высшее напряжение и внимание самих образов» (там же, с. 33, 37).

В статье « $2 \times 2 = 5$. Листы имажиниста» (1920) В.Г. Шершеневич пишет: «Слово в руках науки, которая есть сгущение мысли, является понятием. Слово в руках искусства, которое есть расточение подсознательного, является образом. Поэтому философ может сказать: красные чернила, но для поэта здесь непоборимая коллизия.

Искусство, несмотря на его жизнерадостность, несомненно, имеет общее с болью. Только страданиям присущ элемент ритмичности. Соловей поет аритмично, нет ритма в грозе, нет ритма в движениях теленка, задравшего хвост по весеннему двору. Но ритмично стонет подстреленный заяц, и ритмично идет дождь. Искусство сильное и бодрое должно уничтожить не только метр, но и ритм.

Индивидуализированное сравнение есть образ, обобщенный образ есть символ.

В каждом слове есть метафора (голубь, голубизна; крыло, покрывать, сажать сад), но обычно метафора зарождается из сочетания, взаимодействия слов: цепь — цепь холмов — цепь выводов; язык — языки огня. Метафора без приложения переходит в жаргон, напр<имер>, наречие воров, бурлаков. Шея суши — мыс — это метафорично, но в разговоре бурлаков или в стихах символистов обычно говорится только «шея», это является уже не метафорой, не образом, а иносказанием или символом.

Для символиста образ (или символ) — способ мышления; для футуриста — средство усилить зрительность впечатления. Для имажиниста — самоцель. Здесь основное видимое расхождение между Есениным и Мариенгофом. Есенин, признавая самоцельность образа, в то же время признает и его утилитарную сторону — выразительность. Для Мариенгофа, Эрдмана, Шершеневича — выразительность есть случайность» (10, с. 322)

В.Г. Шершеневич придавал большое значение исследованию художником своего творчества. Он был одним из тех, кто утверждал метапоэтическое знание как основное знание о творчестве, о поэзии: «Только автор может быть объяснителем и понимающим своего произведения, — пишет В.Г. Шершеневич в «Листах имажиниста». — Отсюда выводы: 1) если есть единое толкование, то не существует критики и критиков; 2) произведения, не объясненные автором, умирают одновременно со смертью поэта. Но ясно, что x есть величина переменная, п<отому> ч<что> левая часть формулы есть тоже величина меняющаяся. Материалы Мариенгофа « a плюс b плюс c », материалы Есенина, « $a1$ плюс $b1$ плюс $c1$ ». Однако для a плюс b плюс c есть только одно значение x , так же как только одно значение для $a1$ плюс $b1$ плюс $c1$. Величина поэта зависит не от колебания значения x , как полагают импрессионисты и символисты, а от нахождения материалов. **Есть только одна интерпретация: авторская.** Поэтому, как бы хорошо ни играл пианист Скрябина, Скрябин, играя плохо, играл лучше. **Есть только одна художественная форма и один художественный остов, долженствующий из каждого читателя сделать такого же поэта, как творец. Графически это принимает такую формулу цепи: поэт — писание — стихотворение — чтение — поэт** (выделено нами. — *К.Ш., Д.П.*). Критике отводится роль только истории литературы: она должна создавать историю произведения после его написания» (там же, с. 321)

В.Г. Шершеневич был ревнителем использования и в создании, и в осмыслении произведений естественнонаучного знания: «10. История поэзии с очевидностью указывает на дифференциацию материалов словесного искусства и на победу слова как такового над словом-звуком. Первоначальная поэзия на ритмической платформе соединяла жест танца, звук музыки и образ слова. Постепенно первые два элемента вытеснялись третьим.

11. Все несчастье современных поэтов в том, что они или не знают ничего, или внимательно изучают поэтику. **Необходимо решить раз и навсегда, что все искусство строится на биологии и вообще на естественных науках** (выделено нами. — *К.Ш., Д.П.*). Для поэта важнее один раз прочесть Брема, чем знать наизусть Потембю и Веселовского» (там же, с. 321).

В 1918 году поэт сближается с С.А. Есениным и А.Б. Мариенгофом. В учрежденном ими «Ордене имажинистов» основным теоретиком имажинизма стал В.Г. Шершеневич. У официальной критики вызвали ярость статьи поэта, напрямую выражавшие несогласие с политикой государства в области искусства. В.Г. Шершеневич считал, что государство поддерживает только то искусство, которое служит ему хорошей ширмой. Все остальные течения в искусстве затираются. Современному государству, по мнению В.Г. Шершеневича, нужно искусство пропаганды. («Искусство и государство»). Окончательный итог течения В.Г. Шершеневич подвел в статье «Существуют ли имажинисты?». Признав, что имажинизм сейчас мертв, он объяснил это причинами, лежащими вне поэзии: из искусства поэзия превращена в полемику, от нее отнята лиричность.

В.Г. Шершеневич, как и другие поэты имажинизма, справедливо протестовал против ангажированной, идеологизированной поэзии, против насаждаемого метода, который был определен впоследствии как социалистический реализм.

Е.А. Евтушенко называет В.Г. Шершеневича «незаслуженно забытым поэтом»: «Странно, что никто из литературоведов не заметил поэзию Шершеневича как следование раннему Маяковскому. Пожалуй, ни один

поэт настолько не был интонационно и образно близок «Облаку в штанах», «Флейте-позвоночнику», как Шершеневич, хотя он явно недотягивал до Маяковского в поэтической мощи. Но дух ненависти к мещанству в жизни и в литературе был единым. Не случайно Шершеневич сначала примкнул к футуристам, а затем работал в РОСТА. С начала тридцатых исчез со страниц литературных журналов, как будто Маяковский, уйдя из жизни, увел его из поэзии. Занимался переводами, работал в театре, — но стихи писал до самой смерти. Умер в эвакуации, в Барнауле. Недавно издана его мемуарная книга «Великолепный очевидец» — увь, в варианте, изувеченном еще цензурой тридцатых годов (но тогда книга все равно не вышла). Пик дарования Шершеневича — 1917—1923 годы» (13, с. 259).

Источники:

1. Шершеневич В.Г. *L'art poetique*. // Поэты-имажинисты. — М. — СПб., 1997. — С. 60.
2. Шершеневич В.Г. Solo // Там же. — С. 64.
3. Шершеневич В.Г. Композиционное соподчинение // Там же. — С. 84—85.
4. Шершеневич В.Г. У других поэтов связаны строчки... // Там же. — С. 66.
5. Шершеневич В.Г. Сломанные рифмы // Поэзия русского футуризма. — СПб., 1999. — С. 408—409.
6. Шершеневич В.Г. <Из книги «2x2=5. Листы имажиниста»> // Поэты-имажинисты. — М. — СПб., 1997. — С. 20—31.
7. Шершеневич В.Г. Зеленая улица // Марков В. Программы и манифесты русских футуристов. — Мюнхен, 1968 — С. 148—153.
8. Шершеневич В.Г. Футуропитающиеся // Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания. — М., 1999. — С. 166—170.
9. Шершеневич В.Г. Два последних слова // Там же. — С. 170—171.
10. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2006. — Т. 3. — С. 312—332.

Литература:

11. Карпов А.С. Шершеневич // Русские писатели XX века. Биографический словарь. — М., 2000. — С. 768—769.
12. Куклин Л. «...Но ведь я поэт — чего же вы ждали?» О В. Шершеневиче // Вопросы литературы. — 1991. — № 9—10.
13. Строфы века. Антология русской поэзии / Сост. Е.А. Евтушенко. — Минск — М., 1995.



Мариенгоф Анатолий Борисович

[24.VI.(6.VII).1897, Нижний Новгород, — 24.VI.1962, Ленинград] — поэт, драматург, один из основателей имажинизма.

Метапоэтика А.Б. Мариенгофа представлена в статье «Буян-остров. Имажинизм», а также в стихотворных произведениях.

Одно из важнейших положений метапоэтики А.Б. Мариенгофа — действительность поэзии, ее преобразующая сила. В противоположность символистам, которые рассматривали жесткую симметричность и статичность как «клетку», «смерть», поэт требует от искусства особой статической строгости как «синонима красоты». А.Б. Мариенгоф говорит о взаимопр-

нимаемости формы и содержания, о том, что формальные средства несут «одухотворенность». Гармония поэтического текста понимается им как единство в многообразии. При этом целое находит воплощение в каждой из частей.

«Не искусство боится жизни, а жизнь боится искусства, — пишет А.Б. Мариенгоф в статье «Буян-остров», — так как искусство несет смерть, и, разумеется, не мертвому же бояться живого. Воинство искусства — это мертвое воинство. Поэтому вечно в своей смерти искусство и конечна жизнь. От одного прикосновения поэтического образа стынет кровь вещи и чувства.

Художник сковывает копыта скачущей лошади, легким прикосновением кисти останавливает бешеное вращение автомобильного колеса, музыкант — водопадный ритм радости и медленное течение грусти. Тут же обрывается маячение маятника пульса, как сменяет циферблат существования творческий круг прекрасного. Поэт — самый страшный из палачей живого.

Красота — синоним строгости. Строгость требует недвижности. Искусство — делание движения статичным. Все искусства статичны, даже музыка» (4, с. 335).

Новое искусство, считает А.Б. Мариенгоф, должно соответствовать ритму жизни, который выражается в образах, творимых новыми художниками. Образ как центральная категория метапоэтики имажинизма — это сжатая философская и художественная формула, основывающаяся не только на чувстве и вдохновении, но и связанная с научными открытиями: «Искусство есть форма. Содержание — одна из частей формы. Целое прекрасно только в том случае, если прекрасна каждая из его частей. Не может быть прекрасной формы без прекрасного содержания. Глубина в содержании — синоним прекрасного.

Пара чистая и пара нечистая.

Не мне отделять в слове и образе пару чистую от пары нечистой. Об этом уже во времена давние писал Виссарион Белинский: «Разве не один и тот же дух Божий создал кроткого агнца и кровожадного тигра, статную лошадь и безобразного кита, красавицу черкешенку и урода негра? Разве он больше любит голубя, чем ястреба, соловья, чем лягушку, газель, чем удава?» Однако вы спросите, почему в современной образной поэзии можно наблюдать как бы нарочитое соитие в образе чистого с нечистым. Почему у Есенина «солнце стынет, как лужа, которую напрудил мерин», или «над рощами, как корова, хвост задрала заря», а у Вадима Шершеневича «гонокк соловьиный не вылечен в мутной и лунной моче»?

Одна из целей поэта: вызвать у читателя максимум внутреннего напряжения. Как можно глубже всадить в ладони читательского восприятия занозу образа. Подобные скрещивания чистого с нечистым служат способом заострения тех заноз, которыми в должной мере щетинятся произведения современной имажинистской поэзии. <...> Что такое образ? Кратчайшее состояние с наивысшей скоростью. Когда луна непосредственно вправляется в перстень, надетый на левый мизинец, а клизма с розоватым лекарством подвешивается вместо солнца. На этот раз искусство становится победителем. Оно уничтожило расстояние, в то время как жизнь его только сократила.

Образ — не что иное, как философская и художественная формула. Когда ритм жизни напоминает пульс мятущегося в горячке, ритм в колесах художественной формы не может плестись подобно груженной арбе с мирно дремлющим возницей-хохлому. Все

искусство до наших дней напоминало подобную картину» (там же, с. 335—336).

Свободный стих, по мнению поэта, составляет неотъемлемую сущность имажинистской поэзии, отличающейся чрезвычайной резкостью образных переходов, в отличие от музыкальности, «одного из роковых заблуждений символизма и отчасти... российского футуризма...» (там же, с. 337).

И нас сотрут, как золотую пыль.
И каменной покроют тишиной.
Как Пушкин с Дельвигом дружили,
Так дружим мы теперь с тобой.

Семья поэтов чтит обычай:
Связует времена стихом.
Любовь нам согревает печи
И нежность освещает дом.

Простая вера и простые чувства:
Страх перед смертью,
К петуху зарезанному жалость.
Безумие и безрассудство
Мы носим как шикарный галстук.

А жизнь творим — как песнь, как стих.
Тот хорошо, а этот плохо.
Один:
Спесиво цедит ром,
Другой:
Пьет жиденькое пиво
С кусочком воблы и с горохом.
1923

В статье «Мариенгоф» биографического словаря «Русские писатели XX века» Л.К. Поликарпик, цитируя А.Б. Мариенгофа, пишет: «Одна из целей поэта вызвать у читателя максимум внутреннего напряжения, как можно глубже вонзить в ладони читательского восприятия занозу образа» (Буян-Остров, с. 12). По словам теоретика, образ должен определять, выявлять сущность бытия искусства. Посредством конкретизации, овеществления, абстракции в семантике слова он рождает новые сущности. Мариенгоф отмечал, что словесные образы имажинистов «телесные, осязаемые, бытологически близки, свидетельствуют о реалистическом фундаменте их поэзии» (там же, с. 29). Концепция, построенная на принципах предметности и конкретности, опиралась на учение А. Потебни о слове. Мариенгоф подчеркивал древние фольклорные корни имажинизма и истоки своей поэзии, восходящие к «Слову о полку Игореве» (5, с. 452).

Источники:

1. Мариенгоф А.Б. Встреча // Поэты-имажинисты. — М. — СПб., 1997. — С. 231—233.
2. Мариенгоф А.Б. И нас сотрут как золотую пыль... // Там же. — С. 266—267.
3. Мариенгоф А.Б. Буян-остров. Имажинизм // Там же. — С. 32—42.
4. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2006. — Т. 3. — С. 333—340.

Литература:

5. Поликарпик Л.К. Мариенгоф // Русские писатели XX века. Биографический словарь. — М., 2000. — С. 452—453.



Есенин Сергей Александрович

[21.IX(3.X).1895, село Константиново Кузьминской волости Рязанской губернии (ныне село Есенино Рыбниковского района Рязанской области) — в ночь с 27 на 28.XII.1925, Ленинград, похоронен в Москве] — поэт, прозаик, участник литературно-поэтической группировки

«Скифы», «Краса», литературно-художественного общества «Страда», группы поэтов «Пролеткульта», один из основателей и теоретиков имажинизма.

Метапоэтика С.А. Есенина представлена статьями «Ключи Марии» (1918), «Быт и искусство» (1920), литературно-критическими заметками, а также многочисленными стихотворениями.

В метапоэтических высказываниях поэт неоднократно отмечает, что на его поэзию в самом начале оказали значительное влияние устное народное творчество, рассказы странников, а также «уличная жизнь», не похожая на «домашнюю».

Мариенгофу

Я последний поэт деревни,
Скромн в песнях дощатый мост.
За прощальной стою обедней
Кадящих листвою берез.

Догорит золотистым пламенем
Из телесного воска свеча,
И луны часы деревянные
Прохрипят мой двенадцатый час.

На тропу голубого поля
Скоро выйдет железный гость.
Злак овсяный, зарею пролитый,
Соберет его черная горсть.

Не живые, чужие ладони,
Этим песням при вас не жить!
Только будут колосья-кони
О хозяине старом тужить.

Будет ветер сосать их ржанье,
Панихидный справляя пляс.
Скоро, скоро часы деревянные
Прохрипят мой двенадцатый час!
<1920>

Исследователи отмечают оригинальность метапоэтического дискурса С.А. Есенина, в котором прослеживается независимость и многогранность поэтической позиции. Поэт утверждал, что создает поэтику, в которой словесный образ отражает «узловую завязь природы с сущностью человека». По мнению С.А. Есенина, человеческая душа слишком сложна для того, чтоб закопать ее в определенный круг «одной жизненной мелодии и сонаты». Тем не менее внутренняя структура произведения, особенности поэзии осмысляются С.А. Есениным через понятие орнамента, который, как известно, основан на идее повторяемости, симметрии, строгости.

В статье «Ключи Марии» (1918) С.А. Есенин оперирует такими понятиями, как «знак», «образ», «фигура». В системе знаков он выделяет «звезды и круг». Это зна-

ки «той грамоты», которая идет из глубины народного, еще языческого сознания. «Звезды и круг» — это солярные знаки, символы света, который побеждает тьму. «Орнамент — это музыка. Ряды его линий в чудеснейших и весьма тонких распределениях похожи на мелодию какой-то одной вечной песни перед мирозданием. Его **образы и фигуры** — какое-то одно непрерывное богослужение живущих во всякий час и на всяком месте. Но никто так прекрасно не слился с ним, вкладывая в него всю жизнь, все сердце и весь разум, как наша древняя Русь, где почти каждая вещь через каждый свой звук говорит нам **знаками** о том, что здесь мы только в пути, что здесь мы только «избяной обоз», что где-то вдали, подо льдом наших мускульных ощущений, поет нам райская сирена и что за шквалом наших земных событий недалек уже берег. <...> Самую первую и главную отрасль нашего искусства с тех пор, как мы начинаем себя помнить, был и есть орнамент. Но, просматривая и строго вглядываясь во все исследования специалистов из этой области, мы не встречаем почти ни единого указания на то, что он существовал раньше, гораздо раньше приплывтия к нашему берегу миссионеров из Греции.

Все, что рассматривается извне, никогда не рождается в яслях с лучами звезд в глазах и мистическим ореолом над головой. **Звезды и круг** — знаки той грамоты, которая ведет читающего ее в сад новой жизни и нового просветленного чувствования. Наши исследователи не заглянули в сердце нашего народного творчества. Они не поняли поющего старца» (19, с. 349).

Говоря о русском орнаменте, С.А. Есенин связывает его с традиционной знаковой системой, которая выражает космическое мышление русского человека: «Все наши коньки на крышах, петухи на ставнях, голуби на князьке крыльца, цветы на постельном и тельном белье вместе с полотенцами носят не простой характер узорочья, это великая значная эпопея исходу мира и назначению человека. Конь как в греческой, египетской, римской, так и в русской мифологии есть знак устремления, но только один русский мужик догадался посадить его к себе на крышу, уподобляя свою хату под ним колеснице. Ни Запад и ни Восток, взятый вместе с Египтом, выдумать этого не могли, хоть бы тысячу раз повторили себя своей культурой обратно. Это чистая черта скифии с мистерией вечного кочевья. «Я еду к тебе, в твои лона и пастбища», — говорит наш мужик, запрокидывая голову конька в небо. Такое отношение к вечности как к родительскому очагу проглядывает и в символе нашего петуха на ставнях. Известно, что петух встает вместе с солнцем, он вечный вестник его восхода, и крестьянин не напрасно посадил его на ставню, здесь скрыт глубокий смысл его отношения и восприятия солнца. Он говорит всем проходящим мимо избы его через этот символ, что «здесь живет человек, исполняющий долг жизни по солнцу. Как солнце рано встает и лучами-щупальцами влагает в поры земли тепло, так и я, пахарь, встаю вместе с ним опускать в эти отепленные поры зерна труда моего. В этом благословение моей жизни, от этих зерен сыт я и этот на ставне петух, который стоит стражем у окна моего и каждое утро, плеском крыл и пением встречая выкатившееся из-за горы лицо солнца, будит своего хозяина». Голубь на князьке крыльца есть знак осенения кротостью. Это слово пахаря входящему. «Кротость веет над домом моим, кто б ты ни был, войди, я рад тебе». Вырезав этого голубя над крыльцом, пахарь значением его предупредил и сердце входящего. Изображается голубь с распростертыми крыльями. Размахивая крыльями,

он как бы хочет влететь в душу того, кто опустил свою стопу на ступень храма-избы, совершающего литургию миру и человеку, и как бы хочет сказать: «Преисполнясь мною, ты постигнешь тайну дома сего», — и действительно, только преисполнясь, можно постичь мудрость этих избяных заповедей, скрытых в искусствах орнамента. Если б хоть кто-нибудь у нас понял в России это таинство, которое совершает наш бессловесный мужик, тот с глубокой болью почувствовал бы мерзкую клевету на эту мужичью правду всех наших кустарей и их приспешников. Он бы выгнал их, как торгующих из храма, как хулителей на Св. Духа...» (там же, с. 350—351).

С.А. Есенин блестяще знал традиционную русскую культуру, как поэт, умел понять ее образную систему, но рассуждал о ней во многом, как ученый, занимающийся мифологией древних славян: «Древо — жизнь. Каждое утро, встав от сна, мы омываем лицо свое водою. Вода есть символ очищения и крещение во имя нового дня. Вытирая лицо свое о холст с изображением древа, наш народ не говорит о том, что он не забыл тайну древних отцов вытираться листвою, что он помнит себя семенем надмирного древа и, прибегая под покров ветвей его, окунаясь лицом в полотенце, он как бы хочет отпечатать на щеках своих хоть малую ветвь его, чтоб, подобно древу, он мог осыпать с себя шишки слов и дум и струить от ветвей-рук тень-добродетель. Цветы на постельном белье относятся к кругу восприятия красоты. Означают они царство сада или отдых отдавшего день труду на плодах своих. Они являются как бы апофеозом как трудового дня, так и вообще жизненного смысла крестьянина» (там же, с. 351)

Как и другие поэты, С.А. Есенин пытается осмыслить буквы как знаки, несущие на себе огромную ношу культуры. Поэт интерпретирует буквы на основе визуального их восприятия, связывая их с пространственным изображением человека, воздуха, земли, неба, мира пространства: «Обоетворение сил природы, выписанное лицо ветра, именем Стрибога или Борея в наших мифологиях земного шара есть не что иное, как творческая ориентация наших предков в царстве космических тайн. Это тот же образ, который родит алфавит непочитанной грамоты. Мысль ставит чему-нибудь непонятному ей рыбацью сеть, уловляет его и облекает в краску имени. Начальная буква в алфавите **А** есть не что иное, как образ человека, ощупывающего на коленях землю. Опершись на руки и устремив на землю глаза, он как бы читает знаки существа ее.

Буква **Б** представляет из себя ощупывание этим человеком воздуха. Движение его уже идет от **А** обратно. (Ибо воздух и земля по отношению друг к другу опрокинутость.) Знак сидения на коленях означает то, что между землей и небом он почувствовал мир пространства. Поднятые руки рисуют как бы небесный свод, а согнутые колени, на которые он присел, землю.

Прочитав сущность земли и почувствовав над нею прикрытое синим сводом пространство, человек протянул руки и к своей сущности. **Пуп** есть узел человеческого существа, и поэтом, определяя себя или ощупывая, человек как-то невольно опустил свои руки на эту завязь, и получилась буква **В**.

Дальнейшее следование букв идет с светом мысли от осознания в мире сущности. Почувствовав себя, человек подымается с колен и, выпрямившись, протягивает руки снова в воздух. Здесь его движения через символы знаков, тех знаков, которыми он ищет своего примирения с воздухом и землею, рожают весь дальнейший порядок алфавита, который

так мудро оканчивается фигурой буквы **Я**. Эта буква рисует человека, опустившего руки на пуп (знак самопознания), шагающим по земле, линии, идущие от середины туловища буквы, есть не что иное, как занесенная для шага правая нога и подпирающая корпус левая» (там же, с. 353—354).

Русский быт связан с мифологией, творчеством, историей, поэтому в то же самое время он укореняет знание поэта о мире, о человеке: «Понимая искусство во всем его размахе, я хочу указать моим собратьям на то, насколько искусство неотделимо от быта и насколько они заблуждаются, увязая нарочито в тех утверждениях его независимости», — пишет С.А. Есенин в статье «Быт и искусство» (там же, с. 360)

Отсюда и понимание предметности слова, к реалиям человеческой жизни. Поэт обращает внимание на искусство одежды, музыки, слова, которые связаны с бытом и обусловлены им: «Слова — это образы всей предметности и всех явлений вокруг человека; ими он защищается, ими же и наступает. Нет слова беспредметного и бестелесного, и оно так же неотъемлемо от бытия, как и все многорукое и многоглазое хозяйство искусства. Даже то искусство одежды, музыки и слова, которое совсем бесполезно, все-таки есть прямой продукт бытовых движений. Оно попутчик быта» (там же, с. 361).

Глубинно укорененная в русскую культуру метапоэтика С.А. Есенина содержит ряд критических указаний его современникам, они будут полезны и нынешним экспериментаторам поэзии постмодерна: «У собратьев моих нет чувства родины во всем широком смысле этого слова, поэтому у них так и несогласовано все. Поэтому они так и любят тот диссонанс, который впитали в себя с удручившими парами шутовского кривляния ради самого кривляния.

У Анатоля Франса есть чудный рассказ об одном акробате, который выделывал вместо обыкновенной молитвы разные фокусы на трапедии перед Богоматерью. Этого чувства у моих собратьев нет. Они ничему не молятся, и нравятся им только одно пустое акробатничество, в котором они делают очень много головокружительных прыжков, но которые есть ни больше ни меньше как ни на что не направленные выверты» (там же, с. 362)

Образ — «основа русского духа и глаза... — писал С.А. Есенин, — я первый развил его и положил основным камнем в своих стихах» (там же, с. 363). Как видим, в обширной теоретической статье «Ключи Марии», а также в других статьях поэт выразил свою философию искусства, которая выражала значение природы, народной жизни и творчества. Эта философия шла «не от классового осознания, а от осознания обстающего его храма вечности». «Единственным расточительным и неряшливым, но все же хранителем этой тайны была, — по мнению С.А. Есенина, — полуразбитая отхожим промыслом и заводами деревня» (там же, с. 354). Задачи искусства поэт видел в возрождении этой «значной эпопеи».

Свое предназначение поэта С.А. Есенин видел в том, чтобы научить читать забытые людьми знаки, раскрыв их взаимосвязь, многозначность и «струение». «Слова — это граждане, — говорил поэт. — Я их полководец. Я веду их. Мне очень нравятся слова корявые. Я ставлю их в строй как новобранцев. Сегодня они неуклюжи, а завтра будут в речевом строю такими же, как и вся армия» (там же, с. 363).

Метапоэтические воззрения С.А. Есенина коррелируют с исследованиями отечественной мифопоэтической школы (А.Н. Афанасьев, Ф.И. Буслав и др.).

Ключами к познанию тайн мироздания, по мнению С.А. Есенина, могут служить представления о мире, выраженные в словесном искусстве, прежде всего — в народно-поэтических мифах. Все народные метафоры основаны на стремлении человека «приручить», «одомашнить» явления народных стихий — подчинить их путем уподобления простым, общедоступным, осязаемым, близким вещам. Этот принцип «заставления воздушного мира земною предметностью» стал одним из основополагающих в метапоэтике С.А. Есенина.

В метапоэтике С.А. Есенин полемизирует с имажинистской программой и негативно высказывается по поводу зарождающегося идеологического дискурса («Пролеткульт» — «розги человеческого творчества»).

Пристальное внимание С.А. Есенина к знаковой системе в народном творчестве, которая почерпнута из древних языческих верований, когда человек находился в относительно гармонической связи с природой, устанавливал систему взаимоотношений с ней, оберегал свой дом, жизнь посредством «внутреннего договора» с природой, означивая ее темные и светлые стороны через систему знаков в своем жилище, одежде, песенном творчестве. Метапоэтические установки С.А. Есенина свидетельствуют о том, что его поэзия базируется на прочном фундаменте выверенной веками глубинной системе знания самой природы, образов, в которых она запечатлевается, знаков, в том числе и графических, с помощью которых эти образы, символы выражаются. В определенной степени метапоэтика С.А. Есенина может свидетельствовать об особых генетических корнях его мышления, которые проистекают из содружества, гармонии человека и мира, человека и природы (известно, как болезненно он воспринимал урбанизацию, технизацию нового времени).

Для интерпретации творчества Есенина, а также анализа современных динамических процессов, происходящих в искусстве, как никогда важно помнить о его метапоэтической философской установке об «узловой завязи природы с сущностью человека». Ее можно назвать словесной формулой идеи коэволюции, которая в последнее время активно изучается в современной философии, исследованиях по синергетике. Человек является звеном универсального и глобального эволюционного процесса, он активен и интерактивен в разветвляющихся сетях коэволюционирующих систем, иерархических структурах их организации. Он не наблюдатель, он, скорее, соучастник коэволюционного процесса. Блез Паскаль утверждал, что «человек связан в этом мире со всем, что доступно его сознанию... ему все сопричастно» (цит. по: 22, с. 397). «Коэволюция, — пишут Е.Н. Князева и С.П. Курдюмов, — не просто процесс подгонки частей друг к другу при образовании сложного целого, их резонансного взаимного расположения и синхронизации их темпов развития, но и инактивированное познание человеком мира, синергизм познающего и конструирующего субъекта и окружающей его сферы. А также это — интерактивная связь между человеческими организациями и отдельными индивидами, всеобщее сотрудничество, соучастие и солидарность, совместные усилия в конструировании и перестройке мира, а тем самым, и своей собственной психики. **Это — обнаружение универсального средства всего со всем и таинственной связи между прошлым, настоящим и будущим** (выделено нами. — *К.Ш., Д.П.*)» (там же, с. 397—398).

Как известно, художник опережает ученых. С.А. Есенин и в метапоэтике, и в творчестве выдвигает идеи сотрудничества человека и природы, природы и социума — солидарности всего сущего.

Источники:

1. Есенин С.А. Издатель славный! В этой книге... // Есенин С.А. Стихотворения и поэмы. — Л., 1986. — С. 185.
2. Есенин С.А. Исповедь хулигана // Там же. — С. 158—160.
3. Есенин С.А. Стансы // Там же. — С. 216—218.
4. Есенин С.А. Поэтам Грузии // Там же. — С. 221—223.
5. Есенин С.А. Проплясал, проплакал дождь весенний... // Там же. — С. 111.
6. Есенин С.А. О муза, друг мой гибкий... // Там же. — С. 128—129.
7. Есенин С.А. Я последний поэт деревни... // Там же. — С. 161.
8. Есенин С.А. Отговорила роща золотая... // Там же. — С. 215—216.
9. Есенин С.А. Инония // Там же. — С. 131—137.
10. Есенин С.А. Частушки (О поэтах) // Сергей Есенин в стихах и жизни: Стихотворения. 1910—1925. — М., 1995. — С. 347—348.
11. Есенин С.А. Поэт // Там же. — С. 51—52.
12. Есенин С.А. Поэт // Там же. — С. 33.
13. Есенин С.А. Я ль виноват, что я поэт... // Там же. — С. 42.
14. Есенин С.А. Быт и искусство // Сергей Есенин в стихах и жизни: Поэмы 1912—1925. Проза 1915—1925. — М., 1995. — С. 276—280.
15. Есенин С.А. Предисловие // Там же. — С. 280—281.
16. Есенин С.А. Отчее слово (по поводу романа Андрея Белого «Котик Летаев») // Там же. — С. 254—256.
17. Есенин С.А. Ключи Марии // Там же. — С. 257—275.
18. Есенин С.А. Вступление <к сборнику «Стихи скандалиста»> // Там же. — С. 276—280.
19. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2006. — Т. 3. — С. 341—363.

Литература:

20. Базанов В.Г. Есенин и крестьянская Россия. — Л., 1982.
21. Куняев С.С. Сергей Есенин. — М., 1997.
22. Курдюмов С.П., Князева Е.Н. Загадка человека: Человеческая особенность коэволюционного процесса // Синергетическая парадигма. — М., 2004. — С. 379—399.



Ивнев Рюрик

[псевд.; наст. имя и фамилия — Михаил Александрович Ковалев; 11(23).II.1891, Тифлис — 19.II.1981, Москва] — поэт, переводчик, входил в группу «Мезонин поэзии», в послеоктябрьский период — в объединение поэтов-имажинистов, был секретарем А.В. Луначарского.

Метапоэтика Р. Ивнева представлена в книге «Четыре выстрела в Есенина, Кусикова, Мариенгофа и Шершеневича» (1921) и стихотворными произведениями.

В своем творчестве поэт эклектически сочетал приметы разных литературных течений. Р. Ивнев считал, что в поэзии живая боль и страдания лирического героя должны сочетаться с христианской идеей смирения.

Анатолию Мариенгофу

Короткого, горького счастья всплеск,
Скрип эшафота.
Пьяных и жестких глаз воровской блеск,
Запах крови и пота.
Что ж ты не душишь меня,
Медлишь напрасно?
Может быть. Судного дня
Ждешь ты, о друг мой несчастный?

Горек и страшен плод
Нашей недолгой любви.
Песня — что бритва. Весь рот
От этих песен в крови.
Апрель 1920. Грузия

В статье «Ивнев» биографического словаря «Русские писатели XX века» М.Г. Богаткина отмечает, что «его поэзия перекликается с религиозной философией богостроительства. Так стихи, составившие книгу «Самосожжение», проникнуты пафосом тревожного смятения; в стихотворении, открывающем книгу, поэт говорит о своем стремлении уйти от всего, что происходит в мире, охваченном пожаром Первой мировой войны: «Мне поведал Великий Разум, // Что один есть правый путь: // Отряхнуть бремя жизни разом // И губами к огню прильнуть». Вместе с тем лучшее в лирике Ивнева является примером творческого преломления социальной атмосферы эпохи, но в своеобразном плане: протест против несправедливого устройства жизни поэт обращает на самого себя, отсюда — самосожжение, наполненное религиозно-библейскими ассоциациями. <...> В лирике Ивнев развивает характерную для имажинистов образность и поэтическую конструкцию, но выделяется своеобразной темой кровавого покаяния» (3, с. 307).

«...Ивнев — единственный поэт «Мезонина», увлекающийся сельскими пейзажами (с особым пристрастием к пристаням), — отмечает В.Ф. Марков. — Поэзия Ивнева восходит к Александру Блоку и Михаилу Кузмину. Он — один из немногих русских поэтов-мужчин, стихи которого напоминают стихи Ахматовой. Следующие две строки книги «Пламя пышет» вполне дают представление о его творчестве:

Я в душе своей, как в земле изрытой,
Копашусь руками измученными.

Ивнева болезненно влекло к страданию, и не только к своему собственному, но и к чужому (смотри, например, описание изуродованного тела в стихотворении «Гибель кучера»). Ритмы разговорной речи в акцентном стихе (так называемом дольнике) и стихотворные строки разной длины не могут не привлечь внимания исследователя русской поэзии, зато встречающиеся порой необычные рифмы и неологизмы выглядят данью репутации футуриста. В действительности Ивнев особого интереса к словесному эксперименту не проявлял. В 1913 году Ивнев издал в Москве первый «лист» (небольшой сборник стихотворений) «Самосожжения» — вероятно, самого характерного своего сочинения. Здесь и жалость к себе, и болезненное отвращение, и что-то вроде молитв, и надежда на раскаяние и очищение души» (4, с. 97—98).

Творческие установки поэта связаны с романтической образностью. В последний период творчества в них доминирует пантеистический пафос единства человека и природы.

Источники:

1. Ивнев Р. Короткого, горького счастья всплеск... // Поэты-имажинисты. — СПб. — М., 1997. — С. 300.
2. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2006. — Т. 3. — С. 364.

Литература:

3. Богаткина М.Г. Ивнев // Русские писатели XX века. Биографический словарь. — М., 2000. — С. 307—308.
4. Марков В.Ф. История русского футуризма. — СПб., 2000.
5. Савич О. Имажинист // Вопросы литературы. — 1989. — № 12.



Клюев Николай Алексеевич

[10(22).X.1887, с. Коштуг Олонечкой губернии — между 23 и 25.X.1937, Томск, в заключении] — поэт, основатель движения новокрестьянских поэтов.

Метапоэтика Н.А. Клюева представлена статьями «Красный конь» (1919), «Огненная грамота» (1919) и др., а также

поэтическими произведениями.

В метапоэтике Н.А. Клюева сказалось влияние «гражданской лирики» народников, С.Я. Надсона, творчества А.А. Блока, В.Я. Брюсова, Н.С. Гумилева, С.М. Городецкого.

В своих взглядах на творчество поэт исходит из близости его к фольклорной основе, он стремился к поэтическому пересозданию деревенской жизни, к «яви сказочной и древней». Метапоэтика Н.А. Клюева воплощает черты мировоззрения северорусского крестьянства, поэзии его верований, обрядов, примет, связь с землей, с многовековым обиходом и деревенским вещным бытом.

Образность, метафоричность, по мысли поэта, — олицетворение природных сил. Языковые установки связаны с широкими пластами диалектов, архаизмов. Поэтизация патриархальной старины сближала Н.А. Клюева, как и С.А. Есенина, с устремлениями русского модерна.

Результатом кратковременного диалога Н.А. Клюева с акмеистами стало уточнение отношения к поэтическому слову. В его метапоэтике появляется стремление к звучности, «чеканности», «материальности», «пластичности» стиха. Тем не менее поэт не полностью преодолевает «заветы символизма»: «Мы любим только то, чему названия нет». Тяготение к «несказанному», «невидимому» сохраняется у поэта на долгие годы. Это связано и с тем, что мировосприятие Н.А. Клюева в своей основе религиозно.

Отдалившись от А.А. Блока и символистов, расставшись с акмеистами, поэт еще более непримиримо относился к шумно утверждавшемуся в ту пору футуризму. В стихах и письмах поэт-крестьянин решительно отвергает творчество Д.Д. Бурлюка, В.В. Маяковского, И. Северянина как бездуховное, поверхностное, лживое. Разрушительный пафос футуризма, его авангардизм, урбанизм, тяготение к заумному языку — все это было чуждо певцу «Матери-Жизни» и блюстителю «древних песенных заветов» (слова С.М. Городецкого), каким стремился утвердить себя Н.А. Клюев.

Своими художественными достижениями, считает Н.А. Клюев, он обязан словам бытового народного искусства, которыми народ говорит со «своей душой и природой».

Маяковскому грезится гудок над Зимним,
А мне — журавлиный перелет и кот на лежанке.
Брат мой несчастный, будь гостеприимным:
За окном лесные сумерки, совиные зарянки!

Тебе ненавистна моя рубаха,
Распутинские сапоги с набором, —
В них жаворонки и грусть монаха
О белых птицах над морским простором.

В каблуке в моем — терем Кашеев,
Соловей-разбойник поныне, —
Продет ли Маркони, Менделеев,
Всяк оставит свой мозг на тыне.

Всякий станет песней в ночевке,
Под свист костра, над излучиной сивой;
Заблудиться в моей поддевке
«Изобразительным искусствам» не диво.

В ней двенадцать швов, как в году високосном,
Солноповороты, голубые пролетья,
На опушке по сафьяновым соснам
Прыгают дятлы и белки — столетья.

Иглокожим, головоногим претят смоль и черника,
Тетеревиные токи в дремучих строчках.
Свете тихий от народного лика
Опочил на моих запятых и точках.

Простой, как мычание, и облаком в штанах
казинетовых
Не станет Россия — так вещает Изба.
От мезеж осетровых и кетовых
Всплески рифм и стихов ворожба.

Песнотворцу ль радеть о крапах подъемных,
Прикармливать воронов — стоны молота?
Только в думах поддонных, в сердечных домнах
Выплавится жизни багряное золото.
<1919>

Миф поэта творился Н.А. Клюевым на протяжении всего творчества и во многом он отвечал тому, чего от него ждали. В предисловии В.Я. Брюсова к сборнику стихотворений Н.А. Клюева «Сосен перезвон» клюевская поэзия характеризовалась как «дикий свободный лес, не знающий никаких «планов», никаких «правил». Н.А. Клюев же в предисловии к сборнику «Братские песни» объяснял, что песни «сложены» до первой книги, «не вошли же они в первую книгу потому, что не были записаны мною, а передавались устно или письменно помимо меня... Восстановленные уже со слов других или по постронным запискам, песни мои и образовали настоящую книжку» (7, с. XV).

Метапоэтическое мышление Н.А. Клюева обусловлено народной культурой, Русь он воспринимает как целостное «самоцветное» образование. В его статьях звучит, с одной стороны, тревога за Россию, с другой — утверждение ее крепости, твердости, веры в воскрешение: «Христос Воскресе! Христос Воскресе! Христос Воскресе! Нищие, голодные, мученики, кандалники вековечные, серая, убойная скотина, невежи сиволапы, бабушки многослезные, многодумные, старички онежские, вещи, — вся хвойная, пудожская мужицкая сила — стекайтесь на великий, красный пир воскресения!

Ныне сошло со креста Всемирное слово. Восколыбнулася вселенная — Русь распятая, Русь огненная, Русь самоцветная, Русь — пропадай голова, соколиная, упевная, валдайская!» — пишет Н.А. Клюев в статье «Красный конь» (8, с. 369).

Оценивая творчество Клюева, К.М. Азадовский пишет: «...следует постоянно помнить, что олонецкий поэт не был тем, за кого убедительно выдавал себя и кем его доверчиво считают поныне: посланцем «от народа», Гомером русского Севера, правнуком Аввакума и т.п. Он прежде всего — поэт словотворец, создавший на фольклорной основе свой оригинальный лиро-эпический стиль. <...> но в Клюеве таился не абориген-самородок, а русский поэт-романтик, живущий мечтой о далеком «идеале», влекущийся от прозаической современности к национальным древностям или экзотическому Востоку» (9, с. 326).

В «Огненной грамоте» читаем: «О, русский народ! О, дитя мое! Прекраснейший из сынов человеческих! Я — Разум Огненный, который был, есть и будет вовеки, простираю руки мои, на ладонях своих неся дары многоценные.

В правой руке моей пластырь знания — наложи его на темный глаз твой, и в левой руке моей бальзам просвещения — помажь им бельмо свое!

Никогда небо не будет так лучезарно, и земля так зелена и плодородна, как в час прозрения всенародного. И сойдет на русскую землю Жена, облеченная в солнце, на челе ее начертано имя — наука, и воскресная одежда ее — книга горящая. И, увидя себя в свете Великой Книги, ты скажешь:

«Я не знал ни себя, ни других, я не знал, что такое Человек!»

«Теперь я знаю».

И полюбишь ты себя во всех народах, и будешь счастлив служить им. И медведь будет пастись вместе с телицей, и пчелиный рой поселится в бороде старца. Мед истечет из камня, и житный колос станет рощей насыщающей.

Да будет так! Да совершится!» (8, с. 371)

В этих строках реализуется понимание Н.А. Клюевым себя как поэта-пророка. Пророческий склад его метапоэтических текстов репрезентируется и в стихотворных произведениях.

Источники:

1. Клюев Н.А. Поэт // Клюев Н.А. Стихотворения и поэмы. — Л., 1977. — С. 110.
2. Клюев Н.А. Поддонный псалом // Там же. — С. 301—306.
3. Клюев Н.А. Из поэмы «Плач о Сергее Есенине» // Там же. — С. 468—470.
4. Клюев Н.А. Маяковскому грезится гудок над Зимним... // Там же. — С. 394—395.
5. Клюев Н.А. Красный конь // Клюев Н.А. Сочинения. — А. Neimams Buchvertrieb und Verläg, 1969. — Т. 2. — С. 359—360.
6. Клюев Н.А. Огненная грамота // Там же. — С. 361—363.
7. Клюев Н.А. Братские песни. — М., 1912.
8. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2006. — Т. 3. — С. 365—371.

Литература:

9. Азадовский К.М. Николай Клюев. — М., 1990.
10. Михайлов А.И. Пути развития новокрестьянской поэзии. — Л., 1990.
11. Фатющенко В.И. Клюев // Русские писатели XX века. Биографический словарь. — М., 2000. — С. 345—347.



Клычков Сергей Антонович

[псевд.; настоящая фамилия — Лешенков; 1(13).VII.1989, дер. Дубровки Тверской губ., — 21.I.1940] — поэт, писатель, член новокрестьянского направления.

Метапоэтика С.А. Клычкова представлена в статье «Лысая гора» (1922—1923), а также

в стихотворных произведениях.

Метапоэтические воззрения С.А. Клычкова сформировались под влиянием А.С. Пушкина, А.А. Блока, С.М. Городецкого, Н.А. Клюева, С.А. Есенина.

Метапоэтика С.А. Клычкова полемически направлена против декларативных высказываний современников.

О, если бы вы знали слово
От вышины и глубины,
Вы не коснулись бы покрова
Лесной волшебницы — Дубны...

Не смяли б плечи перекатов
И груди влажных берегов,
Где плыл закат, багрян и матов,
Под звон охотничьих рогов!

Где сдревле сом стерег на плесе,
Скрутивши длинным усом, смерть,
А золотые бивни лося
Века поддерживали твердь...

О, если бы вы знали слово,
Что под луной хранят в ночи
От древности седые совы,
От века мудрые сычи...
<1929>

Делая установку на собственно творческий акт, он выступает против сосредоточенности на поисках особой художественной формы. Клычков отстаивает необходимость «простоты», не совпадающей, впрочем, с «простоватостью». Косвенно цитируя полемичное высказывание А.С. Пушкина, он отмечает, что «в поэзии очень важно многое не знать. (Поэзия должна быть немножко глуповата)». Это положение связано с требованием органичности художественного образа, его самобытности.

В метапоэтике С.А. Клычков делает установку на поэтические ресурсы языка, его энергию, выражает критическое отношение к экспериментам футуристов. С.А. Клычков против усложненной образности, заumi как самоцели творчества: «Только наше страшное историческое эпигонство могло породить внешнекорневую филологию Хлебникова, жаргон Северянина, заумь и пр., — пишет поэт в статье «Лысая гора» (1922—1923). — В поэтическом языке старости нет. Все слова молоды, здесь вечно бьет ключ вечной юности. Каждое слово у каждого поэта живет по-разному — у иного оно старцем из пустыни выйдет, у того — старушкой с клюшкой сторбится — по-разному на слово падает свет из творческих тайников, и все зависит от того, как слово брагуется с другим словом, как оно берется с другим словом за руку, чтоб войти в плавный и величавый словесный хоровод. Ведь в хороводе каждая

девка красна, говорит народ. Потому-то все слова хороши — нет слов плохих и нет слов хороших. Что с того, что подчас слово рябое, косоногое — оно в хороводе сойдет, лишь бы только хоровод водился и на хороводном кругу запевал запевало; что с того, что в ряд станет старая старица — старый конь борозды не испортит. Вот почему Пушкин и обмолвился как-то: из мелкой сволочи вербую рать! Потому-то и нельзя так подойти вдруг и вытащить за руку: смотрите, мол, какая же она рябая — дернуть две-три цитаты с боков и из середины и восторгаться новизной слова или образа или хулить и поносить за трафарет. Цельность поэтического произведения, хороводность слов и строк делает и самую удачную цитату необидительной — недаром народ говорит: из песни слова топором не вырубешь. Таким образом, еще очень долгое время до конца дней поэты будут рифмовать кровь — любовь, потому что еще тысячи есть возможностей вдохнуть в это изношенное сочетание новый свет и новый звон. Трафарета нет, есть только вечное обновление словесной ливны в волшебном саду искусства, где один и тот же лист звенит на тысячи голосов, смотря по тому, как он сплетается с другим листом, впитывая — отдавая и беря, — меняясь голосами в общем шелесте стихотворной ветви. Каждый сильный поэт каждый раз убивает слово и для себя, и для других — весь жизненный сок и краску выпивая из него, как паук из мухи, но слово остается висеть заколдованным на паутине готового создавшегося поэтического образа до поры, пока в него не ударит луч воскрешающий — луч нового поэтического озарения, возвращающего ему еще более, может быть, прекрасную свежесть, молодость и силу, все дело не в затасканности этого слова, а в поэтической индивидуальности поэта, пользующегося им, в его искренности и глубине, в длине волны и ее напряжении, то есть в сумме опять-таки, в конечном счете — в его простоте» (7, с. 378).

Рассуждая о стиле художественного произведения, С.А. Клычков приходит к выводу о том, что «в наши дни хороших стилей почти нет»: «Выработка стиля у современного писателя идет в той же плоскости искания формы и только формы, тогда как стиль есть сложное составное из элементов самых разнообразных и противоположных. Материя слова, дающая внешние формы, и «дух» слова — ангел, стоящий за его плечами с мечом и с чашей, и здесь ведут свою исконную борьбу, взаимно покаяя и покаяясь друг другу. Литургическое слияние духовного и плотского в слове, в пропорции, соответствующей данной творческой индивидуальности, и будет стилем. Такое соединение предполагает как бы две чаши весов, по сю и по ту сторону духа и тела...» (там же, с. 379).

Круг идей и образов С.А. Клычкова соотносится с творческой программой С.М. Городецкого, отчетливо выявленной в книгах «Русь и Ярь», содержащих современную обработку языческой — общеславянской и финской мифологии. Установка на миф явно прослеживается в его взглядах на поэзию. Из разнообразных мифов и легенд поэт, как правило, отбирает те, которые уже подверглись литературной обработке.

Понятие органичности образа, свободы художника в творчестве находит прямое выражение в его определении стиля: «Самый хороший стиль тот, который заставляет о себе забывать. В этом беспомыслии и забывчивости читателя и зрителя к стилю вся внутренняя природа стиля. Хороший стиль не выпирает, не бьет в нос, не перчит и не першит. У хорошего стиля ключа не найдешь, ибо хороший писатель так же пишет, как старовер поет — по крюкам! Стиль органичен с его творцом» (7, с. 379).

Источники:

1. Клычков С.А. Знал мой дед такое слово... // Клычков С.А. Собрание сочинений: В 2 т. — М., 2000. — Т. 1. — С. 218.
2. Клычков С.А. Как не петь и не молиться... // Там же. — С. 109.
3. Клычков С.А. Родился я и жил поэтом... // Там же. — С. 137.
4. Клычков С.А. О если бы вы знали... // Там же. — С. 190.
5. Клычков С.А. Пока из слов не пышет пламя... // Там же. — С. 200.
6. Клычков С.А. Лысая гора // Клычков С.А. Собрание сочинений: В 2 т. — М., 2000. — Т. 2. — 475—487.
7. Три века русской метапоэтики: Легитимация курса — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2006. — Т. 3. — С. 372—380.

Литература:

8. Михайлов А.И. Пути развития новокрестьянской поэзии. — Л., 1990.
9. Солнцева Н. Последний Лель: О жизни и творчестве Сергея Клычкова. — М., 1993.



Гастев Алексей Капитонович

[26.IX(8.X).1882, Суздаль — 1939 или 1940, в заключении] — прозаик, публицист.

Метапоэтические произведения представлены в статье «О тенденциях пролетарской культуры» (1919), а также в поэтических текстах. Один из идеологов «Пролеткульта».

Был участником «Первого сборника пролетарских писателей» (СПб., 1914) и «Сборника пролетарских писателей» (Пг., 1917). В 1918 году вышла первая книга «Поэзия рабочего удара», изданная петроградским «Пролеткультом», где А.К. Гастев выступил под собственной фамилией, хотя ранее пользовался псевдонимами «И. Дозоров», «А. Зорин» и т.д.

Свое «индустриальное» метапоэтическое мышление А.К. Гастев продемонстрировал в следующем стихотворении:

ПОСТАВИМ ПАМЯТНИК

АМЕБЕ — давшей реакцию,
СОБАКЕ — величайшему другу, зовущему
к упражнению,
ОБЕЗЬЯНЕ — урагану живого движения,
РУКЕ — чудесной интуиции воли и конструкции,
ДИКАРЮ — с его каменным ударом,
ИНСТРУМЕНТУ — как знамени воли,
МАШИНЕ — учителю точности и скорости,
И ВСЕМ СМЕЛЬЧАКАМ, зовущим
К ПЕРЕДЕЛКЕ ЧЕЛОВЕКА.

ПРОКЛЯТЬЕ ВСЕМ

ТРУСАМ,
ХАНЖАМ,
МРАКОБЕСАМ,
подымающим вой и визг по дорогам и
площадям, где мчится наша машина.

ЗДРАВСТВУЙ ЖЕ!

Здравствуй весело
боевой наш
ЖЕЛЕЗНЫЙ
ПОЛНОКРОВНЫЙ
УВЕРЕННЫЙ МОНТАЖ!

Его идеологические взгляды отличались радикализмом. Свой идеал механизации общества и человека А.К. Гастев сформулировал в статье «О тенденциях пролетарской культуры» (1919), распространяя «нормировочные тенденции» на социальное творчество, питание, квартиры и интимную жизнь. По мнению Гастева, пролетарская психология призвана обрести «поразительную анонимность, позволяющую квалифицировать отдельную пролетарскую единицу как А, В, С или как 325, 0.75 и 0» (3, с. 387).

Термины «индустриальной» метапоэтики Гастева: «индустрия», «корпуса», «трубы», «колонны», «мосты», «краны», «конструктивность новых построек и предприятий». Творчество, по мнению пролеткультовцев, должно быть переориентировано на обыденное мышление пролетариата. «Катастрофа», «динамика», «ритм» — основа внутреннего строения текста. В статье «О тенденциях пролетарской культуры» А.К. Гастев пишет: «Для нового индустриального пролетариата, для его психологии, для его культуры прежде всего характерна сама индустрия. Корпуса, трубы, колонны, мосты, краны и вся сложная конструктивность новых построек и предприятий, катастрофичность и неумолимая динамика, — вот что призывает обыденное сознание пролетариата. Вся жизнь современной индустрии пропитана движением, катастрофой, вделанной в то же время в рамки организованной и строгой закономерности. Катастрофа и динамика, скованная грандиозным ритмом — вот основные, осеняющие моменты пролетарской психологии.

Методическая, все растущая точность работы, воспитывающая мускулы и нервы пролетариата, придает психологии особую настороженную остроту, полную недоверия ко всякого рода человеческим ощущениям, доверяющуюся только аппарату, машине, инструменту.

Механизирование не только жестов, не только рабоче-производственных методов, но механизирование обыденно-бытового мышления, соединенное с крайним объективизмом, поразительно нормализует психологию пролетариата» (3, с. 387)

Заповеди пролеткультовских «пророков»: «революция художественных приемов», «технизация слова», связанная с отделением его от живого носителя — человека: «Мы не хотим быть пророками, но, во всяком случае, с пролетарским искусством мы должны связать ошеломляющую революцию художественных приемов. В частности, художникам слова придется разрешить уже не такую задачу, какую поставили себе футуристы, а гораздо выше. Если футуризм выдвинул проблему «словотворчества», то пролетариат неизбежно ее тоже выдвинет, но самое слово он будет реформировать не грамматически, а он рискнет, так сказать, на технизацию слова. Слово, взятое в его бытовом выражении, уже явно недостаточно для рабоче-производственных целей пролетариата. Будет ли оно достаточно для такого тонкого и такого нового творчества, как пролетарское искусство? Мы не предпроем формы технизирования слова, но ясно, что это будет не только звуковым усилением, оно будет постепенно отделяться от живого его носителя — человека. <...> Мы идем в невиданно объективной демонстрации вещей, механизированных толп и потрясающей открытой грандиозности, не знающей ничего интимного и лирического» (там же, с. 388).

Радикально настроенный пролеткульт уходил в индустриальный утопизм, в искусство без человека.

Источники:

1. Гастев А.К. Памятник // Поэзия рабочего удара. — М., 1971. — С. 222.
2. Гастев А.К. О тенденциях пролетарской культуры // От символизма к Октябрю (Литературные манифесты). — М., 1929. — С. 131—136.
3. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2006. — Т. 3. — С. 386—388.

Литература:

4. Кормилов С.И. Поэтика метризированной прозы (советский период) // Поэтика русской советской прозы. — Уфа, 1991.



Третьяков Сергей Михайлович

[8(20).6.1892, Кулдига, ныне Латвия — 9.8.1939, в заключении] — поэт, драматург, очеркист.

Агитационные стихи, очерки, пьесы (антиколониальная — «Рычи, Китай!», 1926). Один из теоретиков ЛЕФа. Репрессирован, реабилитирован посмертно.

Теоретик ЛЕФа. Участник «Первого сборника материалов работников ЛЕФа «Литература факта» (М., 1929) под редакцией Н.Ф. Чужака. В этом сборнике также участвовали О.И. Брик, В.О. Перцов, П.В. Незнамов, Н.Ф. Чужак, В.Б. Шкловский и др.

В противоположность беллетристической литературе теоретики ЛЕФа провозглашают «примат литературы факта». Третьяков выступает в данном сборнике со статьями «Новый Лев Толстой», «Живое и бумажное», «Ближе к газете», «Сквозь непротертые очки», «Живой «живой» человек».

В статье «Биография вещи» С.М. Третьяков провозглашает борьбу «с романтическим идеализмом» и внедряет повествование по типу биографии вещи, так как она полезна тем, что «она ставит на место раздутую романом человеческую личность». Он пишет об этом так: «Композиционная структура «биографии вещи» представляет собой конвейер, по которому движется сырьевая единица, под человеческими усилиями превращающаяся в полезный продукт. (Так построены вещи П. Ампа, в особенности же его «Свежая рыба».) Биография вещи имеет совершенно исключительную емкость для включения в нее человеческого материала. Люди подходят к вещи на поперечных сечениях конвейера. Каждое сечение приносит новые группы людей. Количественно они могут быть прослежены очень далеко, и это не нарушит пропорций повествования. Они соприкасаются с вещью именно своей социальной стороной, своими производственными навыками, причем потребительский момент во всем этом конвейере занимает только финальную часть. Индивидуально специфические моменты у людей в биографии вещи отпадают, личные горбы и эпилепсии неощутимы, но зато чрезвычайно выпуклыми становятся профессиональные заболевания данной группы и социальные неврозы. <...> Итак не человек-одиночка, идущий сквозь строй вещей, а вещь, проходящая сквозь строй людей, — вот методологический литературный прием, представляющийся нам более прогрессивным, чем приемы классической беллетристики. Нам настоятельно нужны книги о наших экономических ресурсах, о вещах, которые делаются

людьми, и о людях, которые делают вещи. Наша политика растет на экономическом стволе, и нет ни одной секунды в человеческом дне, которая бы лежала вне экономики, вне политики. Такие книги, как Лес, Хлеб, Уголь, Железо, Лен, Хлопок, Бумага, Паровоз, Завод — не написаны. Они нам нужны и могут быть выполнены наиболее удовлетворительно только «методами биографии вещи». Больше того, самый человек предстанет перед нами в новом и полноценном виде, если мы его пропустим по повествовательному конвейеру, как вещь» (6, с. 71–72).

Данные принципы распространялись на все виды творчества. Существенным в искусстве С.М. Третьяков считал «движение фактофиков»: книга «Литература факта» заканчивается лозунгом С.М. Третьякова «через ЛЕФ к фактофику» (там же, с. 283).

В статье «Бьем тревогу!» С.М. Третьяков говорит об «опасностях» «довоенного искусства», с которыми предстоит бороться участникам группы ЛЕФ:

«Эти четыре опасности —

Нивелировку

Снижение формы

Довоенные штампы

Искусство — наркотик

ЛЕФ видит и будет бороться соответственно —

За воинствующее, классово-активное искусство

За культуру формы

За новаторство — применительно к задачам нашего строительства

За искусство — жизнестроитель, искусство — активатор, искусство — агитатор!» (5, с. 407)

ЛЕФовцы стремились разработать методику и технику литературы факта, вопросы о синтетическом литературном жанре, по коллективизму исполнения близком к газете. В статье «С новым годом! С «Новым ЛЕфом!» С.М. Третьяков определял направления работы группы ЛЕФ: «ЛЕФ — за выработку методов точной фиксации фактов. Невыдуманную литературу факта ЛЕФ ставит выше выдуманной беллетристики, отмечая рост спроса на мемуар и очерк в активных слоях читателей, и протестует против того, что до сих пор в издательствах хорошая статья, требующая поездок, изучения и подбора материала, оплачивается вдвое ниже, чем ординарнейшая новелла беллетриста, для реализации которой нужен только палец, чтоб ее высосать. <...> Мы, лефы, ведем свое начало от «Пощечины общественному вкусу». Яростной рукой, как и тогда, готовы мы нанести пощечину эстетической стабилизации сегодняшнего дня, но товарищески пожмем руку тем, кому радостно идти с нами по дороге делания классово-нужных вещей, строить жизнь реально-прекрасную, а не состряпанную художником, организовывать настоящих людей, а не бумажных, выдуманных беллетристом» (5, с. 409).

Заявления лефовцев отличались крайним радикализмом: «Главное — мы хотим быть полезными нашему советскому писательскому молодняку, искренно считающему себя литературным винтиком социалистического строительства... Мы хотим предостеречь его от бессмысленного подражания отжившим формам литературного мастерства, направив его мысль на поиски своих особенных писательских путей, органически вытекающих из потребностей революционной эпохи. Мы вскрываем классовый характер практикуемых литературных жанров» (6, с. 5).

ЛЕФовцы выдвинули идею искусства как «жизнестроения», теорию социального заказа (художник — только мастер, выполняющий задания своего класса), а также «революции формы» (отсюда — отрицание художественно-познавательной функции искусства,

недооценка классического наследия, формалистические поиски). ЛЕФ призывал к созданию произведений, имеющих определенную утилитарную функцию (программа производственного искусства), отрицал вымысел в литературе, противопоставляя ему документ: «Наша задача в том, чтобы литературное сопоставление повернуть к читателю интеллектуально воздействующей стороной. Образ-схема — план, качественный и количественный анализ, даваемый сопоставлением, это — то, что нам нужно. Но образ, адресованный к читательской эмоции, закутывающий предъявляемую вещь в импрессионистические оболочки, это то, что мы называем художественной имажинистикой и от чего считаем необходимым отчищать наше писание, ориентируя его на такие жесткие образцы деловой и технической прозы, как рапорт, приказ и доклад», — писал С.М. Третьяков в статье «Образоборчество» (5, с. 410).

Оге А. Ханзен-Лёве пишет об «искусстве факта»: «Еще не политизированный авангард (кубофутуристов) разработал в «лаборатории» (Третьяков также использует это понятие) тот инструментарий, который используется искусством факта в общественной практике, правда, утилитарно: выбор значимых элементов (парадигматизация) и синтагматизация согласно первичным правилам монтажа. Эти фундаментальные приемы определяются не «генетически», сознанием автора, а телеологически, целью, структура которой (устройство коммуны) организует отношения между представляемыми фактами, предвосхищая будущее... <...> Не «призма» души художника-индивидуалиста или его классового сознания «преломляет» факты при их воспроизведении... дело в планомерной тенденции экспонируемого материала, объективно-социальная организация которого делает излишним индивидуальное «сочинение» (7, с. 486).

Источники:

1. Третьяков С.М. Бьем тревогу // Новый ЛЕФ. — 1927. — № 2. — С. 1–5.
2. Третьяков С.М. Образоборчество // Новый ЛЕФ. — 1928. — № 12. — С. 43.
3. Третьяков С.М. Откуда и куда? (Перспективы футуризма) // ЛЕФ. — 1923. — №1. — С. 192–203.
4. Третьяков С.М. С новым годом! С «Новым ЛЕфом!» // Новый ЛЕФ. — 1928. — №1. — С. 1–3.
5. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2006. — Т. 3. — С. 397–410.

Литература:

6. Литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа. — М., 2000.
7. Ханзен-Лёве Оге А. Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. — М., 2001.



Асеев Николай Николаевич

[28.VI(10.VII).1889, г. Льгов Курской губернии — 16.VII.1963, Москва] — поэт, теоретик литературы, участник футуристического объединения «Центрифуга», активный сотрудник ЛЕФа.

В метапоэтике Н.Н. Асеева важным оказывается влияние целого ряда эстетики литературных направлений современных ему лите-

ратурных течений. Поэт называет в качестве своих учителей С. Малларме, Э.Т.А. Гофмана, О. Уайльда и др. Среди современников — В.Я. Брюсова, Б.Л. Пастернака, В. Хлебникова, В.В. Маяковского. Послереволюционная метапоэтика Н.Н. Асеева формируется на основе изучения форм фольклора, поэтики «Слова о полку Игореве», а также под влиянием гумбольдтианско-потепнианской традиции. «У кого учился, в частности, я? Прежде всего у пословиц и поговорок, у присловий и присказок, что бытуют в речи народной. Потом у книг, подобных «Мысли и языку» Потепни — великой книги о языке и его устройстве. Затем у летописей и старорусских сказаний, у «Жития» протопопы Аввакума. Еще — у «Слова о полку Игореве», прельщающего своей силой языкового размаха... А Кирша Данилов с его удивительными уроками языка, показом силы и необычности воздействия слова!» (12, с. 10).

Стихи мои из мяты и полыни,
полны степной прохлады и теплыни.
Полынь горька, а мята горе лечит;
игра в тепло и в холод — в чет и нечет,

Не человек игру ту выбирает —
вселенная сама в нее играет.
Мои стихи — они того же рода,
как времена круговращения года.
1956

В развитии русской поэтической речи поэт выделяет два основных его стимула, две его тенденции: мелодийную и интонационную, соответствующие соответственно силлабо-тонической и тонической системам стихосложения.

В определении поэзии он противопоставляет ее науке, которая руководствуется точным знанием, и ремеслу, которое ограничивается рукоделием. Поэзия, считает он, не является вполне даже литературой, а особым способом мышления, который шире литературы: это меткое слово, пословица, крылатое выражение и вообще особое свойство даже речи: «Итак, осмысленность, значимость каждого слова есть первое, что в нем существенно, — пишет Н.Н. Асеев в статье «Жизнь слова» (1951). — Человек, прислушивающийся к значимости в слове корня, предлога, приставки, заинтересовывается строением языка, положением слова в речи, в предложении. Не только сухие грамматические формы видит он в них, а самую жизнь слова, те оттенки смысла, которые оно приобретает в зависимости от соединения с другими словами и собственного на них влияния. Не первое попавшееся слово выбирает он для выражения, не кое-как соединяет он слова, чтобы выразить свою мысль собеседнику, а такие слова и в таком их сочетании, которые бы кратчайшим, точнейшим и выразительнейшим образом передавали смысл высказываемого. Про такого человека говорят, что он знает язык до корня. И это в точности так. <...> «Живое слово», «живая речь», «оживленный разговор» — такими выражениями определяем мы слышанное и прочитанное, отмечая в них особое качество, которое не может быть характеризовано иными словами. Нельзя, например, вместо «живая речь» сказать «громкая речь» или «быстрая речь»; вместо «живого слова» — «звонкое слово»; даже «оживленный разговор» не заменишь «жарким» или «возбужденным» разговором. При всех этих выражениях главное в них — это присутствие жизни, органичность словесной ткани, которая в иных слу-

чаях противопоставляется речи консервированной, лишенной свойства движения и развития. Такая закрепленная, консервированная речь носит название казенной, протокольной, бумажной либо просто безлично-бесцветной речи, ограниченной рамками словесного трафарета» (13, с. 421).

По мнению Н.Н. Асеева, «хороший писатель выбирает из разнообразных смысловых связей именно те, которые помогут ему создать выразительность образа из бывших в употреблении сравнений и новых, пришедших ему в мысль доказательств» (там же, с. 432).

В метапоэтике Н.Н. Асеева ощущается увлечение некоторыми пролеткультовскими декларациями (стихотворение «Гастев»), но позже он отвергает ограниченные утилитарные цели поэзии.

Н.Н. Асеев, размышляя о происхождении поэтического слова, указывает, что «искусство речи вовсе не есть привилегия поэтов или ораторов. Оно создается в главном своем массиве самим народом, в расплаве живого говора, отвердевая затем в письменных памятниках, в произведениях литературы. Поэтому жизнь слова особенно видима в народных поговорках, пословицах, песнях, сказках. И в обычной речи народ сохраняет образность, живописность, правда, уже подчас не замечаемую из-за постоянного повторения тех или иных присловий, оборотов речи, примелькавшихся на слух; все они содержат то, что называется поэтической выразительностью и что отличает речь художественную от сухого языка формальной логики.

«Куда ты летишь сломя голову?» Картинное это выражение имеет целью остановить будущего человека сильным средством словесного воздействия. «Лететь» да еще «сломя голову» — это противно логическому смыслу и не годится для определения движения человека. Но окрик этот останавливает категоричностью, выполняя свое назначение» (там же, с. 422).

В статьях о творчестве Н.Н. Асеев старается выработать «руководящие указания при подходе критики и читателя к этому огромному дарованию без близоруккой невнимательности, ведущей к досадным толчкам и ушибам о внезапно выдающийся, а на самом деле органически цельный феномен» (там же, с. 420). Он дает ряд тонких разборов поэтических текстов, показывая тем самым, что в подходе к интерпретации произведения нужно исходить из данных самого текста, а также метапоэтических текстов художника. Основываясь на мелодике и интонации Б.Л. Пастернака, Н.Н. Асеев показывает, как надо вести размышления, отставив большого художника перед необразованными критиками.

Наследуя традиции символистов, которые подкрепляли теории художественного творчества фундаментальными трудами В. фон Гумбольдта, Г. Штейнтала, А.А. Потепни, Н.Н. Асеев, как уже было указано, пристально анализирует особенности слова, говоря о том, что и «корневое» значение (этимон), и значения, приобретенные в ходе переосмысления слова, в том числе и на основе народной этимологии, запечатлевают и саму жизнь слова, и «думы и чаяния» своего народа. Говорить от лица своего народа может только человек, который хорошо знает жизнь языка, вплоть до осмысления его наглядности, картинности и образности по потепнианскому завету: «Человек, обладающий даром воплощать мысли в образах, и называется поэтом. Но мысли, самые нужные народу в ту или иную пору его существования, выражает, воплощает надолго в образах только такой поэт, который рождается сыном своего времени и объединяет в себе и высокий пафос гражда-

нина, и недюжинный ум мыслителя, и чуткость к слову, к его жизни, к тончайшему оттенку смысла, им выражаемому. Он ищет эти слова в сокровищнице речи народной, с детства осмысливая их картинность, образность. Он чувствует живописность, изобразительную силу слова. И он приучается с детства выражать свои мысли и чувства словами наиболее точными, сильными, краткими, ища в них воплощения своих идей. Сын своего народа, он, выросши, обязательно воспримет передовые идеи своего народа, его думы и чаяния и выразит их полно и глубоко, как бы говоря от лица своего народа. Так рождается большой писатель, большой поэт. Ему приходится задумываться над значимостью каждого слова, каждого звука» (там же).

Метапоэтика Н.Н. Асеева пронизана глубокими лингвистическими идеями, тонкими наблюдениями над жизнью слова. Таким образом, одна из ее наиболее важных сторон — лингвистичность. Н.Н. Асеев — один из немногих поэтов, глубоко осмысляющий образный потенциал самого языка, который является материалом поэзии. Его постанова — стихийное выражение принципа языковой относительности: в построении поэтических текстов учитывать образные интенции, которые дает сам язык.

Е.А. Евтушенко так пишет о творчестве Н.Н. Асеева: «От первой символистской книжки «Ночная флейта» его бросило совсем в другую сторону — к футуристам, где он стал одним из самых близких сподвижников Маяковского по журналу «ЛЕФ». Маяковский писал о нем нежно, хотя и иронически: «Правда, есть у нас Асеев Колька. Этот может. Хватка у него моя. Но ведь надо заработать сколько! Маленькая, но семья». <...> Еще при жизни Маяковского Асеев создал несколько шедевров: «Лирическое отступление», «Синие гусары». Однако самым значительным, что сделал Асеев, оказалась его поэма «Маяковский начинается». Самоубийство Маяковского, в котором нечаянно был виноват и он, как и все близкие Маяковскому люди, ударило Асеева чувством вины и боли, подняло его над рациональным стихотворным упражнением. Глава из этой поэмы, приводимая здесь, является лучшей метафорой генеалогии футуризма во главе с Маяковским» (15, с. 169).

Из поэмы

«Маяковский начинается»

Отцы и дети

Теперь
начать о Крученых главу бы,
да страшно:
завоеет журнальная знать...
Глядишь —
и читатель пойдет на убыль,
а жаль:
о Крученых надо бы знать!
Кто помнит теперь
о царевой России?
О сером уезде,
о хамстве господ?
А эти —
по ней
вчетвером колесили
и видели
самый горелый испод.
И вьелось в Крученыха
злое лихо
не помнящих роду
пьянчуг,
замарах...

Прочтите
лубочную «Дуньку Рубиху»
и «Случай с контрагентом
в номерах».

Вы скажете —
это не литература!
Без суперобложек
и суперидей.
Вглядитесь —
там прошлая века натура
ползучих,
приплюснутых,
плоских людей.
Там страшная
простонародная сказка
в угарном удушье
бревенчатых стен;
полынная жалоба
ветра-подпaska
с кудрями,
зажатыми промеж колен.
Там всё:
и острожная сентиментальность,
и едкая,
серая соль языка,
который привешен,
не празднично болтаясь,
а время свидетельствовать
на века.

1937

В метапоэтике Н.Н. Асеева сделана установка на гармонизацию и дополнительность классического типа текста и авангардистских приемов.

Источники:

1. Асеев Н.Н. Дом // Асеев Н.Н. Стихотворения и поэмы. — Л., 1967. — С. 359.
2. Асеев Н.Н. К другу-стихотворцу // Там же. — С. 378.
3. Асеев Н.Н. Птичья песня // Там же. — С. 134.
4. Асеев Н.Н. Стихи мои из мяты и полыни... // Там же. — С. 363.
5. Асеев Н.Н. Маяковский начинается // Строфы века. Антология русской поэзии / Сост. Е.А. Евтушенко. — Минск — М., 1995. — С. 170—172.
6. Асеев Н.Н. Жизнь слова // Асеев Н.Н. Родословная поэзии. Статьи. Воспоминания. Письма. — М., 1990. — С. 66—86.
7. Асеев Н.Н. Мелодика и интонация // Там же. — С. 222—230.
8. Асеев Н.Н. Об одном стихотворении // Там же. — С. 132—134.
9. Асеев Н.Н. Опыт и вдохновение // Там же. — С. 40—48.
10. Асеев Н.Н. Поэтическая речь // Там же. — С. 55—59.
11. Асеев Н.Н. Программа группы «ЛЕФ'а» // От символизма к Октябрю (Литературные манифесты). — М., 1929. — С. 253—257.
12. Асеев Н.Н. «Не такое нынче время» // Асеев Н.Н. Зачем и кому нужна поэзия. — М., 1961. — С. 7—8.
13. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2006. — Т. 3. — С. 411—442.

Литература:

14. Смола О. Лирика Николая Асеева. — М., 1980.
15. Строфы века. Антология русской поэзии / Сост. Е.А. Евтушенко. — Минск — М., 1995.
16. Шайтанов И. В содружестве светил: Поэзия Николая Асеева. — М., 1985.



Безыменский Александр Ильич

[6(18).I.1898, под Житомиром — 20.VI.1973, Москва] — поэт, драматург.

Активный участник революционных событий. Именуется комсомольским поэтом (вместе с А.А. Жаровым, М.А. Светловым, И. Дорониным и др.). Был одним из идеологов (1923—1926) «наповостовства», движения пролетарских писателей, положившего начало объединению РАПП.

А.И. Безыменский был одним из тех, кто добился афористической четкости рапповских принципов: «Сначала я член партии, а стихотворец потом»; «Если не класс — то весь я не нужен! // Если не партия — к черту стихи!»; «Только тот на нашем пути, // Кто умеет за каждой мелочью // Революцию мировую найти»; «Партия! РКСМ!.. // В них каждый тезис корявый // Стоит десятков поэм».

Зачем стихом, зачем же ритмом
Живую боль свою облечь?
Но чем же, чем же говорить нам?
Стихи ведь — это наша речь!

Эй, слова нам, певцам станковым!
Мы в РКП — плечо к плечу.
Нам надо звать к боям суровым,
Нам надо звать к победам новым...

Греметь борьбе! Сверкать мечу!
И пусть наш вождь могилой скован,
Он, как и мы, звенящим словом
Зовет к живому Ильичу.
1924. Дни траура

В статье «Пролетписатели и партия» (1923) А.И. Безыменский заявил: «Мы выработали идеологическую художественную платформу... Нет! — не только группы. Мы убеждены, что это платформа партии» (цит. по: 8, с. 78). «По существу, — пишет И.В. Кондаков, — все поэтические произведения Безыменского — большие и малые агитки» (8, с. 78). На первом съезде писателей СССР 29 августа 1934 А.И. Безыменский вступил в полемику с Н.И. Бухариным, который в докладе о поэзии определил ее как «царство эмоций». Главная задача пролетарского писателя, по мнению А.И. Безыменского, — изображение жизни рабочего человека на производстве и в быту: «...произведения, рисующие эпоху, берут, прежде всего, живых людей ее, — пишет он в статье «О творческих путях литературы: Рабочий в литературе» (1924). — Общественные отношения индивидуализируются в тех или иных представителях классов. Классовое мирозерцание автора проявляется тогда в подходе к изображению людей и событий, в правильном или в неправильном (с точки зрения всего класса) понимании перспективы и т.д. Прделав большую работу, взяв и показав (конечно, еще недостаточно полно) живых людей и события нашего времени, мы увидели и осознали, что одним из необходимейших творческих путей в ближайшее время должен явиться путь отображения в художественных произведениях рабочих от станка в их производстве и быту» (7, с. 472).

Опираясь на партийный лозунг «Еще ближе к производству!», А.И. Безыменский утверждает, что современный советский поэт не должен подходить к описанию жизни пролетария «интервьюерски». Для того чтобы дать в произведении верный портрет рабочего человека «со всеми его недостатками и язвами его быта, со всеми его достоинствами, с истинным пониманием его положения и перспектив» (там же, с. 474), нужно знать рабочую среду изнутри, самому работать на производстве. Безыменский уверен, что показать рабочего так, как этого требует партия, сумеет только художник, который смотрит на мир глазами «коммунистического авангарда пролетариата»: «Дать живого рабочего, показать его (глазами рабочего класса, понятно) в развернутом сюжете, в эпическом произведении, — вот задача, которая еще вся впереди. Этого можно достигнуть только глубоким знанием этого рабочего, его производства и быта. «Чтобы изменить быт, надо познать его», — сказал тов. Троцкий. «И знать его», — добавил т. Плетнев. Оба — правы. Первое условие для этого — работа на производстве. Не непременно у станка, но непременно длительная. Прикрепившись партийным порядком к ячейке, работая в ней, в завкоме, клубе, в стенгазете, литкружке и работая постоянно, — нужно изучать производство и рабочих» (там же, с. 473).

А.И. Безыменский был сторонником разоблачения классовых врагов в поэзии. «Он дал отпор «империалистической романтике» Н. Гумилева, «кулацко-богемной» поэзии С. Есенина, «апологии идиотизма деревенской жизни» Н. Клюева и С. Клычкова, «юрдству» Н. Заболоцкого, «воспеванию богемно-хулиганского образа жизни» П. Васильева; раскритиковал «ошибки» Маяковского, Б. Пастернака, И. Сельвинского, Б. Корнилова и многих других поэтов» (8, с. 78).

А.И. Безыменский был верен принципам пролетарского искусства до конца жизни, и, когда развернулась кампания против Б.Л. Пастернака и его романа «Доктор Живаго», активно поддерживал травлю «внутреннего иммигранта» и его «поганого романа». «Однако, привыкший «разоблачать других», Безыменский сам сталкивается с резкими нападениями на собственное творчество, с политическими обвинениями в «буржуазности и антипартийности» (там же).

Е.А. Евтушенко так характеризует А.И. Безыменского: «Участник Октябрьской революции в Петрограде, член ЦК комсомола первого созыва, автор знаменитой в свое время риторической поэмы «Комсомолия»: «Ах, Комсомолия, мы почки твоих стволов, твоих ветвей...». В тридцатых годах и позднее неоднократно обращался к антибюрократической сатире. Во время войны широко прозвучало его стихотворение «Я брал Париж». Безыменский выглядел анахронизмом. Из почек комсомолии вылупились птенцы, пожравшие тех, кто делал эту революцию» (9, с. 319).

Источники:

1. Безыменский А.И. Завод слова // Безыменский А.И. Избранные произведения: В 2 т. — М., 1989. — Т.1. Стихотворения. Поэмы. Комедия в стихах «Выстрел». — С. 27—28.
2. Безыменский А.И. Поэтам «Кузницы» // Там же. — С. 49—50.
3. Безыменский А.И. Зачем стихом, зачем же ритмом... // Там же. — С. 81.
4. Безыменский А.И. Разговор с Маяковским // Там же. — С. 154—156.
5. Безыменский А.И. Речь о Пушкине // Безыменский А.И. Избранные произведения: В 2 т. — М., 1989. — Т. 2: Стихотворения. Поэмы. — С. 47—52.

6. Безыменский А.И. О творческих путях в литературе: Рабочий в литературе // На посту. — 1924. — № 1. — С. 121—128.

7. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса: В 4 т. — Ставрополь, 2006. — Т. 3. — С. 463—474.

Литература:

8. Кондаков И.В. Безыменский // Русские писатели XX века. Биографический словарь. — М., 2000. — С. 77—79.

9. Стихи века. Антология русской поэзии / Сост. Е.А. Евтушенко. — Минск — М., 1995.

Чичерин Алексей Николаевич

Метапоэтика А. Чичерина представлена работой Кан-Фун (М., 1926). Он один из последовательных теоретиков конструктивизма.

Конструктивизм основан на выражении внутренних структурных связей между абстрактными геометрическими элементами, изучении выразительности сочетаний различных материалов. Конструктивисты последовательно развивали идеи мастеров русского авангарда, добиваясь эффектов пространственности, структурности построения, внутренней логики произведения. Конструкциями стали называть такие художественные произведения в области живописи, графики, абстрактной скульптуры, в которых преобладали линии, плоскости, объемные элементы, где акцентировались монтажные связи между ними.

Произведения конструктивистов отличались явленными в форме произведений конструктивизма элементами внутренней логики и структуры. Эти же принципы распространялись на поэтическое творчество. Искусство конструктивистов провозглашалось как торжество «конструктивного начала». Правильно сконструированное искусство способно существовать лишь в разумно организованном обществе, считали конструктивисты. «Египетская пирамида, Парфенон, икона Рублева, пейзаж Пуссена, Царь Эдип, Песня о Роланде точны, как математические формулы. Не приходи, не случайности. Строгие законы. Об этих законах забыло академическое искусство, об этих законах напоминает индустрия» (цит. по: 4, с. 48).

Интерес к А. Чичерину отмечается особенно в последние десятилетия. Многие постмодернисты берут на вооружение разработанные им принципы визуальной поэзии. Визуализация образа ведет, по мнению А. Чичерина, к его знаковому представлению. Оперирование знаками вмещает больше информации и способствует наглядности образа. Чичерин определяет несколько постулатов, от которых он отталкивается в формулировке принципов конструктивизма:

«Что такое поэзия. Поэтическое восприятие мира свойственно каждому; оно сохраняется или утрачивается в зависимости от характера знака, в котором показано.

Поэзия есть образование в синтетический знак реальных действительности.

Первое, с чем сталкивается человек, стремящийся принять образ действительности, это — способ организации материала.

Образующийся организм знака есть единственный объективный критерий для суждений о внутренней сущности человека и внешней его квалификации» (2, с. 492).

«Как должен выражаться поэт. Закон конструктивной поэтики предопределяет восприятие знаков е путем зрения — посредством глаз.

Первое место в Поэтическом «языке» должен занять знак картинного пред стояния, называемый пиктограммой, и образ в предмете, а идеограммная конструкция линейных соотношений, как знак с уклоном в абстракцию — может быть на втором месте. Путь развития Конструктивизма — к картинным и предметным конструкциям без названия.

Что касается понятности, и даже возможной утилитарности конструктивного знака, то здесь может быть такое же количество ступеней ее, как и в словесных обозначениях.

Утилитарным применением конструктивного знака, методом публицистическим, — явился плакат, действовавший на многомиллионные, как на «безграмотные», так и на «грамотные» массы, действенной слов, и карикатура — многие карикатуры газет дают «читателю» неизмеримо больше всяких передовиц, удачный карикатурный рисунок убивает написанную на эту же «тему» ироническую передовицу. Что это так — ощущается всеми; даже те, кто ратует за «понятность» во что бы то ни стало, уже говорят: «Все старые вывески, изображавшие продававшиеся предметы (и тем понятные неграмотному и легко запомнившиеся в памяти грамотных) были заменены (в период гражданской войны, А.Н.Ч.) — лишь буквенными надписями. Следовало бы на всех булочных изображать, по-старому, калач, на часовых магазинах — часы, на магазинах обуви — сапог и т.д. Вообще, инструкции в виде рисунка очень часто встречаются на практике и рекомендуются, благодаря своей понятности и наглядности; ведь и многие наши плакаты есть лишь инструкции для граждан республики в их очередной работе. Нужно научиться широко пользоваться рисунком для подобных целей. <...> Конструктивист должен знать, что расположение товаров в витринах, или рационально поставленные орудия производства, дадут ему для образования Поэтического состояния в тысячу раз больше, чем любой историко-полиграфический труд по этому поводу» (там же, с. 493—494).

«Конструктивная «АЗ»-«БУКА». Если современная полиграфия бессильна передать Конструктивный — Поэтический образ, или если он ею непередаваем, то каким техническим способом и в каком материале может быть организован Поэтический знак?

Для знака Поэзии годен всякий материал, способный в максимальной, непрерывной сжимаемости впитать всю нагружаемую потребность и предстать в кратчайшей обозреваемости в значащем виде.

Чем больше материал может прибавить к существующим свойственным ему оригинальных возможностей, чем больше он склонен унагрузить знак слиянием своих качеств с качествами других материалов, — тем он ценнее, тем значение его больше.

Для знака Поэзии годны: камни, металлы, дерево, тесто, материя, красящие вещества и прочие многие материалы, которых перечислять здесь нет надобности.

Чем сложнее, чем тоньше способ воспроизведения конструкции, тем он приемлемее.

Из типографских касс в первую очередь должно быть использовано все наличие знаков, существующих для самых разнообразных целей условного обозначения, должны быть использованы знаки: математические, интегральные, корни, счетные, календарные, планетные, фигурные, траурные, музыкальные, аптекарские, корректорские, почты и телеграфы, шахматные фигуры и шашки, медали, знаки астроно-

мические (лунные, созвездий зодиака, планет и пр.), параграф, кавычки, тире и дефис, градус, проценты, гербы, стрелки, руки и пальцы, все существующие и возможные акцидентные «украшения» (головки, птигмы, эмблемы, цикламы, средники, заставки, виньетки, концовки, углы, усики, бордюры, пластинки, фоны, закругления, круги и овалы, звездочки, скобки, комбинационные комплексы, росчерки и прочий линейный «орнамент»), рисунки животных, растений, цветов, рыб, птиц, обуви, головных уборов, медалей, знаки корреспондентские, рудников и плавильных заводов, различных компаний, фабричные и торговые клейма, штампы счетов, гербов и рецептов, печати и многие прочие по потребности смысла.

Народы всего Мира, искони, разгружались в узорные знаки и во всякий жизненно-утилитарный материал — утварь, одежду, постройки и пр.» (там же, с. 494—495).

«На что годно слово. Роль слова, приспособленного к Поэзии, заключается в реализации ощущений ядрами корней с их формальными окружениями, сочетающихся по законам, присущим данному языку, с Конструктивной центростремительностью, до положенного природой материала предела» (там же, с. 495).

«Функционализм. Законной в слове системой, исходящей из динамической природы словесного материала, годного для выражения энергетической мощи, посредством звуковой и смысловой, в приемах «изобразительных», рядности, является — Функционализм.

Функционализм стал возможен только с изобретением в слове дифференциального исчисления после расплавления школами двух прошлых десятилетий XX века костяков старых школ, исходивших не из того, на чем только и можно строить Поэтическую школу, — из материала, принципов его организации, и характера знака, а корпевших над догмой мертвых, наследственных форм» (там же).

«Разница между Конструктивизмом и Функционализмом. Разница между Конструктивизмом и Функционализмом — не в названиях: Поэзия, то есть образование в синтетический знак по конструктивному закону максимальной нагрузки потребности на единицу материала в минимальном пространстве при неразрывной, кратчайшей, исчерпывающей обозреваемости в значащем виде, возможна только в Конструктивизме; «поэзия же, то есть попытки энергетического выражения в «виде» разн-«образных» фантазий того, что подается только Конструктивному представлению — возможна, при особых условиях, исключительно в Функционализме, каковой является наибольшим и единственным из всех «видов» словесного выражения (как бы «образно» оно ни было) приближением к Конструктивному—Поэтическому образованию.

Конструктивизм (Кан) это — состояние в сжатой действительности.

Функционализм (Фун) — энергичное сжатие посредством приемов, ориентированных по основному закону Конструктивизма. <...> Отличие Конструктивизма от всего того, что до сих пор называло себя «поэтическим», до мельчайших подробностей содержится в приведенном выше законе организации материала в Поэтический знак и в вытекающей из него перемене материала для конструкции этого знака.

Отличие Функционализма от всех прочих, существовавших и существующих «поэтических» «школ» заключается в избрании дифференциального исчисления бесконечно малых элементов словесного выражения и в плановом, по Локсу Конструктивизма,

интегрировании их, в пределах словесных возможностей, в синтетический знак, путем разнообразных ходов, повадок и пр., строимых на соответствующих стилю эпохи приемах» (там же, с. 499, 503—504).

С. Бирюков, анализируя этапы развития визуальной поэзии, отмечает: «Новый виток визуализации мы наблюдаем в 20-е годы — период активной деятельности конструктивистов, особенно А.Н. Чичерина, который пришел к полному замещению текста графическими конструкциями, или пиктограммами, напоминающими отчасти супрематические композиции Казимира Малевича. Чичерин решительно пересматривает понятие «поэзия», отказывается от слова, как от неконструктивного явления, и предлагает использовать в качестве поэтических всевозможные материалы — камень, металлы, ткани, дерево, тесто и т.д. В 1927 году он печатает «поэму» «Звонок к дворнику», состоящую просто из одних рисунков, да еще и выполненную не самим поэтом, а «по заданию и коррективам автора» Борисом Земенковым. Скорее всего, на создание этой поэмы повлиял кинематограф — главы поэмы напоминают кинокадры, последовательно сменяющие друг друга. Чичерин разрабатывал также визуальные знаки для «правильного» чтения его собственных текстов. Эти знаки в сочетании с текстами давали новый — визуальный — текст. Таким образом, уже на раннем этапе, главным образом в конструктивистский период, были выработаны принципы визуального. Это быстрая передача мгновенного. Компьютер, конечно, дает больше возможностей в этом плане и вносит много нового, но в целом и без него поэты, которых Евгений Штейнер предлагает именовать «продуцентами текста», проходили сквозь толщу времени» (3).

Сергей Сигей в статье «Краткая история визуальной поэзии в России» пишет: «Через шесть лет после первых картинных стихов-страниц Зданевича в Москве вышел сборник поэтов-конструктивистов «Мена всех» (1924) — несомненное торжество основополагающих идей визуальной поэзии. Задолго до возникновения современного концептуализма с его идеей замены изображения словом в живописи, Алексей Чичерин выдвинул идею замены слова в литературе живописным или графическим изображением. Чичерин не ограничивает себя визуальным на бумаге, полагая, что его конструкции обязаны иметь пространственное продолжение, должны функционировать в реальности, такова поэма «Авзки викоф», существовавшая не только как первоначальный чертеж, но и как пряничная доска. Сам пряник, испеченный в 15 экземплярах, был продан в Моссельпроме и съеден тогдашними потребителями поэзии. Уехав в конце 20-х гг. из Москвы, Чичерин продолжал создавать материальные «знаки поэзии», которые заменили для него вербальные ряды. Изучив опыт изготовителей пряничных досок, он использовал деревянную основу для резьбы, как когда-то в начале своего творчества использовал бумагу. Долгие годы ни один русский поэт не мог конкурировать с гениальными прозрениями Чичерина» (5).

Для произведений А. Чичерина характерна эмблематичность, визуальная репрезентативность смыслов произведения. Такая постанова в создании произведений сближает его с поэтами русского барокко (Симеон Полоцкий, Феофан Прокопович и др.), элементы которого использовались в авангардистских произведениях начала XX века.

Источники:

1. Чичерин А. Кан-Фун. — М., 1926.
2. Три века русской метапоэтики: Легитимация дис-

курса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2006. — Т. 3. — С. 490—504.

Литература:

3. Бирюков С. Визуальная поэзия в России // Черновик: Альманах литературный визуальный. — Нью-Джерси — Москва, 1997. — Вып. 12.
4. Лаврентьев А.Н. Лаборатория конструктивизма. — М., 2000.
5. Сигей С. Краткая история визуальной поэзии в России // Ученые записки Ейского историко-краеведческого музея отдела живописи и графики: Литература после живописи. — Ейск, 1990. — Вып. 1.



Сельвинский Илья (Карл) Львович

[12(24).X.1899, Симферополь — 22.III.1968, Москва] — поэт, писатель, один из главных представителей конструктивизма.

Метапоэтика И.Л. Сельвинского представлена книгой «Студия стиха» (1962), манифестом «Кодекс кон-

структивиста» (1929), а также в письмах и стихотворных произведениях.

На метапоэтику И.Л. Сельвинского оказало влияние творчество А.А. Блока, И.А. Бунина. Поэта характеризует установка на поиск своего языка, отрицание традиционной поэтики, которое он видит в «размышлении» норм литературного языка, в использовании различных жаргонов (воровского, одесско-еврейского, цыганско-романсового), зауми. Это касается в большей степени раннего творчества И.Л. Сельвинского.

В двадцатые годы XX века И.Л. Сельвинский является одним из создателей группы конструктивистов. Основой эстетики конструктивизма становятся стремление овладеть техникой, конструктивно-научным мышлением. Конструктивизм, по мнению И.Л. Сельвинского, — «мотивированное искусство», оно превращается в особый, «станковый» жанр. Важным было требование построения стихов в плане «локальной семантики», то есть развертывания «всей фактуры стиха, их основного смыслового содержания, темы». Задача конструктивиста — овладеть техникой и конструктивно-научным мышлением, чтобы найти пути к темам социалистической действительности.

Поэт, изучай свое ремесло,
Иначе словам неудобно до хруста,
Иначе само вдохновенье — на слом!
Без техники
нет искусства.

Случайности не пускай на порог,
В честности
каждого слова
уверься!

Единственный
возможный в поэзии порок —
Это порок сердца.
1959

На протяжении всего творчества поэт разрабатывает понятие технологии стиха, которое, по его мнению, входит в систему художественного образования.

Одним из разделов книги «Студия стиха» является «Моя поэтика», которая представляет собой образец метапоэтического текста.

«Студия стиха» — это описание опыта в поэзии художника-экспериментатора, который тем не менее глубоко связан с традицией. Книга рассчитана на ликвидацию поэтической безграмотности. С точки зрения И.Л. Сельвинского, поэтическая грамотность должна быть присуща каждому культурному читателю, ею должны овладевать и поэты, и читатели. В понимании стихотворной техники И.Л. Сельвинский исходит из антиномичного положения: с одной стороны, стихотворная техника «знает уровень, за которым начинается уровень высшего пилотажа: оно почти не поддается изложению и переходит от учителя кученику не на словах, а как бы всей атмосферой творчества» (11, с. 509). С другой стороны, в этой технике есть «азбука», о которой должен знать просвещенный читатель. И.Л. Сельвинский формулирует принцип метапоэтики как особого дискурса, в котором научные данные сочетаются с субъективным опытом, причем ценность его именно в последнем, так как сам художник улавливает неуловимое: «У каждого мастера с течением времени откristаллизовывается свое особое отношение к поэзии в целом и к любой ее отрасли в частности. Отношение это не может не быть субъективным, ибо исходит из личного творческого опыта. В этом недостаток, но в этом же и достоинство всякого теоретического труда, написанного не теоретиком, а поэтом, живописцем или композитором. Субъективность эта тем более неизбежна, что поэтика — наука далеко не точная, а может быть, и вовсе не наука. Ничего общеобязательного в поэзии нет, ибо, как только вы заявите, что стих должен быть таким, а не таким, непременно явится новатор, который шагами командора пройдет по вашим учебникам и создаст шедевры, построенные вопреки всем вашим правилам. И тем не менее, как все в человеческой культуре, новое в искусстве исходит из опыта прошлых поколений, и этот опыт надо знать даже при самой субъективной оценке того для другого поэта» (там же, с. 510).

Находясь в идеологизированном социуме, И.Л. Сельвинский связывает процессы, происходящие в творчестве, с коммунистической идеологией, с «борьбой социальных сил»: «Поэтика, строго говоря, не имеет своей собственной истории: смена одних форм другими в основе основ объясняется общественными сдвигами. Иногда поэты, предчувствуя новое веяние времени, сознательно ломают старые формы в поэзии, иногда же, напротив, разразившаяся революция вынуждает их совершать революцию в стихе. В том и другом случае борьба стилей отражает в конечном счете борьбу социальных сил» (там же, с. 518).

В работе «Моя поэтика» И.Л. Сельвинский подробно анализирует метрико-ритмическую систему поэтического текста, звукопись, организацию рифмы и т.д. Завершается эта работа рассмотрением родов литературы (лирика, эпос, драма). В целом это очень значительные и точные наблюдения, так как И.Л. Сельвинский анализирует произведения, сопоставляет классический и неклассический стих. Но все же в его метапоэтические исследования закрадывается идеология. Он характеризует тактовую просодию как «борьбу между двумя стихиями поэтического ритма», хотя и утверждает дополнительную классического и тактового стиха: «Заканчивая очерк о тактовой просодии, должен отметить следующее: борьба между двумя стихиями поэтического ритма в русской поэзии не закончилась, да и едва ли когда-нибудь за-

кончится. Тем лучше: обе они, дополняя друг друга, обогащают поэзию в целом. Недаром Пушкин наряду с «Евгением Онегиным» пишет «Сказку о рыбаке и рыбке», недаром Лермонтов наряду с «Демоном» создает «Песню про купца Калашникова». Опыт советской поэзии говорит о том же. Но так ли уж враждебны друг другу обе эти системы? Возможно ли их объединение в одном каком-нибудь поэтическом труде без того, чтобы вещь в целом не впала в эклектизм? Попытку соединить классический стих с тактовым я проделал в прологе к своему драматическому эпосу «Россия» (там же, с. 543)

Рассуждая о рифме, И.Л. Сельвинский вводит нас в лабораторию поэта, рассказывая о том, какую работу выполняет художник в процессе организации текста. Вот как он показывает работу над рифмой, которую он определяет как «локальную». Речь идет о рифме, разрушающей ее предсказуемость в тексте, в результате чего текст получает больший смысловый объем: «Отказаться от хорошей рифмы, даже если этого требуют интересы целого, необычайно трудно. И все же это нужно делать, иначе рифма способна погубить строфу. Дело в том, что в каждом четверостишии — своя тайна: стихи ведь — речь неестественная, поэтому борьба мастера со словом — это борьба укротителя с тигром: малейшая неловкость — и тигр тебя искалечит. В самом деле: две строки из четырех вы пишете так, как вам хочется, третья строка приходит к вам от вашего дарования, четвертая — от вашей бездарности. Вот эту-то четвертую и надо спрятать в любое место, да так, чтобы из нее не вылезали уши. <...> Проследим за развитием локальной рифмовки на каком-нибудь более обширном материале. Возьмем «Охоту на тигра». Основную рифмическую массу баллады я старался выдержать на уровне добротной плотницкой работы: «рев — коров», «головой — вой», «ручьи — рогаши». <...> Достигнув как бы предела в изображении силы зверя, стихотворение дает резкий спад в теме. Это отражается прежде всего на ритме: в тактовом стихе появляется темп, напоминающий четырехстопный ямб:

В такие дни, не чужа ног,
Иди в росе по колени...

Это же отражается на рифме, которая снова пришла к сочетанию мужских и женских:

ног
колени
манок
олена
зубря
изюбря.

Строфа пятая. В теме идут поиски оленя человеком. Оленя еще нет. Рифма дается спокойная, ровная:

начадив
на ночь
начдив
Иваныч.

В шестой строфе ожидание становится уже напряженным. Это выразилось в полном отсутствии рифмы, и это я считаю наиболее характерной клаузулой во всем стихотворении:

Охотник дунул. (эс) Тишина.
Дунул еще. Тишина. <...>

Остается сказать о финале. Тигр подстрелен, но не убит.

Но миг — и он снова пред нами, как миф,
Раскатом нас огромив,
И вслед за октавой, глубокой, как Гендель,
Харкнув на нас горячо,
Он ушел в туман. Величавой легендой.
С красной лентой. Через плечо.

Читатель, надеюсь, обратил внимание на то, что слово «лента», поставленное внутри строки, могло бы стоять где-нибудь в конце и спокойно рифмоваться со словом «легенда», заменив таким образом сложную ассоциацию с Генделем. Для читателя ясно, что автор привлек Генделя не за отсутствием рифмы. Зачем же автору понадобился этот композитор XVIII века, писавший глубокие и величавые гимны и хоралы? Это объяснить уже значительно труднее, чем все предыдущее. Дело в том, что в балладе все время шло совершенно реалистическое описание удивительного случая, когда тигр, охотясь за оленем, проявил такую тонкость ума, какой в зверином мире не наблюдается. Но не ради этого казуса написал я свою балладу. Для меня в этом тигре была воплощена идея гения и его судьбы. В старом варианте я говорил об этом прямо:

И мы увидали, глазам не веря,
Батальный прием гениального зверя.

Затем я отказался от декларации идеи «в лоб» и решил перенести мысль в самую поэтическую ткань:

Вслед за октавой глубокой, как Гендель.

Строка, передавая словом «октава» глубину тигриного баса, очень естественно подымается до «глубины Генделя», значение и гениальность которого создают образ возвышенной величавости и намекают на то, что дело в этой балладе сводится не только к тигру. Но чтобы стихотворение не ушло в абстрактную символику, я в следующей же строке даю натуралистическую подробность:

Харкнув на нас горячо.

(Кстати: октава и харканье довольно точно определяют характер короткого тигриного рычания). Следовательно, сравнение с Генделем не вывело меня из рамок рассказа о действительном происшествии в тайге. После этого я уже мог поднять рокот труб и грохот литавр и под торжественный марш создать апофеоз: величавый уход окровавленного, но не уничтоженного тигра. Следует прибавить, что привлечение имени композитора к такой сугубо таежной теме было подготовлено в стихотворении задолго до финала...» (там же, с. 548—552).

И.Л. Сельвинский в начале шестидесятых годов запечатлевает в поэзии тему взаимоотношений «физиков и лириков», актуальную для этого времени, так как научно-техническая революция, открывшая перспективы возникновения нового информационного общества, ее представители — блестящие физики — были в это время «властителями дум» (вспомним фильм М.И. Ромма «Девять дней одного года» — 1962). Противостояние «физиков и лириков» было несколько условным, иногда даже ироничным и шутивным, так как физики (П.Л. Капица, И.В. Курчатов, Н.Н. Семенов, Л.Д. Ландау, Ю.Б. Румер и др.) были энциклопедиче-

ски образованными людьми, блестяще знавшими литературу, поэзию. Как и зарубежные физики Н. Бор, А. Эйнштейн, они использовали поэтический критерий (критерий гармонии) в своих фундаментальных исследованиях. Метаконтекстный принцип гармонии на высочайших уровнях абстракции объединяет два типа познания — научное и художественное.

Физики и лирики

Да, брат, физики в почете,
Им теперь и черт не брат:
Будто демоны в полете
О Венере говорят,

Но Венера, дура-баба,
Их не жалует. Ничуть.
Поглядишь — поэтик слабый
С нею скрещивает путь.

Вот несется астрофизик
На свиданье под часы.
Треплет ветер, дождик высек,
«Петухов» дают басы,

Но глядит, глядит, глядит он
На заветное окно...
А Венера с троглодитом
Уж давно сидит в кино.

Вывод:
Электронном опаленный,
Открывает физик Новь.
Рвется к лире Аполлона
Старомодная любовь.
1962

Поэт большое внимание уделяет изучению языка, проблемам языка поэзии, считая, что «поэзия — это особый мир языка». Поэтическая речь обладает своей «звуковой прогрунтовкой», аллитеративной музыкальностью. И.Л. Сельвинский приходит к мысли об особом переконструировании языка в поэтическом тексте, противопоставляет его языку прозы.

Источники:

1. Сельвинский И.Л. Моя поэтика // Сельвинский И.Л. Студия стиха. — М., 1962. — С. 5—196.
2. Сельвинский И.Л. Читатель стиха // Сельвинский И.Л. Собрание сочинений: В 6 т.— М., 1971. — Т. 1. — С. 259—261.
3. Сельвинский И.Л. Поэзия // Там же. — С. 345—346.
4. Сельвинский И.Л. Не я выбираю читателя... // Там же. — С. 450.
5. Сельвинский И.Л. Поэт, изучай свое ремесло... // Там же. — С. 470.
6. Сельвинский И.Л. Гуно — лист // Там же. — С. 501—502.
7. Сельвинский И.Л. Плохие поэты обычно фальшивы... // Там же. — С. 508.
8. Сельвинский И.Л. Perpetuum mobile // Там же. — С. 509.
9. Сельвинский И.Л. Завещание // Там же. — С. 518—519.
10. Сельвинский И.Л. Физики и лирики // Там же. — С. 645.
11. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Ставрополь, 2006. — Т. 3. — С. 505—587.

Литература:

12. Карпов А.С. Русская советская поэма. 1917—1941. — М., 1989.
13. Резник О. Жизнь в поэзии: Творчество Ильи Сельвинского. — М., 1967.



Кирсанов Семен Исаакович

[5(18).IX.1906, Одесса — 10.XII.1972, Москва] — поэт.

Метапоэтика С.И. Кирсанова представлена статьями «О бездушном формализме» (1936), «Современный русский стих» (1940), «Литература и язык» (1967), «Позиция поэта:

Художник и время» (1968) и др., а также стихотворными произведениями.

Большое внимание в метапоэтике С.И. Кирсанова уделяется языку поэзии, особенности которого определяются самой ее природой, ритмичностью, размером, характером внутренних созвучий, рифмой.

Поэт выступает против крайностей лично-вкусовых требований «всегда пуризма или всегда языковой орнаментальности, всегда простоты или всегда сложности языка» (10, с. 592).

В раннем творчестве С.И. Кирсанов много экспериментирует с языком. В книге «Опыты» (1927) он называет себя «садовником садов языка», «филологом», а позже — «лингвистом», «циркачом стиха». Он разрабатывает сложные рифмы, ритм, каламбуры, увлекается тропическими средствами, оттачивает графическую фактуру стиха.

Прозрение

Я не хочу
быть дервишем,
что пляшет
перед фетишем
с веригами
под вретисцем
и препоясан
вервищем.

Ни — с облака
сошедшим,
дабы глаголом
жечь,
ни — древним
сумасшедшим
провидцем
из предтеч.

Хочу я только
трезвости
отточенных
остро́
по-медицински
режущих,
как в анатомке,
строк.

И зренья,
только зренья —
в глубинный
жизни слой.

При этом всем —
прозрение
придет
само собой.

Ю.И. Минералов считает, что «в русской поэзии у С. И. Кирсанова были лишь единичные предшественники (А. Ржевский в XVIII веке, В. Брюсов с его книгой

«Опыты»). Версификационный дар в чистом виде — явление объективно редкое, и в советской поэзии С.И. Кирсанов остался уникальной фигурой. После смерти Маяковского поэт делал отчаянные попытки принять на себя его роль «агитатора, горлана, главаря». Подобно Брюсову, пытавшемуся закончить пушкинскую поэму «Египетские ночи», он попытался реализовать до конца (так как он его понимал) замысел неоконченной поэмы Маяковского «Во весь голос». Он пишет поэму «Пятилетка» (1930—1931), стилизующую манеру Маяковского и содержащую даже ряд видоизмененных цитат-реминисценций из поэмы «Во весь голос»... а также из предсмертного стихотворения Маяковского «Как говорят, инцидент исперчен...» (11, с. 339).

Штамп в поэзии, по его мнению, — явная языковая опасность. Язык — среда поэта, и чувство свободы в нем — условие состоявшегося творчества.

С.И. Кирсанов точно передает ощущения поэта, вечно «преодолевающего» сопротивление языкового материала, устоявшихся поэтических форм и средств; постоянная работа художника над формальной и содержательной сторонами поэзии позволяет избежать «бездушного формализма». В статье «О бездушном формализме» (1936) С.И. Кирсанов пишет: «В борьбе с эстетством, с формалистическим равнодушием надо опасаться выплескивания с водой самого ребенка. Пустота и доступность поэта вырабатываются в результате полного овладения сложнейшим аппаратом поэтических средств. Поэт не только пользуется этим аппаратом, но и борется с ним, преодолевает и создает новую, более современную аппаратуру. Пока перед поэтом стоит цель — участие стихом в социалистической действительности, он не станет формалистом. Уходит поэт от конкретной, реальной социалистической жизни в поэтические абстракции, — тут его подстерегают формалистское равнодушие, эстетство, стихотворная схема» (10, с. 595).

Как художник, склонный к разработке формальных приемов, которым в системе конструктивизма придавалось большое значение, С.И. Кирсанов, делая тонкие наблюдения над особенностями стиховой формы, вынужден был отдавать дань «верности своему советскому времени» (там же, с. 598).

Интересны наблюдения над «микроструктурами», характерными для того или иного художника, выделяемых в поэтических текстах. Эти посылки коррелировали с бурно развивающейся в нашей стране структурной лингвистикой: «Не нужно быть языковедом, можно просто почувствовать при чтении, что у писателей, обладающих своей языковой манерой, движение отдельных отрезков авторской речи образует поток языка, своеобразный для каждого самостоятельного автора. Мы различаем это цельное движение языка... <...> В итоге изучения слога писателя перед нами окажется перечень излюбленных им языковых микроструктур и частота их употребления. Комбинационные возможности языка настолько неисчерпаемы, что мы могли бы даже предсказать новые индивидуальные манеры. Высказанная мною гипотеза относится в основном к прозе, которая не ограничена искусственным ритмом» (там же, с. 591).

С.И. Кирсанов разграничивает поэтический язык и язык прозы: «Конечно, это два разных вида словесности. Сходясь, как в чем-то сходятся клаксон автомобиля и труба архангела, эти два искусства отличаются не только разными способами организации языка, но и назначением. И в пределах самой поэзии различаются два понятия — «поэтическое» и «поэтичное». Поэтическое язык может совпадать с разговорной речью и быть по-

эзией. «Поэтичный» же язык предполагает особую исключительность словаря, выражений и круга сюжетов. «Поэтичное» — на грани банальности, не терпит «прозаизмов», то есть живых, разговорных выражений, но редко достигает поэтического уровня. Пушкинское «извольте мне простить ненужный прозаизм», сказано после язвительных пародий на высокий пиитический стиль графов Хвостовых и прочих» (там же, с. 594).

В статье «Позиция поэта: Художник и время» (1968) С.И. Кирсанов, делая установку на излюбленные им «удивительные образы», в центр поэтического творчества ставит человека во всей его многогранности: «Одна лишь поэзия не нуждается в дополнительной аппаратуре. Ей не нужна ни кисть, ни резец, ни свирель. Ее единственный инструмент — сам человек, поэт. Она может даже обойтись без пера и бумаги, создаваться в памяти. Может быть, именно поэтому поэзия выражает человека независимо только от него самого и неотделимо от общества. Подлинная поэзия, — способная создавать самые удивительные образы, не способна обманывать ложными иллюзиями. Фальшь в поэзии — чувствуется раньше, чем мы можем услышать неверный звук инструмента. А правдивое слово поэта доходит к людям со световой скоростью» (там же, с. 597).

Метапоэтика С.И. Кирсанова — сложнейший компромисс между установками художника-экспериментатора и «внутреннего цензора», корректирующего формалиста-конструктивиста в соответствии с идеологией СССР.

Е.А. Евтушенко сравнивает С.И. Кирсанова с В.В. Маяковским: «В 1924 году Маяковский встретил в Одессе восемнадцатилетнего юного поэта — сына портного, и взял его под свое крыло, печатая в ЛЕФЕ, приглашая в совместные поездки. Если говорить о поэзии весовыми категориями бокса, то Маяковский был тяжеловесом, а Кирсанов был в весе «пера», но блистательным мастером формы. Про Кирсанова была такая эпиграмма: «У Кирсанова три качества: трюкачество, трюкачество и еще раз трюкачество». Эпиграмма хлесткая и частично правильная, но в ней забывается и четвертое качество Кирсанова — его несомненная талантливость. Его поиски стихотворной формы, ассонансные способы рифмовки были впоследствии развиты поэтами, пришедшими в пятидесятые — шестидесятые годы, а затем и другими поэтами, помоложе. Поэтика Кирсанова циркового происхождения — это вольтижировка, жонглиж, фейерверк; как жаль, что у нас на сегодняшний день нет ни одного формалиста такого класса. Фомалисты тоже до зарезу нужны. Но все же только формалистом Кирсанова назвать было бы несправедливо» (13, с. 448).

Источники:

1. Кирсанов С.И. Новаторство // Кирсанов С.И. Собрание сочинений: В 4 т. — М., 1976. — Т. 4. — С. 7—8.
2. Кирсанов С.И. Мой номер // Там же. — С. 9—10.
3. Кирсанов С.И. Ундервундное // Там же. — С. 51—52.
4. Кирсанов С.И. Я ишу прозрачности... // Там же. — С. 23.
5. Кирсанов С.И. Прозрение // Там же. — С. 331—332.
6. Кирсанов С.И. «О, рифма, бедное дитя...» // Там же. — С. 375—376.
7. Кирсанов С.И. Литература и язык // Вопросы литературы. — 1967. — № 6. — С. 114—124.
8. Кирсанов С.И. О бездушном формализме // Литературная газета. — 1936. — 10 марта.
9. Кирсанов С.И. Поэзия поэта: Художник и время // Правда. — 1968. — 10 августа.
10. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2006. — Т. 3. — С. 588—598.

Литература:

11. Минералов Ю.И. Кирсанов // Русские писатели XX века. Биографический словарь. — М., 2000.
12. Минералов Ю.И. Поэзия. Поэтика. Поэт. — М., 1984.
13. Строфы века. Антология русской поэзии / Сост. Е.А. Евтушенко. — Минск — М., 1995.



Тихонов Николай Семенович

[22.XI(4.XII).1896, Санкт-Петербург — 8.II.1979, Москва] — поэт, писатель, общественный деятель.

Метапоэтика Н.С. Тихонова представлена сборником статей «Поиски героя. 1923—1926» (1927), статьями «Школа равнодушных» (1933), «Пушкин и советская поэзия» (1937—1944) и др., а также стихотворными произведениями.

Кредо поэта — не отделять стиха от жизни: «...стих это правда, которую человек может рассказать о себе и о мире» (14, с. 609). Он обращал внимание на особенности поэтической речи по сравнению с другими типами речи, замечая, что слово в поэтическом тексте оказывается в тесноте стихового ряда и чувствует себя «неестественно». Преодоление этого возможно, если использовать опыт пушкинского отношения к стиху.

Н.С. Тихонов рассматривает особенности континуума поэтического текста и считает, что организация пространства и времени в нем обуславливает талантливость поэзии. Сильное воздействие стиха связывается им с пропущенностью прошлого через настоящее, и наоборот — точно подмеченная черта «компактности» строения поэтического континуума.

Черты новой поэзии Н.С. Тихонов видит в избавлении от «темноты», «красивости», «лживой запутанности», «фальшивости», «шаманства», «лишней сложности», «неряшливости».

Стих может заболеть
И ржавчиной покрыться
Иль потемнеть, как медь
Времен Аустерлица,

Иль съежиться, как мох,
Чтоб Севера сиянье —
Цветной переполох —
Светил ему в тумане.

И жаждой он томим,
Зарос ли повиликой,
Но он неизгоним
Из наших дней великих.

Он может нищим жить,
Как в струпьях, в строчках рваных,
Но нет ни капли лжи
В его глубоких ранах.

Ты можешь положить
На эти раны руку —
И на вопрос: «Скажи!» —
Ответит он, как другу:

«Я верен, как тебе,
Мое любимей слово,
Безжалостной судьбе
Столетия золотого!»

В понимании поэта обыкновенный каждодневный героизм «необыкновенного» советского человека — черта нового лирического героя.

В работах Н.С. Тихонова есть мысли о доказательности метапоэтики, важности включенности поэта в эту парадигму: «Некоторые спрашивают: какую роль играет теория в поэтической работе. Поэт должен знать море стихов, как знают настоящее море капитаны. Это его профессия. Он должен знать, как сделан самый стих, как сделана поэма (корабль), что делать в случае поэмкрушения. В самые часы работы я никогда не применяю терминологии и не задумываюсь над размером, он приходит ко мне послушно, передавая смысл и звук так, как я хочу, но в иные часы я с удовольствием погружаюсь в «алгебру» стиха» (там же, с. 621).

Некоторые положения метапоэтики — блестящие образцы глубинного понимания сущности поэтической речи. Н.С. Тихонов, анализируя поэзию мастеров (А.А. Прокофьева, Б.П. Корнилова, В.М. Саянова, Н.А. Заболоцкого), выделяет особую группу так называемых «равнодушных поэтов», которые, владея художественным мастерством, не выражают подлинных чувств. В статье «Школа равнодушных» (1933) Н.С. Тихонов пишет: «Но в уступы редакций, в широкие заливы литературных вечеров бьется поражающее карликовыми размерами море молодых, средних поэтов.

Бесстрашно исследуя неглубокую волну этого игрушечного моря, легко установить, что владыкой его является смысловой стих — забывший, что факт, взятый без изменений, есть факт, взятый без воздействия.

Умелые рифмы, наскоро списанные размеры, ритмическая трескотня, превращающая стих в некие священные для авторов молитвенные барабанчики, — вот механизмы молодых поэтов.

Они берут слова из словаря эпохи только для того, чтобы вставить в копеечные строки, недодуманные и недоделанные.

Вот образец стиха:

...Перед глазами пляшущие строки —
«Вечерняя Москва»... «Метро»... «Руэгти»...
Проект проспекта...
Темпы новой стройки
И реконструкция телеги...

Или:

Пускай насылает Америка танки,
Пускай трещат Керенские, Родзянки,
Мы знаем за кого, мы знаем с кем,
Не лезь, буржуй, живого съем!

Это не халтура, отнюдь. Это легкий хлеб. Это средний стих, которого слишком много, от которого ломаются столы молодых авторов. А сколько вышло уже книг скучных и вялых, где так равнодушно, одним и тем же бледным языком пишут поэты и о Днепрострое, и о Тардье, и о Шанхае, и о колхозе; к чему берут они так по-разному звучащие слова и гонят их по скучным коридорам строк? Потому что ими владеет равнодушие, то равнодушие, которому нет места в искусстве сегодняшнего дня» (там же, с. 604—605)

Находясь в русле советской поэзии, Н.С. Тихонов пытается определить поэзию своего времени на

основе большой культурной традиции. Точка отсчета здесь — творчество А.С. Пушкина. В статье «Пушкин и советская поэзия» (1937—1944) Н.С. Тихонов показывает жизнь стиха Пушкина во времени и пространстве, в данном случае — в СССР: «Пушкин в один прекрасный день опрокинул весь строй царствовавшей литературной традиции, но сам, закрепляя свою линию, не окаменел в своей победе. Он искал все новых и новых стиховых областей, он расширял темы, включив в свою работу все многообразие мира внешнего и внутреннего. Современники называли его за эту способность Протеем, его дарование — чертовским дарованием. <...> Он был так точен и в стихах и в прозе, как будто никогда никакая туманная мысль, никакой сложный и не сразу понятный образ не являлись перед ним — он их просто не знает. <...> Можно ли именно так писать сейчас? Нет, нельзя! Почему? Потому что изменилась речевая установка. Словарь у нас другой, говорим мы по-другому, принцип на сегодня может остаться тот же, но слепое следование данным образцам приведет только к подражанию и обогатит учеников этого искусства, а не его мастеров.

Язык пушкинской поэзии не умирает, он сохранил всю прелесть свою, и через сто лет мы дышим его прелестью и силой. Как сказал о нем Гоголь: в каждом слове бездна пространства, каждое слово необъятно, как поэт. Мы горды этой необъятностью, и каждый по-своему принимает ее в своей работе — эта необъятность не рассеивается. Она переходит в новые и новые произведения искусства, сама не теряя в своей силе» (там же, с. 608—611).

Творчество А.С. Пушкина, его роль и значение для современности Н.С. Тихонова определяется в идеологическом ключе: «Как Маяковский был уверен, что для лучшего выполнения социального заказа надо быть передовым своего класса, надо вместе с классом вести борьбу на всех фронтах, надо разбить вдребезги сказки об аполитичности искусства, так и Пушкин, как революционный поэт, передовой поэт человечества в свою эпоху, не боялся вступать в бой с самодержавием и вел его до последней минуты. Их сближает многое, в первую очередь понимание и разрешение поэтических задач. Недаром после Пушкина, Лермонтова, Некрасова мы ставим имя Маяковского» (там же, с. 613).

Н.С. Тихонов — мастер поэтического слова, и в его метапоэтике большое внимание уделяется вопросам языка. Интересны его замечания о том, как поэт воспринимает образное начало разговорной речи, замечает меткие выражения, смысловые сдвиги слова. В заметках «Весло и лопата» он рассказывает об этом: «Я очень люблю свои записные книжки. Это моя «скорая помощь». Это склад консервированных впечатлений. Я заносу туда слова, которые будут позже хозяевами строфы, слова особого звучания, радующие глаз и ухо; слова эти могут не значить ничего в простом перечислении (скажем: горожане, спокойные садоводы, танец узлов, слюда, украдкой, даровитая вода), но в них уже есть огонек поэтической жизни, и они ищут себе подобных. Я собираю служебные слова, необходимые при данном случае, например, армянские или грузинские в восточных поэмах, я заносу цельные строки, висящие пока без продолжения, но нравящиеся мне своей природой: «из островов растут материка», «дом боками в зелень уходил», «проснувшись от прилива крови», «мы входим в анекдот» и т.д.» (там же, с. 619).

Н.С. Тихонов показывает, что некоторым его стихотворениям предшествует трезвая программа. Интересны термины, которые он использует в процессе создания стиха, его анализа: «слова-магниты», «плотная

ткань строки», «представимость образа»: «Программа стиха извлекается из записной книжки или пишется тут же, но до появления текста. Строфы располагаются заранее, в строфах выступают слова-магниты, притягивающие другие слова, подчиняя их или выравнивая. Слова-магниты очень любопытны, представляя как бы металлические позвонки стихотворения.

Где же ты, Азия? Азия согнута,
Азия загнана в бочку!

«Азия» здесь представляет простейший случай слова-магнита.

Я люблю соединения слов в стихе не по случайной ассоциации с усилением только звукового момента, а по крайней выразительной образности. Я люблю плотную ткань строки, представимость образа:

Колес разумный гром
Колес тенистый шаг.

Или:

Корабли шершавей полотна.

Или:

Козлом воняет рыжий базар» (там же, с. 622).

Обстоятельная, аналитичная метапоэтика Н.С. Тихонова — это лаборатория творчества. Как и у других конструктивистов, в его метапоэтике ведется тщательный анализ собственных и других поэтических текстов на основе наработанных в метапоэтике авангарда приемов, но и с использованием литературоведческих критериев.

Е.А. Евтушенко отмечает: «Его (Тихонова. — *КШ, ДП*) баллады, пожалуй, ни к кому так не близки, как к Киплингу, хотя стихи Киплинга переводились тогда мало, и неизвестно, читал ли их Тихонов по-английски. Отечественный генезис Тихонова несомненно Гумилев, хотя волей судеб, как говорят риторические историки, они оказались «по разные стороны баррикад». Например, строки Гумилева «И, тая в глазах злое торжество, женщина в углу слушала его» звучат, как предвиденная тихоновская баллада. В поэзии чьи-то будущие поэтические интонации появляются прежде самих поэтов. «Быть может, прежде губ уже родился шепот...» (Мандельштам). Но ранний Тихонов и поздний — совсем разные поэты. В стихах о Кахетии и в переводах с грузинского еще виден талант, пламенеющий по инерции. «Мы прекраснейшим только то зовем, что созревшей силой отмечено: виноград степной, иль река весной, или нив налив, или женщина» (из Г. Леонидзе). Для другого поэта это были шедевры, но для автора «Орды» и «Браги» это было барокко в не лучшем смысле этого слова, переход из строгой, подчас жестокой правды («как мокрые раздавленные сливы, у лошадей раскосые глаза») в талантливую, но слишком декоративную риторичку, которая снаружи куда более пламенной, чем внутри. Поздняя поэзия Тихонова была похожа на мучительное расставание с талантом» (16, с. 306).

Источники:

1. Тихонов Н.С. Поиски героя // Тихонов Н.С. Собрание сочинений: В 7 т. — М., 1985. — Т. 1. Стихотворения. Поэмы. Переводы. — С. 134—137.
2. Тихонов Н.С. Стихи на рассвете // Там же. — С. 174—175.
3. Тихонов Н.С. Старый ковер // Там же. — С. 193.

4. Тихонов Н.С. Булонский лес // Там же. — С. 231—232.
5. Тихонов Н.С. Стих может заболеть... // Там же. — С. 273.
6. Тихонов Н.С. Хочу, чтоб стих был тонок, словно шелк... // Там же. — С. 278—279.
7. Тихонов Н.С. Настали дни стихов!.. // Там же. — С. 397.
8. Тихонов Н.С. Образ поэта (Важа Пшавела) // Там же. — С. 400—401.
9. Тихонов Н.С. Прибой стиха идет волне вослед... // Там же. — С. 403.
10. Тихонов Н.С. Сквозь ткань стиха... // Там же. — С. 588—589.
11. Тихонов Н.С. Пушкин и советская поэзия // Тихонов Н.С. Собрание сочинений: В 7 т. — М., 1986. — Т. 6. — С. 136—157.
12. Тихонов Н.С. Весло и лопата // Там же. — С. 234—242.
13. Тихонов Н.С. Школа равнодушных // Там же. — С. 249—251.
14. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2006. — Т. 3. — С. 599—624.

Литература:

15. Воспоминания о Н. Тихонове. — М., 1986.
16. Строфы века. Антология русской поэзии / Сост. Е.А. Евтушенко. — Минск — М., 1995.
17. Шошин В.А. Н. Гумилев и Н. Тихонов: Фрагменты книги «Повесть о двух гусарах» // Николай Гумилев: Исследования и материалы. Библиография. — СПб., 1994.



Багрицкий Эдуард Георгиевич

[наст. фамилия Дзюбин; 22.X (3.XI).1895, Одесса — 16.II.1934, Москва] — поэт, переводчик.

Метапоэтика Э.Г. Багрицкого представлена статьями «Новое восприятие мира» (1931), «Работа над стихом» (опубликована в 1972) и др.,

а также стихотворными произведениями.

На метапоэтику Э.Г. Багрицкого оказали влияние футуристы, акмеисты, символисты, в частности В.Я. Брюсов, послереволюционное творчество В.В. Маяковского, а также конструктивисты.

В ранних метапоэтических произведениях поэт утверждает страстность, экспрессию, напряженность стихотворной речи. Поэтов, не умевших заглянуть в будущее, не понимавших глубокой связи явлений, так называемых «горе-теоретиков» Э.Г. Багрицкий высмеял в стихотворении «Вмешательство поэта», ставшего программным. Он выступал за наглядность поэзии, острое восприятие действительности, полноту чувств, стремился разобратся в жизненных противоречиях, говорил о необходимости воплощения переживания поэта в весомом, выразительном, впечатляющем поэтическом слове.

Вмешательство поэта

<...>

Через дорогу в хвойном окруженьи
Я двигаюсь взлохмаченную тенью,
Ловлю пером случайные слова.
Благословляю кляксами бумагу.
Сырые сосны отряхают влагу,
И в хвое просыпается сова.
Сопит река.

Земля раздражена

(Смотри стихотворение «Весна».)
Слова как ящерицы — не наступишь;
Размеры — выгоднее воду в ступе
Толочь; а композиция встает
Шестиугольником или квадратом;
И каждый образ кажется проклятым,
И каждый звук топырится вперед.
И с этой бандой символов и знаков
Я, как биндюжник, выхожу на драку
(Я к зуботычинам привык давно).
1929

Поэт считал необходимым создание поэзии, сочтавшей в себе эпически широкие и лирически проникновенные картины нового мира, связанные с революцией: «Два или три года не писал я совсем. Я был культработником, лектором, газетчиком — всем, чем угодно, лишь бы услышать голос времени и по мере сил вогнать его в свои стихи. Я понял, что вся мировая литература — ничто в сравнении с биографией свидетеля и участника революции. Впервые по-настоящему я задумался над тем, что я делаю, уже будучи взрослым, уже пройдя опыт гражданской войны и революции. В 1925 году я приехал в Москву. Я понял, что не в книжном языке дело и не в книжных образах, а что нужно присматриваться к жизни, и это я стараюсь делать до сих пор по мере возможности» (7, с. 629).

Внутренней напряженности поэтического слова Э.Г. Багрицкий добивался последовательно и продуманно. В одной из статей Э.Г. Багрицкий назвал стихотворение прототипом человеческого тела. Он сравнивал каждую букву стиха с клеткой в организме, которая должна «биться и пульсировать». В этом высказывании содержится глубокое понимание внутренней динамичности текста как целого и его гармонии. «Пульсация», по Э.Г. Багрицкому, возможна только в случае живого, острого восприятия жизни, создания в поэзии объемного многокрасочного пластичного мира. Герои его поэзии всегда действовали — работали, пели, сражались. Их окружала такая же деятельная, движущая, взволнованная живая природа.

«Над стихами я работаю очень много, — говорит Э.Г. Багрицкий в «Работе над стихом» (1933), — над одним стихотворением два-три месяца. Я хочу отвечать за каждую строчку, мною написанную. Вот, например, «Смерть пионерки» я писал два месяца. Обработывал и замечал, что все как будто чего-то не хватает. Однажды читаю — и вдруг мысль: не хватает моего личного отношения к этой пионерке. Тогда я ввел в стихотворение песню, и когда написал и снова прочел — ясно стало: вот этого-то и не хватало. Попробуйте выкиньте из стихотворения песню и вы увидите, что будет чего-то не хватать...

Как я пишу? Точных законов у меня нет. У меня есть опыт. Я ведь пишу уже пятнадцать лет, так что этот опыт выковался у меня с годами моей работы. У меня есть методы работы с эпитетом, с образом, с материалом. Я не пишу отдельные стихотворения. Я пишу как бы серию стихотворений, которые тесно связаны друг с другом и зависят одно от другого» (7, с. 630).

На позднюю метапоэтику Э.Г. Багрицкого оказала влияние поэзия конструктивизма (в конце 20-х годов поэт вступает в «Литературный центр конструктивистов»). Конструктивисты, ратовавшие тогда за «имитационный» сюжет, за «документацию», «имитационную» рифму, «локальный метод», оказались тем не менее чужды поэту.

В 1933 году Э.Г. Багрицкий в духе теории социалистического реализма, под воздействием советской идеологии, высказывает такое мнение о поэтиче-

ском труде: «Работа поэта — не легкая работа. Поэтом быть так же трудно, как и инженером: это та же наука. Многие думают, что раз поэт, то, значит, у него должны быть длинные волосы, и что он только и делает, что ходит по пивным. Конечно, это не так. За свою работу я отвечаю, как любой техник или инженер. Нельзя отставать от своего времени. Это очень важно, и это надо всегда учитывать» (там же, с. 630).

Такие высказывания были единичными, не органичными для поэта. Но в целом метапоэтика Э.Г. Багрицкого проникнута мыслями о жизнелюбивом творчестве, его динамизме, яркости и свежести образов, их точности.

Е.А. Евтушенко отмечает, что Э.Г. Багрицкий «начал печататься в 1915 году в одесских альманахах. Воевал в Красной Армии. Вступил сначала в группу «Перевал», затем примкнул к конструктивистам. После его смерти вдова была репрессирована. Как и его любимый герой Тиль, Багрицкий был одновременно и романтиком, и человеком земным. Походка его стихов была тоже тильуленшпигелевская — легкая, танцующая, пружинистая. «А мы заряжали, смеясь, мушкетоны, и воздух чертили ударами шпaga!», «И пред ним — зеленый снизу, голубой и синий сверху — мир встает огромной птицей, свищет, шелкает, звенит», «Жеребец под ним сверкает белым рафинадом». Но Багрицкий умел писать не только красиво, а иногда и жестко, почти жестоко: «Любовь? Но съеденные вшами косы; ключица, выпирающая косо; прыщи; обмазанный селедкой рот да шеи лошадиный поворот». Багрицкий принял революцию, сражался в особых отрядах и, желая идти в ногу со временем, трагически заблуждался вместе с ним. Блистательный мастер, одаренный редкой чувственной впечатлительностью, Багрицкий иногда срывался в попытках философского осмысления мира. Так его строки о нашем веке в стихотворении «ГВС» морально для нас неприемлемы после стольких человеческих трагедий: «Но если он скажет: «Солги» — солги. Но если он скажет: «Убей» — убей». Но нельзя выдавать эти строки, написанные в двадцать девятом году, видимо, во время депрессии (или очередного припадка астмы, от которой поэт и умер), за философское кредо всей его поэзии, как пытались это делать некоторые недобросовестные интерпретаторы. Лучшая книга Багрицкого «Юго-запад», в которую входит и его поэма «Дума про Опанаса», написанная шевченковской строфикой, а временами и с шевченковской выразительностью. Поэзия Багрицкого, талантливая, многокрасочная, была в свое время школой мастерства для молодых поэтов двадцатых и тридцатых годов, многие из этих поэтов взлетели на небо с его доброй ладони. И в этом Багрицкий был Тилем — не случайно, судя по рассказам, он любил выпускать из клеток певчих птиц на волю» (8, с. 272)

Источники:

1. Багрицкий Э.Г. Вмешательство поэта // Багрицкий Э.Г. Стихотворения и поэмы. — М., 1984. — С. 227—230.
2. Багрицкий Э.Г. Гимн Маяковскому // Там же. — С. 33.
3. Багрицкий Э.Г. Пушкин // Там же. — С. 98—99.
4. Багрицкий Э.Г. Слово в бой // Там же. — С. 128—129.
5. Багрицкий Э.Г. Стихи о поэте и романтике // Там же. — С. 266—268.
6. Багрицкий Э.Г. Работа над стихом // Литературная газета. — 1972. — 9 февраля. — С. 7.
7. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2006. — Т. 3. — С. 625—630.

Литература:

8. Стирофы века. Антология русской поэзии / Сост. Е.А. Евтушенко. — Минск — М., 1995.
9. Эдуард Багрицкий: Воспоминания современников. — М., 1973.



Корнилов Борис Петрович

[16.VII.1907, с. Покровское Нижегородской губернии — 21.XI.1938] — поэт.

Метапоэтика Б.П. Корнилова представлена статьями «О своих творческих планах» (1928), «Писать лучше и лучше» (1934), «Поэзия — прежде всего оружие» (1934) и др., а также в стихотворных произведениях.

Метапоэтические воззрения Б.П. Корнилова сформировались под влиянием А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Ф.И. Тютчева, А.А. Блока, Н.С. Гумилева, С.А. Есенина, Э.Г. Багрицкого, Н.Н. Асеева, Н.С. Тихонова. Как утверждает Л.А. Аннинский, в стихах Б.П. Корнилова «непрестанно находили чужие влияния. Известно было, что Корнилов следует Багрицкому и Есенину. Кроме того, его непосредственными учителями считались Тихонов и Саянов, первый — как признанный лидер тогдашней ленинградской поэзии, второй — как человек, который в 1927 году ввел двадцатилетнего Корнилова в эту ленинградскую поэзию. Молодой поэт считался последователем акмеистов (по другим свидетельствам, он относился к акмеизму отрицательно). Критика сигнализировала далее, что у Корнилова есть элементы инфантильной эстетики Заболоцкого и обэриутов; «кое-что» в корниловских стихах «заставляло вспомнить Клюева», и это тоже должно было служить поэту «предостережением». Еще на Корнилова влияли: Блок и Гумилев, Пастернак и Асеев, Бабель и Гейне, Пушкин и Лермонтов, Тютчев, Прокофьев и Браун... <...> В стихах Корнилова обнаружилось воздействие невообразимо разных несовместимых поэтов, однако, при всей этой подверженности влияниям, ни у кого никогда не возникало сомнений, что по любой вырванной странице самостоятельную поэтическую руку Корнилова можно узнать мгновенно» (6, с. 6).

В начале 1926 года Корнилов вошел в литературную группу «Смена», руководителем которой был В.М. Саянов. Эта группа, как пишет Л.А. Аннинский, «считалась ленинградским вариантом московской комсомольской группы «Октябрь». «Это была рапповская группа... в которую входили Друзин, Гитович, Корнилов, Берггольд, Рахманов, Лихарев...», — вспоминал позднее участник «Смены» Ю. Берзин» (6, с. 13). По мнению О.Ф. Берггольда, Б.П. Корнилов принадлежал к художникам, яростно влюбленным в поэзию, и прежде всего в советскую поэзию. В сознании поэтов «Смены», считает Берггольд, поэзия была неотделима от революции. Они активно жили политической жизнью страны, всеми событиями в партии и событиями современной поэзии (см.: 7). Одна из главных установок метапоэтики Б.П. Корнилова — установка на разработку в поэзии тем, связанных с преобразованием страны после Октябрьской революции. Так, в стихотворении «Весенние тезисы», название которого перекликается с «Апрельскими тезисами» В.И. Ленина, Корнилов пишет:

Возьми хрестоматию —
там тебе Фета
описанья сладкие
для птичьего ума —
весна как весна,
лето как лето,
осень как осень,
зима как зима.
<...>
Будет толк и в вашем
лирическом письме —
если вы скажете,
как напролом
по весне колхозную
землю мы пашем,
ходят комбайны,
шевели крылом.
<...>
Правда — что природа?
Мы видели природу,
а весна в колхозе —
вот это весна.
1931

По мнению Б.П. Корнилова, советский поэт — солдат в огромной армии, ведущей войну за победу мировой революции. Стихотворение «Слово по докладу Висс. Саянова о поэзии на пленуме ЛАПП» насыщено упоминаниями о непрекращающейся войне: «Франция — Пуанкаре-Война», «налетают уже на Воронеж», «Рифм стальные лезвия // свистят: «Войне — война», «за рекой не смолкают бои». Поэты, по Корнилову, «ударники пера», «мобилизованные республикой», собранные в «подразделение Поэзия», «выстроенные в ряды», выполняющие приказы: «Подразделение Поэзия // налево и прямо в бой». Поэтому Корнилов считает, что необходимо оставить «лирическую дребедень» и «ударить на неприятеля» лозунгами, быющими, «как бомбы». Война для Корнилова — реальность: «И ты проморгаешь войну, // проворонишь // ее — // на лирическом греясь боку», — предупреждает он собратьев по перу.

В метапоэтических текстах Б.П. Корнилова ярко выражены переживания поэта о том, что эмоциональная и романтическая сила революционных лозунгов иссякает, что для «обывателя» сообщения «о победах социализма в стране» теряют какое-либо значение, революционный пафос исчезает. В стихотворении «Обвиняемый» Б.П. Корнилов провозглашает готовность бороться поэтическим словом за дело революции, даже если придется пожертвовать собственной жизнью.

И вы, хорошо пообедав,
Дородной и рыхлой жене
Читаете о победах
Социализма в стране.
А ночью при синих огнях,
Мясистое тело обняв...
<...>
Вдали розовеет восток,
Неискренне каркает ворон, —
Хочет и пляшет восторг
В бреду моего разговора.
Глядит на бумаге печать
Презрительно и сурово.
Я буду суду отвечать
За оскорбление словом,
И провожает конвой.
У черной канвы тротуара,
Где плачут над головой
И клен и каналья гитара.
1927

Е.А. Евтушенко пишет: «Корниловская поэтика была полна энергии, упругости и озарена искренней мечтой о неизбежной мировой революции, о «планете рабочих и крестьян». Но ни планета, ни даже страна не стали этим утопическим государством. Да и сам революционный романтизм был не очень-то нужен — он настораживал и даже пугал своей порывистостью и верой тех, кто трусливо старался верить только вождю и его приказам. Бывшая революция — казавшаяся красавицей комиссарша в черной кожанке — превратилась в костлявую смерть собственных романтиков. На Первом съезде писателей в 1934 году Корнилов был заявлен как лучший революционный поэт докладчиком по поэзии Н. Бухариным. Но за спиной опального идеолога уже маячил скелет с красной повязкой на расползшемся кожаном рукаве. Доклад Бухарина был смертным приговором поэту. Корнилов был раскритикован, исключен из Союза писателей и арестован в 1937 году. Его архив, видимо, был уничтожен включая пьесу, высоко оцененную Всеволодом Мейерхольдом, который тоже был арестован. Имя Корнилова надолго исчезло из литературы, и написанная на его слова песня Шостаковича «Не спи, вставай, кудрявая...» звучала по радио без объявления имени поэта. <...> Александр Межиров, безусловно, заимствовал рефрен «Коммунисты, вперед!» из поэмы Корнилова «Триполье», попытавшись возродить былой революционный романтизм Великой Отечественной. <...> Впрочем, наверное, так же, как и в гражданскую войну, «Нас возвышающий обман» оказался обманом, нас унижающим. Но те, кто искренне обманывался и этим непроизвольно обманывал других, заплатили страшную цену пыток и лагерей. А я все равно люблю поруганную мечту о «планете рабочих и крестьян», навеянную образом чернокожего из «Моей Африки», который когда-то шел сквозь российскую метель, а «...галифе лиловые, как тучи, не отставая, плыли по бокам...» Это было здорово. То, что такая мечта была. Жаль, что ее предали» (10, с. 470)

Для метапоэтических установок Б.П. Корнилова характерна прозаизация стиха и ее преодоление, соединение приземленности и приподнятости, внимание к романтике гражданской войны и к новым будням в их повседневной, неприкрашенной прозе. В них прослеживаются поиски лирического синтетизма: совмещение литературной и городской молодежной речи того времени и литературных реминисценций; товарищеской простоты, даже фамильярности, и приподнятости; повышенной эмоциональной интонации, обращенной к коллективному слушателю или близкому человеку.

В понимании Б.П. Корнилова поэзия должна быть исполнена острым чувством движения времени, вниманием к историческим ассоциациям, к кризисным, экстремальным ситуациям, при этом лирика «захватывает большое богатство объективного предметного мира — и не только в смысле акмеистской предметности, но и в смысле богатства жизни природы и человека, народного языка и арсенала поэтики XIX и XX веков. <...> Принцип «веселого веселья» и народности бытия, энергия лирического напора, гиперболизмы и пестрота образов, особая роль богатырского, удалого, реально-сказочного начала в поэзии и поэзии народных корней...» (см.: 8).

Источники:

1. Корнилов Б.П. Апшеронский полуостров («Царица Тамара») // Корнилов Б.П. Стихотворения и поэмы. — М.—Л., 1966. — С. 109—110.
2. Корнилов Б.П. Обвиняемый // Там же. — С. 71—73.
3. Корнилов Б.П. Весенние тезисы // Там же. — С. 129—130.
4. Корнилов Б.П. Слово по докладу Висс. Саянова о поэзии на пленуме ЛАПП // Там же. — С. 137—141.

5. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2006. — Т. 3. — С. 632—635.

Литература:

6. Аннинский Л.А. Борис Корнилов // Корнилов Б.П. Стихотворения и поэмы. — М.—Л., 1966. — С. 5—44.
7. Берггольц О.Ф. Борис Корнилов и его стихи // Корнилов Б.П. Продолжение жизни. — М., 1972.
8. Македонов А.В. Свершения и каноны. — Л., 1985.
9. Поздняев К. Продолжение жизни: Книга о Б. Корнилове. — М., 1978.
10. Строфы века. Антология русской поэзии / Сост. Е.А. Евтушенко. — Минск — М., 1995.



Васильев Павел Николаевич

[12(25).XII.1910, г. Зайсан (ныне Казахстан) — 15.VII(?) .1937, в заключении] — поэт.

Метапоэтика П.Н. Васильева представлена статьями «О своем творчестве» (1934), «Письмо к Горькому» (1934) и др., а также стихотвор-

ными произведениями.

На формирование метапоэтики П.Н. Васильева повлияла фольклорная традиция в литературе, творчество М.Ю. Лермонтова, А.А. Блока, С.А. Есенина. Поэт был сторонником стиха, обладающего энергией, силой воздействия.

П.Н. Васильев считал, что поэту надо уметь и хотеть говорить о борьбе, о жестоких событиях после-революционного времени. При этом образ должен быть выписан безжалостно четко, почти натуралистично, вплоть до «кровавых» подробностей. Основа метапоэтики П.Н. Васильева — установка на народную речь, которой он владеет «самоуправно, даже жестоко» (С. Залыгин). И только талант оправдывает это самоуправство.

П.Н. Васильев был сторонником опозитивирования истории. Поэзия, в его понимании, характеризуется «сочностью языка», «буйностью» образов, яркими образительными средствами, близкими к народно-песенному творчеству, интенсивностью и страстностью мировосприятия, острым ощущением социальных конфликтов.

В защиту пастуха-поэта

Вот уж к двадцати шести
Путь мой близится годам,
А мне не с кем отвести
Душу, милая мадам.
(Из стихов товарища)

Лукавоглаз, широкорот, тяжел,
Кося от страха, весь в лучах отваги,
Он в комнату и в круг сердец вошел
И сел средь нас, оглядывая пол,

Держа под мышкой пестрые бумаги.
О, эти свертки, трубы неудач,
Свиная кожа доблестной работы,
Где искренность, притворный смех и плач,
Чернила, пятна сальные от пота.

Заглавных букв чумные соловьи,
Последних строк летящие сороки...
Не так ли начинались и мои
С безвестностью суровые бои —
Все близились и не свершались сроки!

Так он вошел. Поэзии отцы,
Откормленные славой пустомели,
Говоруны, бывалые певцы
Вокруг него, нахохлившись, сидели.

Так он вошел, смиренный. И когда-то
Так я входил, смеялся и робел, —
Так сходятся два разлученных брата:
Жизнь взорвана одним, другим почата
Для важных, может, иль ничтожных дел.

Пускай не так сбирался я в опасный
И дальний путь, как он, и у меня
На золотой, на яростной, прекрасной
Земле другая, не его родня.

Я был хитрей, веселый, крепко сбитый,
Иркутский сплавщик, зейский гармонист,
Я вез с собою голос знаменитый
Моих отцов, их гиканье и свист...

...Ну, милый друг, повертывай страницы,
Распахивай заветную тетрадь.
Твое село, наш кров, мои станицы!
О, я хочу к началу возвратиться —
Вновь неумело песни написать.

Читай, читай... Он для меня не новый,
Твой тихий склад. Я разбираю толк:
Звук дерева нецветшего, кленовый
Лесных орешков звонкий перещелк.

И вдруг пошли, выламываясь хило,
Слова гостинных пошлых. Что же он?
Нет у него сопротивленья силы.
Слова идут! Берут его в полон!

Ах, пособить! Но сбоку грянул гогот.
Пускай теперь высмеивают двух —
Я поднимаюсь рядом: «Стой, не трогай!
Поет пастух! Да здравствует пастух!

Да здравствует от края и до края!»
Я выдвинусь вперед плечом, — не дам!
Я вслед за ним в защиту повторяю:
«Нам что-то грустно, милая мадам».

Бывалые охвостья поколенья
Прекрасного, Вы, патефонный сброд,
Присутствуя при чудосотвореньи,
Не слышите ль, как дерево поет?..
1934

Б.Л. Пастернак отметил: «В начале тридцатых годов Павел Васильев производил на меня впечатление приблизительно того же порядка, как в свое время раньше, при первом знакомстве с ними Есенин и Маяковский. Он был сравним с ними, в особенности с Есениным, творческой выразительностью и силой своего духа и безмерно много обещал, потому что в отличие от трагической извинченности, внутренне укоротившей жизнь последних, с холодным спокойствием владел и распоряжался своими бурными задатками. У него было то яр-

кое, стремительное и счастливое воображение, без которого не бывает большой поэзии и примеров которого в такой мере я уже не встречал ни у кого за все истекшие после его смерти годы» (цит. по: б, с. 9—10).

Метапоэтика П.Н. Васильева складывалась в полемике с теми, кто обвинял его в «анархо-индивидуалистических задатках» творчества. «Жалуются, что поэт Павел Васильев хулиганит хуже, чем хулиганил Сергей Есенин, — писал А.М. Горький в статье «Литературные забавы». — Но в то время, как одни порицают хулигана, другие восхищаются его даровитостью, «широтой натуры», его ... мужицкой силищей и т.д. Но порицающие ничего не делают для того, чтобы обеззаразить свою среду от присутствия в ней хулигана, хотя ясно, что, если он действительно является заразным началом, его следует как-то изолировать. А те, кто восхищается талантом П. Васильева, не делают никаких попыток, чтобы перевоспитать его» (5, с. 250). Сонет П.Н. Васильева, в котором он писал о том, что сумеет покончить с прошлым, был одобрительно воспринят Горьким.

В стенограмме вечера, посвященного творчеству П.Н. Васильева, который состоялся 3 апреля 1933 года в редакции журнала «Новый мир», зафиксированы те обвинения, которые предъявлялись поэту ревнителями революционного дела в литературе: «И. Гронский. Я думаю, что дело заключается в том, что в воспитании Васильева мы проявили некоторое благодушие, мы над ним не работали, а кое-кто другой над ним работал. И, предоставленный этим людям, Васильев развился не в сторону революции, а в сторону контрреволюции. Сейчас, поскольку мы все это вскрыли и вскрыли до дна, нужно взяться и поработать над Васильевым, еще молодым поэтом, и перетянуть его в лагерь революции. Это — задача нашей критики. И тут всякого рода вежливые похлопывания по плечу ничему не помогут. В эпоху революции надо ставить вопросы по-революционному, резко и грубо. Васильев должен порвать с той группой, у которой он находится в плену, Васильев должен шагнуть в сторону революции. И только в этом случае он может подняться как художник. Художник развивается только тогда, когда он служит силам прогресса, только тогда, когда он представляет те социальные силы, которые ведут общество вперед. Если он будет служить силам, которые ведут общество назад, он неизбежно погибнет как художник, и о нем народ очень скоро забудет. Васильев как будто делает сейчас шаг в сторону революции, но делает этот шаг очень робко, очень осторожно, очень неуверенно. Так, Васильев, к революции ты никогда не придешь. К революции надо идти решительно, смело, по-мужицки. Надо стать в ряды большевиков, в ряды рабочих и крестьян и драться с врагом. Враг нападает — бей его крепче. Враг даст тебе сдачи — дай ему десять сдач. Это вот и будет защита революции, это вот и будет движение в сторону революции. А робкий, осторожный шаг вперед, а потом два шага назад, — это не годится, особенно для поэта. Васильеву надо прямо сказать, что он сейчас пришел на некую грань: или он совершит прыжок в сторону революции, или он погибнет как художник. Вот как ставит перед ним жизнь этот вопрос. Выбирай: либо с революцией, либо — будешь болтаться и шататься между обывательщиной и контрреволюцией, и тогда ты как художник погиб окончательно и для себя, и для своего народа. Вот как стоит вопрос, и по-другому он сейчас стоять не может» (4, с. 641).

П.Н. Васильеву пришлось смягчать ситуацию, оправдываться, но в целом он отстаивает свои позиции по-

эта, творчество которого ориентировано на народную песенность, народный язык, связанный с революционностью тридцатых годов: «П. Васильев. — Здесь говорили, что Клычков особенно на меня влиял, что я был у Клычкова на поводу, что я овечка. Достаточно сказать, что окраска моего творчества очень отличается от клычковской, а тем более от клюевской. Я сам хорош гусь в этом отношении. Вообще, если говорить о крестьянских поэтах, — а таковые все-таки существовали и существуют, — то надо сказать, что, хотя Клычков и Клюев на меня не влияли, у нас во многих отношениях родная кровь. И все мы ребята такого сорта, на которых повлиять очень трудно. Это блестяще доказал Клычков, особенно Клюев. Тут — советское строительство, а с Клычкова как с гуся вода. Мне грустно признаться, но это советское строительство и на меня очень мало влияло. Я должен прямо сказать об этом. Пастернак здесь сказал, что самое главное у поэта — это его стержень, что крестьянский поэт будет сам перестраиваться самотеком. Это неправильно, у нас на глазах есть два примера. Первый — Н.А. Клюев. Вы, Пастернак, не будете отрицать, что он сам очень большой поэт. И другой поэт, талант которого едва ли будете отрицать, — это Маяковский. Разве Маяковский не пришел к революции и разве Клюев не остался до сих пор ярым врагом революции? Присмотримся к времени, которое мы переживаем. Сейчас в той же Германии фашисты устраивают еврейские погромы, в самой нашей стране тут и там орудует классовый враг. Теперь ни один поэт и вообще поэзия не может не быть связана с политикой. Теперь выступать против революции и не выступать активно с революцией — это значит активно работать с фашистами, кулаками, о которых сейчас говорили. У нас с Сергеем в последнее время был разговор, что нужно решительно выбирать — за или против. Я считаю, что у Клычкова только два пути: или к Клюеву, или в революцию. Сейчас Сергей выглядит бледным потому, что он боится, что его не поймут, его побьют и т.д. Но, к сожалению, должен сказать, что я желаю такого избияния камнями. Клычков в любом месте развернет свою пространную, путаную философию, он поражается тому, что на него смотрят, как на чертополох. Но ты, Сергей, сам активно помогал этому. Я глубоко уверен, что у тебя было много примеров, где ты мог высказаться со всей определенностью за революцию. Клычков должен сказать, что он на самом деле служил по существу делу контрреволюции, потому что для художника молчать и не выступать с революцией — значит выступать против революции.

Клычков. — Это политиканство.

Васильев. — Ты имеешь право назвать меня политиканом, но твои слова ни в чем никого не убедят.

Клычков. — Нужны не слова, а дела.

Васильев. — Я допускаю, что молча, под полой, ты пишешь колхозный роман. Нужно высказаться со всей резкостью. Если ты не выскажешься, если ты не скажешь, что с революцией, если ты не докажешь, что с революцией, тогда ты не называй меня своей надеждой, и мы с тобой не пойдем, нам с тобой не по дороге, тогда иди к Клюеву, к его лампадке. Я хочу сказать «О соляном бунте», потому что перед этим я написал «Песнь о гибели казацкого войска», там материал владеет мною, и я этот материал не преодолел. В «Соляном бунте» я хотел развернуть картину того, на чем жили казаки и на чем основано их сытое довольство. Я хотел изобразить казаков, которые действительно жили сытой жизнью, которые ходили в шелках, и им в противовес голых, голодных киргизов. Я считаю, кроме того,

что это произведение на национальную тему. Я заверяю, что в дальнейшем я буду орудовать не словами, а своими произведениями» (4, с. 643—644).

Е.А. Евтушенко отмечает: «Сочными мазками он (П.Н. Васильев. — *КШ, ДП*) передал казацкий дух волницы Семиречья, но в этнографическую идеализацию не впадал. Он показал, как этот хмель завоевательства переходил иногда в звериную жестокость. Стихи о Наталье написаны как будто малявинской кистью. Шедевр Васильева «Принц Фома», ритмически перекликающийся с «Федей Косопузом» Садовского, был для меня всегда уроком балладного мастерства. Васильев был неукротим в своих юношеских выходках, щеголяя в московских литературных кругах степной необузданностью. После статьи Горького «О литературных забавах» он стал мишенью слишком заметной, чтобы в нее не выстрелить. Васильев — поэт буйной, живописной экспрессии. Лучшее произведение — «Соляной бунт». Погиб в результате репрессий» (7, с. 515).

Источники:

1. Васильев П.Н. В защиту поэта-пастуха // Васильев П.Н. Стихотворения и поэмы. — Новосибирск, 1966. — С. 90—92.
2. Васильев П.Н. Демьяну Бедному // Там же. — С. 95—96.
3. Литературный путь Павла Васильева (Из стенограммы вечера, посвященного творчеству П. Васильева) // Новый мир. — 1934. — № 6. — С. 218—225.
4. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Ставрополь, 2006. — Т. 3. — С. 636—644.

Литература:

5. Горький М. Собрание сочинений: В 30 т. — М., 1949—1956. — Т. 27.
6. Михайлов А.А. Степная песнь: Поэзия П. Васильева. — М., 1971.
7. Строфы века. Антология русской поэзии / Сост. Е.А. Евтушенко. — Минск — М., 1995.



Шварц Евгений Львович

[9(21).X.1896, Казань — 15.I.1958, Ленинград] — поэт, писатель, драматург.

Метапоэтика Е.Л. Шварца представлена в стихотворных произведениях.

Метапоэтические воззрения Е.Л. Шварца формировались в диалоге с участниками группы ОБЭРИУ (Н.А. Заболоцкий, Н.М. Олейниковым, Д.И. Хармсом, К.К. Вагиновым). Высказанные в стихотворных текстах, они направлены на снижение ложного пафоса соцреализма. В них присутствует своеобразная игра с читателем, направленная на активизацию «внепоэтических» средств: иронию, смех, артикулирование «деревянного» бюрократического языка, который в поэзии обнажает свои нелепые свойства. Н.К. Чуковский в воспоминаниях о Е.Л. Шварце делает важное замечание, касающееся влияния поэта на формирование поэтики обэриутов: «Всем этим своим молниеносным шуточным стихам, основным качеством которых была нелепость, Шварц не придавал никакого значения, и в его творчестве они занимают самое скромное место. Но они оказались как бы зерном, из которого выросла буйная поросль своеобразнейших стихов, расцветших в ленинградской поэзии конца

двадцатых и начала тридцатых годов. Кажущаяся нелепость была основным отличительным признаком этой поэзии. Наиболее непосредственное влияние шуточных стихов Шварца испытал на себе Олейников» (6, с. 469).

Exegi Monumentum

Я прожил жизнь свою неправо,
Уклончиво, едва дыша,
И вот — позорно моложава
Моя лукавая душа.

Ровесники окаменели,
Окаменеешь тут, когда
Живого места нет на теле.
От бед, грехов, страстей, труда.

А я всё боли убегаю,
Да лгу себе, что я в раю.
Я все на дудочке играю,
Да близким песенки пою.

Упрекам внемлю и не внемлю.
Все так. Но твердо знаю я:
Недаром послана на землю
Ты, легкая душа моя.
24.07.1945

Знаменитая «легкая душа» Е.Л. Шварца нашла, как известно, выражение и в поэзии, и в драматургии, и в метапоэтике, особое качество которой — расширение возможностей рефлексии за счет иронии. Николай Акимов сказал о своем друге точные слова, они имеют отношение ко всему, что сделал Шварц: «...На свете есть вещи, которые производятся только для детей: всякие пищалки, скакалки, лошадки на колесиках и т.д. Другие вещи фабрикуются только для взрослых: арифмометры, бухгалтерские отчеты, машины, танки, бомбы, спиртные напитки и папиросы. Однако трудно определить, для кого существуют солнце, море, песок на пляже, цветущая сирень, ягоды, фрукты, взбитые сливки? Вероятно — для всех! И дети, и взрослые одинаково это любят. <...> А вот у пьес Евгения Шварца, в каком бы театре они ни ставились, такая же судьба, как у цветов, морского приюта и других даров природы: их любят все, независимо от возраста. ...Секрет успеха сказок Шварца в том, что, рассказывая о волшебниках, принцессах, говорящих котях, юноше, превращенном в медведя, он выражает наши мысли о справедливости, наши представления о счастье, наши взгляды на добро и зло» (цит. по: 7, с. 16).

Источники:

1. Шварц Е.Л. Я не пишу больших полотен... // Антология сатиры и юмора России XX века. — М., 2000. — Т. 4. — С. 19.
2. Шварц Е.Л. Приятно быть поэтом... // Там же. — С. 31.
3. Шварц Е.Л. Авторы и леногиз // Там же. — С. 32.
4. Шварц Е.Л. Я прожил жизнь свою не право... // Там же. — С. 46.
5. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2006. — Т. 3. — С. 646—647.

Литература:

6. Чуковский Н.К. Какая мне выпала в жизни удача // Антология сатиры и юмора России XX века. — М., 2000. — Т. 4. — С. 463—481.
7. Владимиров Е.Е. Душа легкая // Антология сатиры и юмора России XX века. — М., 2000. — Т. 4. — С. 7—16.



Заболоцкий Николай Алексеевич

[24.IV(7.V).1903, Казань — 14.X.1958, Москва] — поэт, переводчик.

Метапоэтика Н.А. Заболоцкого представлена статьями «О сущности символизма» (1921—1922), «Мысль — образ — музыка» (1957), ««Почему я не пессимист?»» (1957), в декларации Объединения реального искусства в разделах «Общественное лицо ОБЭРИУ» и «Поэзия обэриутов» (1928), в «Моих возражениях А.И. Введенскому, авторитету бессмыслицы» (1926), а также в стихотворных произведениях.

На метапоэтику Н.А. Заболоцкого оказали влияние поэтика символистов (А. Белого, В.Я. Брюсова и др.), акмеистов, творчество В. Хлебникова, участие в группе «Объединение реального искусства». Основой для метапоэтики также послужили глубокие знания в области философии (натурфилософия, космизм, материализм), естественнонаучная эрудиция и увлечение филологией и психологией.

«Рационализм и логичность метапоэтики Н. Заболоцкого обусловлены сферой философских интересов поэта. Они связаны с натурфилософской парадигмой, — отмечает А.Б. Оболенец в статье «Особенности организации абсурдистского текста А.И. Введенского по данным метапоэтики в контексте эпистемологической ситуации». — Поэт ведет переписку с К.Э. Циолковским, в текстах он всерьез рассматривает возможность наличия разума у деревьев, насекомых и животных («Деревья», «Школа жуков», «Лицо коня» и др.). Во фрагментах стихотворений, носящих метапоэтический характер, Н. Заболоцкий утверждает возможность рационалистичного истолкования подосознательных аспектов словесного творчества, так называемых «Слонов подсознания»: «...и Слон, рассудком приручаем, // ест пироги и запивает чаем» (Битва слонов, 1931). Поэт указывает на интенциональные возможности поэтического искусства, которое способно «превращать» слова в сознании человека в предметы, то есть находиться в состоянии адекватности с миром идеальных сущностей» (15, с. 727).

В декларации ОБЭРИУ Н.А. Заболоцкий отмечает общественную направленность нового объединения, как «нового отряда левого революционного искусства», подчеркивает действенность искусства, рассматривая его на первых этапах в контексте пролетарской художественной культуры: «Наша воля к творчеству универсальна: она перехлестывает все виды искусства и врывается в жизнь, охватывая ее со всех сторон» (13, с. 655).

Несмотря на то, что мировоззренческая основа метапоэтики Н.А. Заболоцкого внешне не была связана с бурно развивающейся в это время феноменологией, наследуя традиции акмеизма, находясь с философами в одной эпистемологической реальности, поэт мыслит в контексте феноменологической постановки в осмыслении искусства: «ОБЭРИУ не скользит по темам и вершинам творчества, оно ищет органически нового мироощущения и подхода к вещам» (там же). Исходя из этого, он предлагает «новый художественный метод» — «метод конкретного, материалистического ощущения вещи и явления» (там же), находящийся на стыке феноменологического и материалистического знания. Феноменологическая постановка, связанная с интендированием предметного мира,

предстающего перед умственным взором в процессе создания воображаемой реальности, характерна для стихотворения «Искусство» (1930). Концептуализируя понятие искусства, Н.А. Заболоцкий объединяет в нем возможности отображения реальности, раскрывает сущность творения, конструирования предметного мира через объединение творческого и познавательного процессов искусства и философии.

Искусство

Дерево растет, напоминая
Естественную деревянную колонну.
От нее расходятся члены,
Одетые в круглые листья.
Собрание таких деревьев
Образует лес, дубраву.
Но определенье леса неточно,
Если указать на одно формальное строенье.
Толстое тело коровы,
Поставленное на четыре окончания,
Увенчанное храмовидной головою
И двумя рогами (словно луна в первой четверти),

Тоже будет непонятно,
Также будет непостижимо,
Если забудем о его значенье
На карте живущих всего мира.

Дом, деревянная постройка,
Составленная как кладбище деревьев,
Сложенная как шалаш из трупов,
Словно беседка из мертвецов, —
Кому он из смертных понятен,
Кому из живущих доступен,
Если забудем человека,
Кто строил его и рубил?

Человек, владыка планеты,
Государь деревянного леса,
Император коровьего мяса,
Саваоф двухэтажного дома, —
Он и планетою правит,
Он и леса вырубает,
Он и корову зарежет,
А вымолвить слова не может.

Но я, однообразный человек,
Взял в рот длинную сияющую дудку,
Дул, и, подчиненные дыханию,
Слова вылетали в мир, становясь предметами.

Корова мне кашу варила,
Дерево сказку читало,
А мертвые домики мира
Прыгали, словно живые.
1930

Программу ОБЭРИУ поэт противопоставляет и защитникам натуралистического, и «заумникам» типа Туфанова, и «литературщине» в целом: «Люди реальные и конкретные до мозга костей мы — первые враги тех, кто холостит слово и превращает его в бессильного и бессмысленного ублюдка. В своем творчестве мы расширяем и углубляем смысл предмета и слова, но никак не разрушаем его. Конкретный предмет, очищенный от литературной и обиходной шелухи, делается достоянием искусства» (там же). «Мир, замусоленный языками множества глупцов, запутанный в тину «переживаний» и «эмоций», ныне возрождается во всей чистоте

своих конкретных мужественных форм» (там же). В противовес натуралистическому копированию действительности, Н.А. Заболоцкий подчеркивает момент познания, аналитичности искусства. У искусства своя логика, но она «не разрушает предмет, но помогает его познать». «В поэзии столкновение словесных смыслов выражает ... предмет с точностью механики», даже если оно создает «видимость бессмыслицы» (там же).

Для понимания искусства Н.А. Заболоцкий в раннем творчестве характерно остранение — реальная странность, алогичность мира в его отчужденности от человека. Один из метапоэтических принципов — амбивалентность образа, то есть внутренне противоположное состояние, не находящее выхода, разрешения, «скольжение», неопределенные переходы друг в друга, противоположности в одном и том же субъекте. Это состояние характерно для лирического героя раннего Н.А. Заболоцкого.

Осмысление принципов, на которых строились программы ОБЭРИУ, прошло у Н.А. Заболоцкого в рефлексии над поэзией и метапоэтикой предшественников, особенно символистов. Подход в метапоэтике Н.А. Заболоцкого — философский, основан на применении феноменологического метода. Система терминов связана с феноменологической парадигмой: «Поэт-символист принимает и предваряет в своем творчестве те разработанные тезисы теории познания, которые явились результатом продолжительных работ со времени Платона до эпохи Гартмана, — пишет Н.А. Заболоцкий в статье «О сущности символизма». — Объекты, входящие в состав так называемого **внешнего мира**, рассматриваются как комплексы чувств, но так как факторы, действующие на образование **вещей вне нас**, не укладываются в рамки **познающего сознания**, то **объектам** приписывается существование, **бытие и вне нас**. Но так как **познание** остается невозможным **без познающего, без субъекта**, оно носит субъективные особенности последнего... Представление о предмете, его отображение в сознании склоняется к **моменту реализации**. Между субъектом и содержанием познания существует прочная связь, так как познающий субъект приходит в состояние известного сознания, то есть некоторое содержание теперь присутствует в нем и осознается им. Вступая в сознание, вещь не приемлется в своем бытии, но содержание ее, присутствующее в познающем субъекте, подвергается воздействию субъективности его познания. **Субъективные начала** свойственны каждому познанию. Познаваемый предмет может быть красочным, звучным, теплым, твердым — объективно одинаковым как для меня, так и для вас. Но наше представление лишено таких качеств, оно может быть, например, интенсивным, ясным, отчетливым и пр. Таким образом получается различие не в переживаемом, а в **переживании**. И то, что я ранее назвал **стремлением к реализации**, зависит лишь от качества и особенностей восприятия. **Бытие, как сумма объектов**, может только полагаться и с формальной стороны является **продуктом мыслительной деятельности**. В поэзии реалист является простым наблюдателем, символист — всегда мыслителем. Наблюдая уличную жизнь, реалист видит отдельные фигуры и переживает их в видимой очевидной простоте» (там же, с. 651).

Философские программы символистов осмысляются философским же методом. Об этом говорят термины: «теория познания», «внешний мир», «вещи вне нас», «сознание», «объект», «субъект», «бытие вне нас», «познающий», «познание», «момент реализации», «субъективные начала», «переживание», «стремление

к реализации», «бытие как сумма объектов», «продукт мыслительной деятельности». Вывод: «наблюдая уличную жизнь, реалист видит отдельные фигуры и переживает их в видимой очевидной простоте» — это формула феноменологической рефлексии, так как феномены в ходе конструирования предметного мира являются художнику в виде фигур, в процессе «переживания предметности». Говоря об «очевидной простоте», Н.А. Заболоцкий перефразирует понятия «очищение предмета», вынесение «за скобки» «заранее-знаний», созерцание сущности предмета.

Формула символизма выведена Н.А. Заболоцкий очень точно: «**Душа символиста — всегда в стремлении к таинственному миру объектов, в отрицании ценности непосредственно воспринимаемого, в ненависти к «фотографированию быта».** Она видит **жизнь** всегда **через призму искусства**. Такое искусство, конечно, **не может не быть** несколько **аристократичным** по своему существу, замкнутым в области творения своего мира. Своеобразная **интуиция символиста** целиком **направлена на отыскивание вечного во всем невечном, случайном и преходящем**. В его действии **движутся** уже **не вещи, а символы их**, символы частиц великого мира субстанций. Слагая символы, символист интуитивно приближается к этому миру, его поэзия есть **претворение субъективно-познаваемого** в символ истины. Поэтому поэзия его есть поэзия **намемов, оттенков**, что Верлен и имел в виду, когда писал:

Музыки, музыки прежде всего.
Ритм полюби в ней, но свой,
непослушный,
Странно живой и неясно воздушный,
Все отряхнувший, что грубо, мертво.
В выборе слов будь разборчивым строго,
Даже изысканным будь иногда:
Лучшая песня **в оттенках всегда**,
В ней **сквозь туманность и тонкости много...**
(Перев. Тхоржевского)

Эти теоретические убеждения носит в себе всякий символист» (там же, с. 651—652).

Трансформации в поэзии и метапоэтике, метаморфозы творчества, преемственность определяют в следующих словах: «Но не в том ли и заключается своеобразная литературная преемственность, что каждое последующее литературное движение obraбатывает предшествующее, вводя на первый план оригинальные положения и литературные формы» (там же, с. 653).

Н.А. Заболоцкий поясняет разницу между заумью и бессмыслицей, характерной для творчества обэриутов, и особенно А.И. Введенского: «Дыр бул щыл — слова порядка зауми, они смысла не имеют, — утверждает Н.А. Заболоцкий в открытом письме «Мои возражения А.И. Введенскому, авторитету бессмыслицы». — Вы, Поэт, употребляете слова смыслового порядка, поэтому центр спора о бессмыслице должен быть перенесен в плоскость сцепления этих слов, того сцепления, которое должно покрываться термином бессмыслица. Очевидно, при таком положении дела самый термин «бессмыслица» приобретает несколько иное, своеобразное значение. Бессмыслица не от того, что слова сами по себе не имеют смысла, а бессмыслица от того, что чисто смысловые слова поставлены в необычайную связь — алогического характера. Необычное чередование предметов, приписывание им необычайных качеств и свойств, кроме того, — необычайных

действий. Говоря формально, это есть линия метафоры. Всякая метафора, пока она еще жива и нова, — алогична» (там же, с. 654).

В зауми поэты авангарда оперируют частями слов, «разрубленными» словами, соединенными друг с другом по принципу «сдвигологии». Задача футуриста — лишить слова предметности, которая закрепляется в корне слова. Поэтому слова рубятся, кромсаются, режутся не только по морфемному шву, но и в тех частях, которые лишают слово закреплённости за предметом (середина корня, часть суффикса и т.д.). А бессмыслица, по Заболоцкому, связана с десемантизацией слова посредством непредсказуемой валентности, соединения несоединимого, алогичного.

В противовес поэтической практике А.И. Введенского, Д.И. Хармса Н.А. Заболоцкий вводит свое понимание сочетания смыслов. Н.А. Заболоцкий настаивал на единстве значения и звучания слова, говорил о гармонизации, о внутреннем взаимодействии всех элементов в системе текста: «Смыслы слов образуют браки и свадьбы. Сливаясь вместе, смыслы слов преобразуют друг друга и рожают видоизменения смысла. Атомы новых смыслов складываются в гигантские молекулы, которые, в свою очередь, лепят художественный образ. Сочетаниями образов управляет поэтическая мысль. <...> Но смысл слова — еще не все слово. Слово имеет звучание. Звучание есть второе неотъемлемое свойство слова. Звучание каждого отдельно взятого слова не имеет художественного значения. Художественное звучание возникает также лишь в сочетаниях слов. Сочетания трудно произносимые, где слова трутся друг о друга, мешают друг другу, толкаются и наступают на ноги, мало пригодны для поэзии. Слова должны обнимать и ласкать друг друга, образовать живые гирлянды и хороводы, они должны петь, трубить и плакать, они должны перекликаться друг с другом, словно влюбленные в лесу, подмигивать друг другу, подавать тайные знаки, назначать друг другу свидания и дуэли. Не знаю, можно ли научиться такому сочетанию слов. Обычно у поэта они получаются сами собою, и часто поэт начинает замечать их лишь после того, как стихотворение написано» (там же, с. 664—665).

Для метапоэтики Н.А. Заболоцкого важна установка на «поэзию карнавала», включающую в себя, как сама жизнь, и страшное, и смешное, и радостное и пошлое, и подлинно поэтическое, позволяющее взглянуть на действительность по-новому, выявить относительность, условность господствующих представлений. Следует отметить установку на динамическую предметность, в то же время доведенную до «чуждести», до сказочной, «раблезианской» эстетики.

В метапоэтике Н.А. Заболоцкого господствует пафос разума. Как отмечает А.В. Македонов: «Это — разум ученого, агронома, солдата и разум «чудака», и певца «чуда». И Заболоцкий не случайно был связан в начале своего самостоятельного творческого пути с группой поэтов, пытавшихся создать систему алогической или «надлогической» поэзии. И не случайно провозглашал задачу соединения «безумия с умом» и написал стихотворение о «слонах подсолнечия» (14, с. 335).

В метапоэтике позднего Н.А. Заболоцкого наблюдается установка на лиризм, внимание к человеку.

«Мир очаровательных тайн Заболоцкого, — пишет А.В. Македонов, — это мир современной науки с парадоксами и ее «безумием», с ее четырехмерным и даже многомерным пространством-временем, с ее «странным» микромиром квантовой механики, и с ее «расширяющейся Вселенной», с ее реальными поле-

тами человека в космос и удивительными фантазиями Циолковского о самых труднопредставимых космических формах жизни и разума. <...> Особую роль в поэтическом мире Заболоцкого играют «деятельные призраки», «здания мыслей», как форма «бессмертия». Метафорическое сопоставление явлений сознания и предметного мира приобретает новую эстетическую функцию и значение. У Заболоцкого «мысль нагая» может фигурировать как совершенно самостоятельное существо, особая индивидуальность... которая отделяется от породившего ее мира природы и от мира человеческой личности в третий, особый самостоятельный мир» (там же, с. 337).

Е.Г. Эткинд отмечает: «Для Заболоцкого XX век — эпоха не личности (каким был предшествующий век), а грандиозных надличностных сил, действующих в обоих направлениях: **против человека**, то есть на подавление его инициативы и нивелирование его индивидуальных черт, и **за человека** (выделено нами. — *К.Ш., Д.П.*), то есть на возвышение каждого отдельного индивидуума до всего человечества. И ту и другую функцию может исполнить Разум — постоянно движущаяся коллективная мысль человечества, принадлежащая, впрочем, не только людям, но и природе в целом. Разум — освободитель, но он лишь тогда полнокровен, когда с ним в гармоническом союзе другие силы природы, живущие в человеке» (16, с. 525).

Источники:

1. Заболоцкий Н.А. Завещание // Заболоцкий Н.А. Собрание сочинений: В 3 т. — М., 1983. — Т. 1. — С. 223—224.
2. Заболоцкий Н.А. Искусство // Там же. — С. 88—89.
3. Заболоцкий Н.А. К вопросу о ритмической структуре «Слова о полку Игореве» // Там же. — С. 542—556.
4. Заболоцкий Н.А. Прощание с друзьями // Поэты группы «ОБЭРИУ». — СПб., 1994. — С. 366.
5. Заболоцкий Н.А. Битва слов // Заболоцкий Н.А. «Огонь, мерцающий в сосуде...»: Стихотворения и поэмы. Переводы. Письма и статьи. Жизнеописание. Воспоминания современников. Анализ творчества. — М., 1995. — С. 306—307.
6. Заболоцкий Н.А. Читая стихи // Там же. — С. 553.
7. Заболоцкий Н.А. Что такое стихи // Там же. — С. 345.
8. Заболоцкий Н.А. <Почему я не пессимист> // Там же. — С. 846—847.
9. Заболоцкий Н.А. О сущности символизма // Там же. — С. 52—56.
10. Заболоцкий Н.А. Мысль — образ — музыка // Там же. — С. 845—846.
11. Заболоцкий Н.А. Мои возражения А.И. Введенскому, авторитету бессмыслицы // Там же. — С. 181—183.
12. Заболоцкий Н.А. Из декларации обернутов (обэриутов) // Там же. — С. 183—186.
13. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2006. — Т. 3. — С. 648—667.

Литература:

14. Македонов А.В. Николай Заболоцкий. — Л., 1968.
15. Оболенец А.Б. Особенности организации абсурдистского текста А.И. Введенского по данным метапоэтики в контексте эпистемологической ситуации // Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2006. — Т. 3. — С. 722—738.
16. Эткинд Е.Г. В поисках человека: Путь Николая Заболоцкого от неофутуризма к «поэзии души» // Эткинд Е.Г. Там, внутри. О русской поэзии XX века. — СПб., 1997.



Хармс Даниил Иванович

[наст. фамилия Ювачёв; 17(30). XII.1905, Санкт-Петербург — 2.II.1942, Ленинград, в заключении] — поэт, прозаик, драматург, участник ОБЭРИУ.

Метапоэтика Д.И. Хармса представлена в трактате «Сабля» (1929), прозаической миниатюре «О Пушкине» (1936), в высказываниях поэта, зафиксированных в «Разговорах» Л.С. Липавского, а также в стихотворных произведениях.

Метапоэтические воззрения Д.И. Хармса сформировались под влиянием творчества А.С. Пушкина, В. Хлебникова, традиций русской сатирической поэзии (Козьма Прутков). Большое влияние на формирование метапоэтического дискурса Д.И. Хармса оказали философские взгляды «чинарей» (Л.С. Липавский, Я.С. Друскин), а также философия И. Канта, А. Бергсона, теории авангардистского искусства К.С. Малевича, эзотерическая философия, оккультизм, увлечение поэта математикой, психологией.

Я.С. Друскин, сравнивая эстетические взгляды А.И. Введенского и Д.И. Хармса, отмечал, что Д.И. Хармс считал «главным в искусстве жертву»: «Даниил Иванович говорил: надо подойти к пропасти, стать на самом краю ее, заглянуть вниз и не упасть. Что внизу? Может быть, чувство и страсть, но очень часто, особенно в наше время, чувство выражается банально и пошло. Смелый не боится ни банальности, ни пошлости, поэтому иногда, может быть, и падает в пропасть, но, может, только как будто падает, на самом деле он все равно, и падая, стоит наверху над своей пропастью, глядит вниз и не падает. <...> У Введенского была граница между искусством и жизнью, у Хармса — не было. То, что у первого было неприятного в его поведении в жизни, у Хармса не было, но перешло в искусство; Введенский не допускал его в искусство. Это не хуже и не лучше — два способа жизни и искусства. Поэтому у Александра Ивановича... уже по одной вещи, даже ранней, можно составить представление о его искусстве, а у Даниила Ивановича... — нельзя» (см.: 16).

Поэтическое творчество, по Д.И. Хармсу, — это языковой эксперимент, «столкновение смыслов», «борьба со смыслами», существующими в обыденной речи.

Молитва перед сном 28 марта 1931 года в 7 часов вечера

Господи, среди бела дня
накатила на меня лень.
Разреши мне лечь и заснуть Господи
и пока я сплю накачай меня Господи
Силою Твоей.
Многое знать хочу
но не книги и не люди скажут мне это
Только Ты просвети меня Господи
путём стихов моих.
Разбуди меня сильного к битве со
смыслами
быстро к управлению слов
и прилежного к восхвалению имени Бога
во веки веков.
<28 марта 1931>

Поэт, в духе интуитивизма А. Бергсона, рассматривал поэтический текст как сочетание случайных слов,

кажущиеся «бессмысленными кучами». В тексте возникают новые смысловые отношения, для которых характерна «текучесть», размытость: «...слова сложились как дрова // в них смыслы бродят как огонь...». Подобно А.И. Введенскому, Д.И. Хармс говорил о создании стихотворения как экстралингвистическом процессе «превращения» предмета в слово: «Предметы, следуя за существительными словами, совершают различные действия, вольные, как новый глагол». Поэтическая речь свободна от «логических русел» и недоступна пониманию обычным сознанием, она «обгоняет» его: «Ура! Стихи обогнали нас! // Мы не вольны как стихи».

Я не могу читать некоторые книги
в них мысль заменяет слово
но мысли жалкий фитилёк
надежда мученика злого
мне непонятно восхищенье
перед науки торжеством
<март 1931>

Вслед за В. Хлебниковым, писавшим о времени как о «мере мира», Д.И. Хармс выдвигает положение об орудии творчества — некоей сабле, с помощью которой «можно приступать к делу и регистрировать мир». Наличие сабли — признак гениальности художника. «Козьма Прутков регистрировал мир Пробирной Полаткой, и потому он был вооружён саблями. Сабли были у: Гёте, Блейка, Ломоносова, Гоголя, Пруткова и Хлебникова. Получив саблю, можно приступать к делу и регистрировать мир. Регистрация мира. (Сабля — мера)», — утверждал поэт. Д.И. Хармс считал, что поэт обладает тайным знанием («знает дней катыбр»), которое в зашифрованном виде находится в стихотворении. Сабля — образ, позволяющий дать понятие об очищении слова (сабля — образ, связанный еще с библейской символикой) от напластований прежних смыслов, устойчивых понятий, словесной шелухи (15, с. 676).

«Д.И. Хармс более радикален в отказе от традиционных логических связей в поэтическом тексте. Метапоэтика Д.И. Хармса предполагает наличие свободного языкового выбора, не обусловленного композиционным и тематическим аспектами, — отмечает А.Б. Оболенец. — Значимыми остаются звуковая и рифмо-ритмическая организация текста. Поэт говорит о возможности построения языка поэзии на новых основаниях, свободных от детерминизма классической логики: «Самостоятельно существующие предметы уже не связаны законами логических рядов и скачут в пространстве куда хотят, как и мы. Следуя за предметами, скачут и слова существительного вида. Существительные слова рождают глаголы и даруют глаголам свободный выбор. Предметы, следуя за существительными словами, совершают различные действия, вольные как новый глагол. Возникают новые качества, а за ними и свободные прилагательные. Так возникает новое поколение частей речи. Речь, свободная от логических русел, бежит по новым путям, разграниченная от других речей. Грани речи блестят намного ярче, чтобы видно было, где конец и где начало, а то мы совсем бы потерялись. Эти грани, как ветерки, летят в пустую строку-трубу. Труба начинает звучать и мы слышим рифму».

Д. Хармс также говорит о необходимости создания поэтической науки. Однако для этой науки он предполагает наличие собственной «цифинитной» логики, которая интерпретируется исследователями (В. Сажин, М. Мейлах) как логика «запредельного (имманентно-

го) существования». «Если творческой науке придется иметь дело с понятиями количеств, то можно предвидеть, что система счисления должна быть иной, нежели наш солярный корпус. Скромно замечу, что новая система счисления будет нулевая и область ее исследования будет *Cisfinitum*» (19, с. 728—729).

Е.А. Евтушенко приводит дневниковую запись Д.И. Хармса: «Один из главных обэриутов, Хармс однажды записал в дневнике свое эстетическое кредо (1937): «Меня интересует только «чуть», только то, что не имеет никакого практического смысла. Меня интересует только жизнь в своем нелепом проявлении. Геройство, пафос, удал, мораль, гигиеничность, нравственность, умиление и азарт — ненавистные для меня слова. Но я вполне понимаю и уважаю: восторг и восхищение, вдохновение и отчаяние, страсть и сдержанность, распутство и целомудрие, печаль и горе, радость и смех». Такой странный коктейль эстетических ценностей при незаурядном поэтическом даровании должен был дать весьма интересные результаты — и дал их. В его комнате висел список людей, «особенно уважаемых в этом доме», а самые уважаемые в этой комнате просто бывали — друзья обэриуты и те, кто был к ним близок. Кстати, строгого деления на «детскую» и «взрослую» поэзию у Хармса нет: едва ли не все, написанное им для детей, имеет вполне «взрослую» ценность» (20, с. 438).

Для метапоэтики Д.И. Хармса характерно рассмотрение психологических основ творчества, которое коррелирует с понятием сублимации в психоаналитической теории З. Фрейда.

Метапоэтические взгляды Д.И. Хармса оказали большое влияние на поэтику русского поставангарда и постмодерна с характерными для нее нарушениями реляционных связей и отношений.

Источники:

1. Хармс Д.И. Я плавно думать не могу... // Хармс Д.И. Полное собрание сочинений: В 4 т. — СПб., 1997. — Т. 1. — С. 288.
2. Хармс Д.И. Я не могу читать некоторые книги... // Там же. — С. 315.
3. Хармс Д.И. Я долго смотрел на зеленые деревья... // Там же. — С. 284—285.
4. Хармс Д.И. Я был у Шварца... // Там же. — С. 174.
5. Хармс Д.И. Хню // Там же. — С. 198—202.
6. Хармс Д.И. Ума своего недостойный внук... // Там же. — С. 329.
7. Хармс Д.И. Скажешь тебе по совести... // Там же. — С. 207—209.
8. Хармс Д.И. Олейникову // Там же. — С. 269—270.
9. Хармс Д.И. Молитва перед сном 28 марта 1931 года в 7 часов вечера // Там же. — С. 193—194.
10. Хармс Д.И. Мечь // Там же. — С. 148—156.
11. Хармс Д.И. Да, я поэт забытый небом... // Там же. — С. 283.
12. Хармс Д.И. Господи пробуди в душе моей пламень Твой... // Там же. — С. 272.
13. Хармс Д.И. О Пушкине // Хармс Д.И. Полное собрание сочинений. В 4 т. — СПб., 1997. — Т. 2. — С. 113.
14. Хармс Д.И. Сабля // Там же. — С. 298—304.
15. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2006. — Т. 3. — С. 667—677.

Литература:

16. Друскин Я.С. Чинари // «...Сборище друзей, оставленных судьбою»: В 2 т. — М., 1998. — Т. 1.
17. Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. — СПб., 1995.
18. Кобринский А.А. Поэтика «ОБЭРИУ» в контексте русского авангарда: В 2 т. — М., 2000.

19. Оболенец А.Б. Особенности организации абсурдистского текста А.И. Введенского по данным метапоэтики в контексте эпистемологической ситуации // Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2006. — Т. 3. — С. 722—738.

20. Строфы века. Антология русской поэзии / Сост. Е.А. Евтушенко. — Минск — М., 1995.

21. Ямпольский М. Беспамятство как исток (Читая Хармса). — М., 1998.



Введенский Александр Иванович

[23.XI(6.XII).1904, Санкт-Петербург — 20.XII.1941, в заключении] — поэт, драматург, участник литературной группы ОБЭРИУ.

Метапоэтика А.И. Введенского представлена в фрагментах рукописи, условно

озаглавленной «Серая тетрадь» (1932—1933), высказываниях, зафиксированных Л. Липавским в работе «Разговоры» (1933—1934), а также в стихотворных произведениях.

На метапоэтические воззрения А.И. Введенского оказали влияние поэзия А.А. Блока, теоретические воззрения и творчество футуристов, в особенности участников группы «41°» А.Е. Крученых и И.Г. Терентьева, теории заумного языка А.В. Туфанова, положения авангардистского искусства, разрабатываемые К.С. Малевичем и его последователями, а также философские взгляды «чинарей» Я.С. Друскина и Л.С. Липавского.

Эпистемологический фон метапоэтики А.И. Введенского связан с экзистенциальной философией и восходящими к ней положениями позитивизма и неопозитивизма. Важную роль в оформлении его творческого мышления сыграли разрабатываемые в тридцатые годы в науке принципы дополнительности и относительности.

Метапоэтические воззрения А.И. Введенского противопоставляются метапоэтической концепции раннего Н.А. Заболоцкого. А.И. Введенский пытается репрезентировать процесс поэтического «очищения предмета от феноменальности», предельное абстрагирование, орнаментальную геометризацию текста.

Гость на коне

Конь степной
бежит устало,
пена каплет с конских губ.
Гость ночной
тебя не стало,
вдруг исчез ты на бегу.
Вечер был.
Не помню твердо,
было все черно и гордо.
Я забыл
существованье
слов, зверей, воды и звезд.
Вечер был на расстоянии
от меня на много верст.
Я услышал конский топот
и не понял этот шепот,

я решил, что это опыт
превращения предмета
из железа в слово, в ропот,
в сон, в несчастье, в каплю света...
1931—1934

Основные положения метапоэтики А.И. Введенского представляют собой частный случай реализации философской концепции поэта, своеобразной «апофатической теории», «богословия в отрицательных понятиях», развиваемого в духе философии Н. Кузанского и религиозного экзистенциализма С. Кьеркегора и Л. Шестова.

Константами поэтической мысли для поэта были темы времени смерти и Бога как неких неизменных сущностей, не поддающихся позитивному определению. Поэтическое произведение для А.И. Введенского — это скорее философский (или богословский) трактат. Стихотворение, по мнению поэта, должно характеризоваться критериями «правильно» — «неправильно», а не «красиво» — «некрасиво».

Наиболее полно в метапоэтике А.И. Введенского представлены положения о деконструировании языкового материала в поэтическом тексте. Процесс создания текста — это творческий эксперимент. Его основным объектом является слово. Поэтом рассматриваются лингвистический и экстралингвистический эксперименты со словом. В отрывке «Я бы выпил еще одну рюмку водички...» через антиномичные понятия «огонь» и «стужа» поэт определяет диапазон экспериментов, проводимых со словом, называя их испытанием: «Я испытывал слово на огне и на стуже, // но часы затягивались все туже и туже...» (6, с. 682).

Экстралингвистический эксперимент — это «превращение» слова в предмет (и слово племня тяжелеет // и превращается в предмет...), его материализация, а также десубстанциализация предмета — «превращение» его в слово (я решил, что это опыт // превращения предмета // из железа в слово, в ропот...).

Лингвистический эксперимент для поэта — это попытка создания иных, «правильных» языковых измерений, подобно тому, как существовали «иные» пространства в воображаемой геометрии Лобачевского или «иные» логические системы в логике N-измерений Васильева. Однако А.И. Введенскому затруднительно репрезентировать новые языковые отношения: «Да, меня давно интересует, как выразить обыденные взгляды на мир. По-моему, это самое трудное. <...> Считается, что нельзя множить апельсины на стаканы. Но обыденные взгляды как раз таковы. <...> Да и всякое вообще описание неверно. «Человек сидит, у него корабль над головой» все же наверное правильнее, чем, «Человек сидит и читает книгу» (5, с. 162—163).

«При рассмотрении метапоэтической теории А.И. Введенского выявляется ее категориальный аппарат. Его основу составляют термины лингвистики («слово», «звук», «смысл», «значение», «язык», «фраза», «глагол» и др.) и литературоведения («поэзия», «произведение», «рифма», «сюжет», «тема» и др.). В тесной корреляции с филологическим понятийным аппаратом автор использует категориальный аппарат логики («понятие», «предмет», «представление», «связь» и др.) и философии («бытие», «время», «мир», «наука», «разум», «смерть», «созерцание» и др.). С целью иллюстрации экстралингвистических процессов А.И. Введенский вводит в категориальный аппарат своей метатеории

естественнонаучную терминологию («расстояние», «поток», «предмет», «частица» и др.), — пишет А.Б. Оболенец (8, с. 731).

А.И. Введенский признает невозможность конструктивного завершения своих «испытаний»: «Я посягнул на понятия, на исходные обобщения, что до меня никто не делал. Этим я провел как бы поэтическую критику разума — более основательную, чем та, отвлеченная. Я усумнился, что, например, дом, дача и башня связываются и объединяются понятием здание. Может быть, плечо надо связывать с четырьмя. Я делал это на практике, в поэзии, и тем доказывал. И я убедился в ложности прежних связей, но не могу сказать, какие должны быть новые. Я даже не знаю, должна ли быть одна система связей или их много. И у меня основное ощущение бессвязности мира и раздробленности времени. А так как это противоречит разуму, то значит разум не понимает мира» (5, с. 157).

Одна из проблем, которая интересует А.И. Введенского, — это проблема времени. В метапоэтических текстах он рассматривает ее в абсурдистском ключе, сталкивая различные временные протяженности, делая одновременно установкой на разные точки отсчета по отношению ко времени. Виртуозно используя знания теории относительности, А.И. Введенский помещает человека в центр временных столкновений, которые приводят его, конечно же, в тупик, если рассматривать разнонаправленные векторы времени с обыденной точки зрения. Введенский пишет: «Все, что я здесь пытаюсь написать о времени, является, строго говоря, неверным. Причин этому две. 1) Всякий человек, который хоть сколько-нибудь не понял время, а только не понявший хотя бы немного понял его, должен перестать понимать и все существующее. 2) Наша человеческая логика и наш язык не соответствуют времени ни в каком, ни в элементарном, ни в сложном его понимании. Наша логика и наш язык скользят по поверхности времени» (6, с. 683).

В поэзии, по Введенскому, можно привести значения слов к такому состоянию, что возможно одновременно реализовать разновременные потоки сознания: «Глаголы в нашем понимании существуют как бы сами по себе. Это как бы сабли и винтовки сложенные в кучу. Когда идем куда-нибудь, мы берем в руки глагол идти. Глаголы у нас тройственны. Они имеют время. Они имеют прошедшее, настоящее и будущее. Они подвижны. Они текучи, они похожи на что-то подлинно существующее. Между тем нет ни одного действия которое бы имело вес, кроме убийства, самоубийства, повешения и отравления. Отмечу, что последние час или два перед смертью могут быть действительно названы часом. Это есть что-то целое, что-то остановившееся, это как бы пространство, мир, комната или сад, освободившиеся от времени. Их можно пощупать. Самоубийцы и убитые, у вас была такая секунда, а не час? Да, секунда, ну две, ну три, а не час, говорят они. Но они были плотны и неизменны? — Да, да.

Глаголы на наших глазах доживают свой век. В искусстве сюжет и действие исчезают. Те действия, которые есть в моих стихах, нелогичны и бесполезны, их нельзя уже назвать действиями. Про человека, который раньше надевал шапку и выходил на улицу, мы говорили: он вышел на улицу. Это было бессмысленно. Слово вышел, непонятное слово. А теперь: он надел шапку и начало светать, и (синее) небо взлетело как орел. События не совпадают с временем. Время съело события. От них не осталось косточек» (6, с. 684).

В целом основные положения метапоэтической концепции А.И. Введенского, связанные с «непониманием» и невозможностью реализации в языке связей и отношений, возникающих в реальном мире, творческая рефлексия поэта по отношению к предшествующей традиции, попытки «материализации» слова и текста предвосхищают некоторые положения эстетики постмодернизма.

Е.А. Евтушенко пишет: «Абсурдная власть боялась абсурдистов. Власть, конечно, не понимала того, что они писали. Но власти мерещилась в обэриутах издевка над ней, презрение, и в своем зверином трусливом инстинкте она не ошибалась» (9, с. 412).

Источники:

1. Введенский А.И. Гость на коне // Введенский А.И. Полное собрание произведений: В 2 т. — М., 1993. — Т. 1. — С. 161—163.
2. Введенский А.И. Разговор об отсутствии поэзии // Там же. — С. 197—198.
3. Введенский А.И. Элегия // Введенский А.И. Полное собрание произведений: В 2 т. — М., 1993. — Т. 2. — С. 68—69.
4. Введенский А.И. Я бы выпил еще одну рюмку водички... // Там же. — С. 76—81.
5. Высказывания Введенского в «Разговорах» Л. Липавского // Введенский А.И. Полное собрание произведений: В 2 т. — М., 1993. — Т. 2. — С. 157—164.
6. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2006. — Т. 3. — С. 678—687.

Литература:

7. Кобринский А.А. Поэтика «ОБЭРИУ» в контексте русского авангарда: В 2 т. — М., 2000.
8. Оболенец А.Б. Особенности организации абсурдистского текста А.И. Введенского по данным метапоэтики в контексте эпистемологической ситуации // Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2006. — Т. 3. — С. 722—738.
9. Строфы века. Антология русской поэзии / Сост. Е.А. Евтушенко. — Минск — М., 1995.



Олейников Николай Макарович

[23.VII(4.VIII).1898, станица Каменская — 24.XI.1937, Ленинград] — поэт, редактор журналов для детей «Еж», «Чиж».

Метапоэтика Н.М. Олейникова представлена высказываниями поэта в работе

Л.С. Липавского «Разговоры» (1938), а также стихотворными произведениями.

Формирование метапоэтического дискурса Н.М. Олейникова проходило под влиянием традиций русской сатирической поэзии (поэт считал себя «внуком» Козьмы Пруткина, посвящал стихи его памяти), творчества В. Хлебникова, эстетических воззрений обэриутов (Д.И. Хармс, А.И. Введенский, Н.А. Заболоцкий), философских взглядов «чинарей» (Л.С. Липавский, Я.С. Друскин), поэзии и драматургии Е.Л. Шварца.

Н.М. Олейников представлял свое творчество «несерьезным», не главным занятием своей жизни. Один из главных критериев поэтического творчества для поэта — абсолютная доступность текста для понимания.

К.И. Чуковскому от автора

I
Муха жила в лесу,
Муха пила росу,
Нюхала муха цветы
(Нюхивал их и ты!).
Пользуясь общей любовью,
Муха питалась кровью.
Вдруг раздается крик:
Муху поймал старик.
Был тот старик паук —
Страстно любил он мух.

II
...Жизнь коротка, коротка,
Но перед смертью она сладка...

Видела муха лес,
Полный красот и чудес:
Жук пролетел на закат,
Жабы в траве гремят,
Сыплется травка сухая.
<...>
Милую жизнь вспоминая,
Гибла та муха, рыдая...

III
...И умирая.

IV
Доедает муху паук.
У него 18 рук.
У нее ни одной руки,
У нее ни одной ноги.
Ноги сожрал паук,
Руки сожрал паук.
Остается от мухи пух.
Испускает тут муха дух.

V
Жизнь коротка, коротка,
Но перед смертью она сладка.
Автор!
<1929>

Тем не менее «несерьезность», «доступность», «адресованность» нельзя назвать основными понятиями метапоэтической системы Н.М. Олейникова. Они являются своеобразным прикрытием для осуществляемой поэтом творческой рефлексии. По наблюдениям исследователей, в частности Л.Я. Гинзбург, в его поэтических текстах имеет место глубинное несовпадение плана содержания и плана выражения. В стихах Н.М. Олейников отражает определенный тип сознания, атрибутивным признаком которого является так называемый «галантерейный язык»: «Это сознание не производит ценностей, оно их берет, хватает где попало. Поэтому оно не может понять, что ценности требуют ответственности, что они должны быть гарантированы трудом, страданием, пожертвованием низшим высшему. Отсюда непонимание несовместимости разных уровней, разных форм человеческого опыта, воплощенных в слове. Совмещение несовместимого как принцип словоупотребления. Принципиальная стилистическая какофония» (4, с. 25).

М.Б. Мейлах отмечает: «Среди других слагаемых поэзии Олейникова следует выделить любительскую

поэзию с ее наивностью, «красотами» и формальной беспомощностью. С образцами такой поэзии Олейников часто сталкивался, работая редактором, и, по свидетельству очевидцев, был ее собирателем. Возможным источником влияния были и живопись художников-примитивистов — «непрофессиональных» (вывески, работы Пиросманишвили и Руссо) и профессиональных (Гончарова, Ларионов), в творчестве которых с большей наглядностью, чем в литературе, представал мир, увиденный глазами инфантильного наблюдателя, свободный от пародии, иронии и даже улыбки.

Собственная поэтическая система Олейникова, характеризующаяся такими признаками, как «умышленный примитивизм», «одноплановый синтаксис при многоплановой семантике», «гротескные несовпадения между лексической и стилистической окраской слова и его логическим содержанием», выражает себя в многоуровневой системе масок, среди которых выделяется маска мудреца-натурфилософа, глубокомысленно размышляющего об устройстве мироздания — от кухонной посуды до анатомии насекомых. <...>

Отличительно чертой поэзии Олейникова является и пародирование самого «обэриутства». Так, «Случаям» Хармса соответствует пародийно воскрешаемый Олейниковым жанр «стихов на случай», трагизму Хармса — гедонизм технорука, а его эротизму — олейниковские мадригалы и любовные романсы. Пародируется и противоположный обэриутский фланг — натурфилософия Заболоцкого (в абсурдированном, отстраненном или метафизическом вариантах разрабатывавшаяся, впрочем, всеми обэриутами)» (5, с. 48—50).

Е.А. Евтушенко считает Н.М. Олейникова «наследником Саши Черного»: «Несмотря на причастность его к литературной группе «Обэриуты», я все-таки считаю его поэтическим наследником Саши Черного. Особенным блеском отличаются его пародии на любовные признания, сделанные в полном соответствии с хорошо изученными им канонами мещанской галантности. Часто печатался в детском журнале «Еж» под псевдонимом Макар Свирепый. Был предтечей Николая Глазкова» (6, с. 326).

Придерживаясь теоретических положений декларации ОБЭРИУ, Н.М. Олейников выражал свои взгляды неявно, в системе имплицированных метапоэтических элементов, в которых эстетические воззрения автора, ориентированные на деконструкцию сложившейся поэтической системы, «скрыты» переплетением цитируемых источников.

Источники:

1. Олейников Н.М. К.И. Чуковскому от автора // Олейников Н.М. Пучина страстей: Стихотворения и поэмы. — Л., 1991. — С. 199—200.
2. Олейников Н.М. Неуловимы, глухи, неприметны... // Там же. — С. 176.
3. Три века русской метапоэтики: Лигитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2006. — Т. 3. — С. 688—689.

Литература:

4. Гинзбург Л.Я. Николай Олейников // Олейников Н.М. Пучина страстей. — Л., 1990. — С. 5—25.
5. Мейлах М.Б. «Я испытывал слово на огне и стуже...» // Поэты группы «ОБЭРИУ». — СПб., 1994. — С. 5—58.
6. Строфы века. Антология русской поэзии / Сост. Е.А. Евтушенко. — Минск — М., 1995.



Вагинов Константин Константинович

[наст. фамилия Вагенгейм; 4(16).IV.1899, Санкт-Петербург — 26.IV.1934, Ленинград] — поэт, прозаик, в разное время участник литературных объединений «Цех поэтов», «Островитяне», «Звучащая раковина», «ОБЭРИУ».

Метапоэтика К.К. Вагинова представлена в стихотворных текстах, а также в прозаических произведениях «Козлиная песнь» (1928), «Труды и дни Свистонова» (1929).

Метапоэтические воззрения поэта формировались под влиянием поэзии французского символизма (Ш. Бодлер, А. Рембо), эстетических взглядов Н.С. Гумилева и М.А. Кузмина, поэтических экспериментов ОБЭРИУ.

В метапоэтике К.К. Вагинова присутствуют данные, характерные для символистской традиции с ее вниманием к символике звука («Так звуки У и А приемлют шум трамвая // и завыванье проволок тугих...»), поэтики акмеизма и поставангардистского творчества обэриутов.

Поэзия есть дар в темнице ночи струнной,
Пылающий, неожиданный и глухой.
Природа мудрая всего меня лишила,
Таланты шумные как серебро взяла.
И я, из башни свесившись в пустыню,
Припоминаю лестницу в цветку,
По ней взбирался я со скрипкой многотрудной,
Чтоб волнами и миром управлять.
Так в юности стремился я к безумью,
Загнал в глухую темь сознание мое,
Чтобы цветок поэзии прекрасной
Питался им, как почвою родной.
Сентябрь—октябрь 1924

Поэта интересовало творчество в «пограничных» областях, свободный стих, тонкая пластика образа. Себя он называл «поэтом трагической забавы», под которой подразумевал характерный для обэриутской рефлексии опыт «соединения несоединимого». Такой опыт, например, он производит в произведении «Песня слов», где слова «старые» и «молодые» объединяются в общем взаимоисключающем взгляде на мир; «слово в театральном костюме» позволяет воплотить мир театра жизни: «Здесь запах книг, // Здесь стук жуков, // Как будто тиканье часов. // Здесь время снизу жрет слова, // А наверху идет борьба».

Песня слов

Старые слова поют:

Мы все сюсюкаем и пляшем
И крылышками машем, машем,
И каждый фиговый дурак
За нами вслед пуститься рад.

Молодые слова поют:

Но мы печальны, боже мой,
Всей жизни гибель мы переживаем:
Увянет ли цветок — уже грустим,
Но вот другой — и мы позабываем
Все, все, что было связано с цветком:
Его огней минутное дыханье,
Строенье чудное его
И неизбежность увяданья.

Старые слова поют:

И уши длинные у нас,
Мы слышим, как растет трава,
И даже солнечный восход
В нас удивительно поет.

Вместе старые и молодые:

Пусть спит купец, пусть спит игрок,
Над нами тяготеет рок.
Вкруг Аполлона пляшем мы,
В высокий сон погружены,
И понимаем, что нас нет,
Что мы словесный только бред
Того, кто там в окне сидит
С молочницею говорит.

<...>

1927

В метапоэтическом произведении «Труды и дни Свистонова» поэт предпринимает попытку объединения в одном тексте приемов, присущих различным литературным школам и направлениям (от классицизма до авангарда тридцатых годов XX века). К.К. Вагинов соотносит историю литературных стилей с историей человеческих отношений, при этом романтические герои находятся во взаимодействии с героями сентиментализма и т.п.

Принимая активное участие в творческой деятельности ОБЭРИУ, в метапоэтических высказываниях поэт тем не менее иронизирует по поводу этого литературного направления. В романе «Труды и дни Свистонова» К.К. Вагинов изображает выступление обэриутов в Доме печати как эклектичное циркачество: «Свистонов вошел в Дом печати. Был литературный вечер. Молодая писательница выступала. После семи лет своей литературной деятельности, действительно славной, приковавшей к ее деятельности и к ней самой сердца лучшей части общества, она выкинула трюк, настолько непозволительный и циничный, что все как-то опустили глаза и почувствовали неприятную душевную пустоту. Сначала вышел мужчина, ведя за собой игрушечную лошадку, затем прошелся какой-то юноша колесом, затем тот же юноша в одних трусиках проехался по зрительному залу на детском зеленом трехколесном велосипеде — за ним появилась Марья Степановна.

— Стыдно вам, Марья Степановна! — кричали ей из первых рядов. — Что вы с нами делаете?» (9, с. 176).

«Перед читателем вагиновских романов проходит настоящее карнавальное шествие чудаков всех мастей, — пишет Т.Л. Никольская. — Эту особенность прозы Вагинова высоко ценит Михаил Бахтин: «Вот истинно карнавальным писателем», — сказал ученый в разговоре с А. Вулисом. Как пишет Вулис, «Михаил

Михайлович с очевидным пиететом перебирал подробности «Козлиной песни», сопоставляя их с какими-то эпизодами своей ленинградской биографии и даже общими характеристиками того периода». Вагинов познакомился с Бахтиным в 1924 году. Бахтин в этот период начал работать над проблемой менипповой сатиры — жанром античной литературы, названным по имени писателя Мениппа, жившего в III веке до нашей эры. Одной из особенностей этого жанра было карнавальное восприятие мира, шутовской юмор, сопровождавшийся переиначиванием сцен эпоса и трагедии. Беседы с Бахтиным, совпавшие с периодом работы Вагинова над «Козлиной песней», нашли отражение в романе. Как отмечает В. Кожин, «Бахтина, который одним из первых в мировой науке изучил природу карнавальности культуры, очень интересовали люди «карнаваляного» склада... поэт Н. Клюев, незаслуженно забытый прозаик и поэт К. Вагинов, литературовед Л.В. Пумпянский и др...» (12, с. 8).

Метапоэтика К.К. Вагинова в целом представляет причудливое соединение эстетических воззрений, взглядов, мнений, характерных для различных литературных школ, направлений и одновременно рефлексию над ними, что сближает его метапоэтику с эстетикой постмодернизма.

Источники:

1. Вагинов К.К. Я променял весь дивный гул природы... // Поэты группы «ОБЭРИУ». — СПб., 1994. — С. 430—431.
2. Вагинов К.К. Поэзия есть дар в темнице ночи струнной... // Там же. — С. 432.
3. Вагинов К.К. Песня слов // Там же. — С. 447—449.
4. Вагинов К.К. Вихрь, бей по Лире... // Вагинов К.К. Стихотворения и поэмы. — Томск, 2000. — С. 16.
5. Вагинов К.К. Перевернул глаза и осмотрелся... // Там же. — С. 25.
6. Вагинов К.К. Мы рождены для пышности, для славы... // Там же. — С. 53.
7. Вагинов К.К. Из женовидных слов змеей струятся строки... // Там же. — С. 58.
8. Вагинов К.К. Музыка // Там же. — С. 81.
9. Вагинов К.К. Труды и дни Свистонова // Вагинов К.К. Козлиная песнь. Романы. — М., 1991. — С. 162—261.
10. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2006. — Т. 3. — С. 690—692.

Литература:

11. Никольская Т.Л. Жизнь и поэзия Константина Вагинова. — СПб., 1999.
12. Никольская Т.Л. Константин Вагинов, его время и книги // Вагинов К.К. Козлиная песнь: Романы. — М., 1991.

5. Метапоэтика отображения реальной действительности и «отрешения» от нее. Реализм, соцреализм

Начало XX века в области поэзии и метапоэтики характеризовалось общим революционным движением в жизни и искусстве (искусство авангарда). Свобода творчества, которую отстаивали художники, антиакадемизм привели к аналитическому подходу в искусстве. При некоторой общности установок, которые декларировали кубофутуристы, возникают многочисленные авангардистские течения, разрабатываются различные способы освоения мира в живописи, поэзии, музыке. При этом многообразии авангардистских направлений развивались и традиционные формы воплощения жизни в искусстве — реалистические тенденции — вне стилистически обозначенного аналитизма в творчестве. При наличии полилога в творчестве и при всем том, что многие художники переходили из одной группировки в другую, поэзию, например, В.А. Луговского, Вс.А. Рождественского трудно причислить к какому-либо из авангардистских направлений. То же можно сказать и о творчестве Б.П. Корнилова, П.Н. Васильева и многих других художников, которые сохранили реалистические тенденции, миметическое воспроизведение мира, то есть изображение мира в фигуративных формах. В таких произведениях осуществляется синтез всех элементов текста, их отличает наличие гармонии, которая является средством организации поэтического текста и критерием прекрасного в искусстве. Реалистическое искусство — это искусство миметическое. Оно воспроизводит в формах произведения формы жизни. Эти тенденции сохраняются в творчестве А.А. Ахматовой, Б.Л. Пастернака в сороковые — пятидесятые годы и творчестве других художников. Верно утверждала М.И. Цветаева, что творчество настоящего художника трудно причислить к каким-либо «измам». В ее поэзии сочетались элементы традиционного стиха и авангардистские манеры, внешне мало выраженные за счет гармонической уравниваемости всех элементов текста.

Появление большого стиля — соцреализма, который исчерпал себя к восьмидесятым годам XX века, можно связать с обеими тенденциями. С одной стороны, художник соцреализма идет от соответствия действительности, прямого отображения ее в тексте. С другой стороны, это форма идеологизированного искусства, утопичного по существу, призванного быть партийным и внедрять в сознание читателя сильнодействующий миф о коммунизме. По-видимому, самые существенные различия этих тенденций: реализм, авангард, соцреализм — лежат не только в отношении к идеологии, но и к материалу — языку. Если реализм типизирует, обобщает действительность через образные средства языка, то авангард как аналитическое искусство расчленяет языковые элементы, превращая язык как материал в материю, возможности которой и демонстрирует в тексте. Соцреализм, отображая действительность (вернее, в терминах соцреализма, отражая действительность), держится всегда на острие идеологии. Реализм в целом, как классическое искусство, имеющее глубинные традиции, является нетенденциозным ни по отношению к языку, ни к отображаемой действительности. Что касается авангарда, соцреализма, то искусства эти открыто тенденциозные. Обратимся к понятию тенденциозности.

По данным «Словаря русского языка», тенденция — это 2. 'Направленность во взглядах, действиях, стремления, намерения, свойственные кому-, чему-либо'; 3. 'Идея (обычно большого общественного характера), лежащая в основе художественного произведения и выражаемая с помощью художественных средств, развития художественных образов'; 4. 'Предвзятая идея, навязываемая читателю и не вытекающая органически из самого развития художественных образов'.

Отсюда тенденциозность — это 1. 'Наличие какой-либо идеи, тенденции в художественном, публицистическом и т.п. произведении, последовательное ее проведение'; 2. 'Наличие тенденции (в 4 значениях) и отсутствие художественной и логической оправданности в проведении идеи'.

Тенденциозный — 1. 'Проводящий определенную тенденцию (в 3 значениях)'; 2. 'Содержащий тенденцию (в 4 значениях)'; 3. 'Предвзятый, необъективный, пристрастный'.

Из противопоставления терминов и дефиниций можно сделать вывод о том, что **тенденция** (2 значение) как направленность во взглядах свойственна любому виду творчества. А вот **проявлять тенденциозность**, и особенно **быть тенденциозным** по отношению к творчеству — это значит быть обусловленным идейной (партийной) направленностью, предвзятостью, необъективностью, пристрастностью, внедрением определенных идеологем, которые могут не подкрепляться художественной системой произведения, то есть не являться органичными для творчества.

Искусство авангарда с его декларациями и манифестами пропагандировало идеи революционные: искусство вне традиции. Соцреализм также претендовал на звание нового искусства, особого способа освещения действительности «в ее революционном развитии»; даже в самых лучших проявлениях это искусство связано с пристрастием к идеологическим шаблонам, является идеологически ангажированным.

Различные тенденции находят выражение в языке произведения, который артикулирует мышление художника, будь он живописцем, музыкантом или литератором. Понятно, что любой писатель живет в определенном социуме, с ним связаны языковая и концептуальная картины мира. Соцреализм в его наиболее радикальной форме следования идеям коммунизма, партии был искусством пропаганды. Язык в произведениях соцреализма приведен к такому состоянию, чтобы его этос, логос, пафос были жестко направлены на внедрение коммунистических идеалов. Ангажированный художник лишен воли, он абсолютно несвободен, находится в оковах идеологии, причем той идеологии, которая была партийной, классово-государственной и внедрялась в сознание людей в закрытой стране в условиях диктатуры пролетариата. Язык шаблонов и идеологических стандартов, как понимали партийные деятели, под пером мастеровитого поэта приобретал особую действенную силу.

Уже В.И. Ленин в статье «Партийная организация и партийная литература» (1905) делил литературу на «партийную» и «антипартийную». В качестве критерия бралась «партийная программа», «тактические резолюции партии», «устав», а также «опыт международной социал-демократии, международных добровольных союзов пролетариата», которые, по соответствию — несоответствию принятым программам, проводили «периодические очищения своей партии» (25, с. 39). Таким образом, понятие борьбы с инакомыслием было заложено в самых первых партийных документах.

Используя термины «пропагандировать», «лозунг», «проповедовать», «внедрять», «проводить» и т.д., идеологи коммунизма обращались к тем функциям языка, которые связаны с внушением, и в первую очередь это эмотивная, магическая, заклинательная, апеллятивная, фатическая функции, способствующие приведению состояния языка в действие, чтобы в результате граждане, к которым апеллирует власть, поступали уже не относительно действительности, а относительно языка, в данном случае, языка идеологии.

Важно отметить, что соцреализм, хотя и не был однородным явлением, но тем не менее к пятидесятым годам оформился как большой стиль, который в первую очередь нашел выражение в архитектуре, так как именно в архитектуре государственное мышление находит реальное пространственно-временное воплощение. Здесь ведущая тенденция советского зодчества послевоенного десятилетия приобрела обозначение как стиль «триумф». Сначала термин использовался как иронический, потом приобрел устойчивую семантику. Победа во Второй мировой войне обусловила повышенную патетичность новых зданий и ансамблей, преобладание военно-триумфальных мотивов в декоре. Этот стиль как одно из воплощений соцреализма именовался «сталинским ампиром». В городах, нередко на месте недавних руин, располагались гигантские перспективы улиц и площадей, словно предназначенных для шествия воинов-победителей, праздничных митингов. Среди типичных примеров — послевоенная застройка Волгограда (по генеральному плану 1945 года), Крещатик в Киеве (1947—1954), послевоенные станции метро («Комсомольская-кольцевая», 1952, архитектор А.В. Щусев), высотные здания Москвы. Комплекс ВДНХ был призван моделировать успехи СССР во всех сферах жизни (помпезные павильоны, фонтаны).

Следует отметить, что Сталин придавал наличию стиля в его формальной эстетической, семантической выраженности большое значение. Так, например, в статье «Стиль в работе» (1936) он говорит: «Речь идет не о литературном стиле. Я имею в виду стиль в работе, то особенное и своеобразное в практике ленинизма, которое создает особый тип ленинца-работника. Ленинизм есть теоретическая и практическая школа, вырабатывающая особый тип партийного и государственного работника, создающая особый, ленинский стиль в работе. В чем состоят характерные черты этого стиля? Каковы его особенности? Этих особенностей две: а) русский революционный размах и б) американская деловитость. Стиль ленинизма состоит в соединении этих двух особенностей в партийной и государственной работе. Русский революционный размах является противоядием против косности, рутины, консерватизма, застоя мысли, рабского отношения к дедовским традициям. Русский революционный размах — это та живительная сила, которая будит мысль, двигает вперед, ломает прошлое, дает перспективу. Без него невозможно никакое движение вперед. Но он имеет все шансы выродиться на практике в пустую «революционную» маниловщину, если не соединить его с американской деловитостью в работе. Американская деловитость является, наоборот, противоядием против «революционной» маниловщины и фантастического сочинительства. Американская деловитость — это та неукротимая сила, которая не знает и не признает преград, которая размывает своей деловой настойчивостью все и всякие препятствия, которая не может не довести до конца раз начатое дело» (9, с. 72—73)

Стиль — это всегда определенность, точность, приведение всех сторон жизни к единству. Так, в большой и малой архитектуре господствовал единый стиль. И маленький дом со стилизованными колоннами и солярными символами, и «высотка» были призваны выражать размах частного строительства и деловую причастность каждого ко всему грандиозному, складывающемуся и из малого (см.: 47)

А.В. Иконников в работе «Архитектура Москвы. XX век» (М., 1984) говорит о том, что еще в тридцатые годы утверждался новый пролетарский стиль в архитектуре. Любой объект стали рассматривать как выражение главных идей эпохи. В форму грандиозных сооружений вносилась иллюстративность (16, с. 97). Соцреализм базировался на идеях национального характера формы. Это была фундаментальная особенность искусства соцреализма. Национальное истолковывалось как традиционное. Этому способствовала и установка на миметический характер произведения.

Социалистический реализм рассматривался как основной метод советской литературы, а также «передовой литературы мира», «отражающей борьбу народов за социализм и участвующей в этой борьбе силой художественного слова» (32, с. 365). Термин социалистический реализм возник в ходе литературных дискуссий конца двадцатых — начала тридцатых годов. Вопрос специально обсуждался на Первом съезде советских писателей (1934). Согласно определению, принятому на съезде, «социалистический реализм требует от художника правдивого исторически конкретного изображения действительности в ее революционном развитии. При этом правдивость и историческая конкретность художественного изображения действительности должны сочетаться с задачей идейной перделки и воспитания трудящихся в духе социализма» (там же).

В обосновании метода социалистического реализма прямо указывалось, что идейной основой его является «диалектико-материалистическое, марксистско-ленинское понимание общественного развития» (там же). Изображение должно опираться на отображение (отражение) реальной действительности. Отсюда важность опоры на «реально-исторические характеры, данные в прямом, открытом воспроизведении» (там же).

Следует особенно подчеркнуть, что диалектический материализм был идейным фундаментом метода социалистического реализма, поэтому в его разработке теории опирались на данные философского учения материализма, разрабатываемого классиками марксизма-ленинизма. Материализм (от лат. *materialis* — вещественный) — «научное направление в философии, которое решает основной вопрос философии в пользу первичности материи, природы, бытия физического, объективного и рассматривает сознание, мышление как свойство материи в противоположность идеализму, принимающему за исходное дух, идею, сознание, мышление, психическое, субъективное» (18, с. 343). Знаменитое определение материи дано В.И. Лениным: «Материя есть философская категория для обозначения объективной реальности, которая дана человеку в ощущениях его, которая копируется, фотографируется, отображается в наших ощущениях, существуя независимо от них» (22, с. 117). Следует обратить внимание на термины «копирование», «фотографирование»

ассоциируются им с картинами социалистического реализма), является творцом постольку, поскольку «режиссирует» саму запечатлеваемую им действительность. Искусство снова становится реалистическим по форме постольку, поскольку авангард победил по содержанию: сама действительность теряет статус реальности, превращается в фантом, симулякр, произведение искусства. Если авангард в свое время отталкивался от фотографии, рассматривая ее как фикцию, искусство тридцатых годов обращается к ней как к новой реальности» (12, с. 71—72).

Мимесис как воспроизведение действительности в фигуративных (фотографических) формах в соцреализме все-таки присутствует, но в отрешении от реальной действительности. Можно говорить о том, что в произведениях соцреализма дается изображение действительности в формах жизни, лишенной жизни. Как утверждал Вяч.И. Иванов, «землянам» свойственно мыслить в формах земной жизни. Степень отрешенности от нее и, наоборот, преобладания ее может быть разной: «Реализм, как принцип ознаменования вещей, многообразен и разнолик в зависимости от того, в какой мере напряженна и действенна, при этом ознаменовании, миметическая сила художника. Когда подражательность утверждается до преобладания, мы говорим о натурализме; при крайнем ослаблении подражательности мы имеем перед собой феномен чистой символики» (Иванов Вяч.И. «По звездам», СПб., 1909, с. 252). Значит, внедряя утопию в формах жизни, писатели и поэты (мы имеем в виду ортодоксальных проводников идей соцреализма) и конструировали доступное и понятное простому человеку воображаемое пространство, где все происходит «как будто по-настоящему», чтобы было, к чему стремиться. Перековка человека в духе идей коммунистической партии входила в круг проблем, которые являлись значимыми для представителей этого «большого» стиля.

Авангард и соцреализм объединяет стремление приблизить будущее. Это отмечают и сами поэты в метапоэтических текстах, и к этому нельзя не прислушаться. Стихотворение Е.Б. Рейна «Авангард», в котором осмысляется аналитическое искусство, дает представление о некоем «звере», который был разбужен и революцией, и революционным искусством.

Из фанеры и из газеты
тут же склеивались макеты,
теоретики и поэты
пересчитывали приметы:
«Значит, наш это век, что прибыл...
послезавтра, вчера, сегодня!»
А один говорил «дырцилбыр»
в ожидании гнева Господня.
Из картонки и из клеенки,
по две лесенки в три колонки,
по фасадам и по перилам
Казимиром и Велимиром.
И когда они все сломали,
и везде не летал «Летатлин»,
догадались они едва ли
с гиком, хохотом и талантом,
в Лефе, в Камерном на премьере,
среди наркомов, речей, ухмылок,
разбудили какого зверя,
жадно дышащего в затылок.

Следует обратить внимание на установку коллективизма, важную и для искусства авангарда, и соцреализма. Именно в установках авангарда возникла трансформация, имеющая знаковый характер: «я» → «мы». «Я» художника растворялось в коллективных программах, манифестах, моделях, вырабатываемых в процессе создания теории творчества. Кубофутуристы утверждали: «Только **мы** — лицо нашего Времени», «**Мы** приказываем чтить права поэтов», «**Мы** выдвинули впервые новые принципы творчества» («Пощечина общественному вкусу», «Садок судей II»). То же можно сказать и об искусстве соцреализма. Приведем некоторые примеры из стихотворений, демонстрирующих коллективное сознание. Манифесты футуристов и поэтические тексты соцреализма — тексты разного медиального ранга, но в документах партии провозглашались именно коллективистские установки мышления, творчества.

Достаточно обратить внимание на «мы» в самых разных типах текстов, связанных с идеологическим дискурсом социализма (от работ Ленина до лирической поэзии). Везде царит «мы-коллективизм». В статье «Что делать?» В.И. Ленин писал о советском обществе: «**Мы** идем тесной кучкой по обрывистому пути, крепко взявшись за руки. **Мы** окружены со всех сторон врагами, и **нам** приходится почти всегда идти под их огнем. **Мы** соединились, по свободно принятому решению, именно для того, чтобы бороться с врагами» (цит. по: 20, с. 60). Коллективное «мы» — знак-идеологема футурологических проектов: кубофутуризма, коммунизма. В любом случае создание общества будущего подразумевало равенство, братство, уравнение в правах и обязанностях всех членов государства-коллектива.

Разговор по душам

<...>

Такое нельзя не вспомнить. Встань, девятнадцатый год!
Не армии, скажем прямо, — народы ведут поход!
Земля — по моря в окопах, на небе — ни огонька.
У **нас** выпадали зубы с полуторного пайка.
Везде по земле железной железная шла страда...
Ты в гроб пойдешь — не увидишь, что видели **мы** тогда.
Я всякую чертовщину на памяти разотру.
У **нас** побелели волосы на лютот таком ветру.
Нам крышей служило небо, как ворон летела мгла,
Мы пили такую воду, которая камень жгла.
Мы шли от предгорий к морю, — **нам** вся страна отдана,
Мы ели сухую воблу, какой не ел сатана!
Из рук отпускали в руки окрашенный кровью стяг.
Мы столько хлебнули горя, что горе земли — пустяк!
И все-таки, все-таки, все-таки прошли сквозь огненный шквал...
А.А. Прокофьев. 1930

Мы строим коммунизм. Что в мире краше,
чем этот труд! Где доблести предел?
Предела нет! А кто сказал, что **наша**
любовь должна быть мельче **наших** дел?
С.П. Щитачев. 1947

Метапоэтика — это творческие установки того или иного поэта, в условиях несвободы слова, жестко внедряемой государством идеологии (цензура, печать), они так или иначе складывались в системе отношений к хорошо выделенному и артикулированному идеологическому дискурсу. Художники шли от принципа полного отталкивания и неприятия идеологии или от ее принятия, последовательного проведения в творчестве. В некоторых случаях поэты шли на определенные компромиссы. Тогда они пользовались двумя языковыми кодами, внешним, камуфлирующим служил идеологический, но внутренняя структура текста была связана с защитой идеалов подлинного искусства.

Таким образом, можно условно выделить метапоэтику неприятия коммунистической идеологии и полного ее игнорирования в условиях несвободного общества (метапоэтики О.Э. Мандельштама, М.И. Цветаевой, А.А. Ахматовой, Б.Л. Пастернака и др., а далее А.А. Тарковского, А.С. Кушнера, Е.Б. Рейна, И.А. Бродского и др.). В этих метапоэтиках развивалась соответствующая определенному направлению искусства (а также вне направлений) теория поэтического творчества. Метапоэтика А.А. Ахматовой, например, в этой связи может быть определена как связанная с историко-литературным научным дискурсом. Можно определить метапоэтику принятия коммунистической идеологии и перекодирования теоретических посылок метапоэтики на идеологические (метапоэтика позднего В.В. Маяковского, Д. Бедного, Н.М. Грибачева, С.В. Михалкова и др.). С данным типом метапоэтики и связана метапоэтика романтического восприятия идей коммунизма (метапоэтики И.П. Уткина, М.А. Светлова, поэтов, погибших в Великой Отечественной войне, — Н.П. Майорова, М.В. Кульчицкого, П.Д. Когана и др.). Можно отметить и метапоэтику двух кодов, когда принятые идеологемы служили камуфляжем для отстаивания идей подлинного творчества (И.Г. Эренбург, О.Ф. Берггольц, А.П. Межиров и др.).

Показательным примером оперирования двумя кодами речи может служить выступление И.Г. Эренбурга на Первом Всесоюзном съезде советских писателей. Поэт пользуется речевыми формулами, которые делают его выступление внешне соответствующим принятым идеологическим стандартам: «Наши иностранные гости сейчас совершают поездку в машине времени. Они видят страну будущего» (50, с. 517), «наши трактористы — это модель новых людей, и на них с жадностью смотрит мир» (там же), «мы, советские писатели, собрались здесь, чтобы прямо и смело говорить о наших победах» (там же), «я — рядовой советский писатель. Это моя радость, моя гордость» (там же, с. 519), «Поглядите на буржуазное общество — молодой писатель там должен пробить стенку лбом. У нас он поставлен в прекрасные условия» (там же, с. 520), «наше социалистическое общество помогает молодым талантливым писателям расти и развиваться» (там же, с. 521), «Вот мы этого теперь достигли... глубокой человечностью нашего социалистического общества» (там же, с. 527). Второй слой речи И.Г. Эренбурга — достаточно четко артикулированные требования, которые поэт предъявляет к критикам и собратьям по перу, пытается отстаивать свободу, индивидуальность творчества: **«Нельзя допускать, чтобы литературный разбор произведения автора тотчас же влиял на его социальное положение. Вопрос о разделении житейских благ не должен находиться в зависимости от литературной критики. Нельзя, наконец, рассматривать неудачи и срывы художника как преступления, а удачу — как реабилитацию»** (там же, с. 521), «Когда я слышу разговоры — почему Бабель пишет так мало, почему Олеша не написал в течение стольких-то лет нового романа, почему нет новой книги Пастернака и т.д., — когда я слышу это, я чувствую, что не все у нас понимают сущность художественной работы. Есть писатели, которые видят медленно, есть другие, которые пишут медленно. Это не достоинство и не порок — это свойство, и нелепо трактовать таких писателей как лодырей или как художников, уже опустошенных» (там же, с. 522). **«Создание художественного произведения — дело индивидуальное, скажу точнее — интимное»** (там же).

В пятидесятые годы XX века возникают постмодернистские направления, когда идеологемы уже внешне выделяются, маркируются, концептуализируются в метапоэтическом и поэтическом текстах и становятся объектом пародийной, критической, снижающей рефлексии. Идеологический дискурс в постмодернистской рефлексии аналитически деконструируется и становится частью конструирования нового постмодернистского критического дискурса.

Следует сказать, что эта в определенной степени грубая модель представляет только основные точки: в несвободном обществе поэт живет, развивается, меняется его мировоззрение, точки отсчета в творчестве, да и сам социофизический контекст, способ устройства в социуме влиял на формирование метапоэтики. Например, так называемая «эстрадная поэзия», которой была не чужда склонность, скорее, к внешней идеологизации творчества (А.А. Вознесенский, Р.И. Рождественский, Е.А. Евтушенко, Б.А. Ахмадулина), в противопоставлении «тихой» поэзии современников, чаще всего провинциальных поэтов (Н.И. Рубцов, А.Ф. Мосинцев, С.В. Викулов и др.), представляется более тесно связанной с идеологическим дискурсом.

Мы обнаружили и такие метапоэтики, которые можно определить как «идеологически вялые». Они вроде бы свидетельствуют об ангажированности (термины, общие места), но форма письма не несет явного запала идеологической убежденности (С.С. Наровчатов, например).

Иногда официальным текстам, представляющим метапоэтику, в определенной степени противоречит сама поэзия, являющая более широкие по проблематике талантливые произведения (А.А. Прокофьев, Н.И. Рыленков, К.М. Симонов и др.). Понятно, что творчество всегда превышает поэта. В создании и антологии «Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса» и словаря мы в целом ориентировались на лучшие образцы творчества. Метапоэтика противоречивого XX века, характеризующаяся особой сложностью в силу того, что тоталитарная идеология старалась подчинить себе все, даже искусство, должна быть в особенности конкретизирована. В связи с этим детализация переносится на анализ частных метапоэтик.

Следует учитывать и жестокие репрессивные функции государства, связанные с внедрением тоталитарной идеологии, особенно в период культа личности Сталина, когда жизнь «беспартийного» художника находилась под постоянной угрозой и многие поэты были не просто уничтожены, а показательно расстреляны (поэты-обэриуты, О.Э. Мандельштам, П.Н. Васильев, Б.П. Корнилов). Сейчас об этом много написано, ранее — в мемуарах И.Г. Эренбурга «Люди, годы, жизнь». Состояние поэта, находящегося на учете в НКВД (позднее КГБ), хорошо выражено в стихотворении О.Э. Мандельштама, написанном в декабре 1930 года.

Я вернулся в мой город, знакомый до слез,
До прожилок, до детских припухлых желез.

Ты вернулся сюда, — так глотай же скорей
Рыбий жир ленинградских речных фонарей.

Узнавай же скорее декабрьский денек,
Где к зловещему дегтю подмешан желток.

Петербург, я еще не хочу умирать:
У тебя телефонов моих номера.

Петербург, у меня еще есть адреса,
По которым найду мертвецов голоса.

Я на лестнице черной живу, и в висок
Ударяет мне вырванный с мясом звонок.

И всю ночь напролет жду гостей дорогих,
Шевеля кандалами цепочек дверных.
Декабрь 1930

Выступления поэтов на съездах, официальные заявления в терминах коммунистической идеологии были своего рода получением индульгенции на сохранение жизни. Часто поэты от этой индульгенции отказывались. Метапоэтика в том и другом случае характеризуется социальными, политическими функциями.

Противопоставление авангарда, соцреализма и реализма XX века — относительно, хотя все эти направления взаимодействовали в течение всего XX века. Постмодернизм продолжает традиции авангарда и формирует антитрадиции соцреализма.

Знаковая система **реализма** — это вторичная моделирующая система текстов, которые хотя и являются «непрозрачными» (в любом случае это **воображаемая** реальность), но осуществляют мимесис, развивают традицию критического реализма.

Авангард можно определить как знаковую систему, которая с помощью языка строит особую воображаемую реальность, опосредованную по отношению и к языку, и к действительности. Регулятором этих опосредований является теория сдвига. Произведение строится так, что его интенции предельно нацелены на воспроизведение какой-либо реалии (например, «Железобетонные поэмы» В.В. Каменского «Каток», «Телефон», «Музей» и др.), но по-настоящему «сдвиговый» заумный знак лишен предметного означивания и связан со множеством означаемых по ассоциативному принципу. Вся нагрузка лежит на означаемом — звуковом комплексе (не обязательно слова). Само произведение как единый знак может быть направлено на референцию к миру, но его элементы дискретны и сами по себе, как правило, нереперенциальны.

В любом поэтическом тексте (и в классическом) язык подвергается демонтажу, но в результате синтезируется на новом гармоническом основании, в авангарде же он представлен именно в состоянии демонтажа, разборки. Это отмечают и последователи авангарда — постмодернисты XX века. **«Авангард — это взлом панциря, слом традиции. По самой своей сути авангард прежде всего деструктивен, аналитичен и ироничен. <...> А функция сборки в авангард не заложена»,** — пишет В.Я. Строчков в статье «По ту сторону речи» (44, с. 683).

Итак, элементы стихотворного авангардистского текста множественно опосредованы по отношению к референту. Функцию синтезирования демонтированных элементов берет на себя метапоэтика постмодерна (по крайней мере, некоторые поэты заявляют об этом): **«Итак, постмодерн. В отличие от авангарда, ему присущ оптимистический созидательный, синтетический пафос по отношению к предмету искусства, что сближает его с традиционализмом. Но, в отличие от традиционализма, он находится не внутри, а вовне существующей традиции — причем с любой стороны»** (там же, с. 684).

Соцреализм — знаковая система, которая также множественно опосредуется, но уже на основе идеологических сдвигов. Произведение соцреализма — это комплексная система знаков, с одной стороны, предельно связанная с референцией, отображением действитель-

ности (ориентация на классическую традицию, мимесис — изображаемому положено быть похожим на жизнь, копировать ее), с другой стороны, она подвержена влиянию идеологии, мифа о коммунизме. В результате это конструирование приводит не к адекватности с жизнью, а к адекватности с утопией (мифом о коммунизме), идеализированной, отрешенной от реальной действительности. Таким образом, **искусство соцреализма внутренне конфликтно**.

Пророческая миссия поэта, которая определилась в классической русской традиции, была замещена ролью «агитатора, горлана, главаря». До сих пор удивляет то, что партийцы взяли на себя ответственность руководить мыслями, чувствами, словом поэтов: поэт исходно опережает общество, «схватывает» истину раньше всех (это обосновано в философской рефлексии — В. фон Гумбольдт, А.А. Потебня, Э. Гуссерль, М. Хайдеггер, Х.-Г. Гадамер и др.). Понимание возможностей языка, и в частности хорошее знание манипулятивной, апеллятивной функций — особые свойства идеологии коммунизма. Речь идет о языковой относительности. Идеологи понимали, что, если эту машину (язык) привести в движение, оснастив очень жестким механизмом, одномерной идеологией, человек, хочет он того или не хочет, будет подвергаться ее воздействию. Все зависит от сознания и языка индивидуума, которые могут прийти в противоречие с языком тоталитарного общества. Типичные примеры этому — творчество Б.Л. Пастернака, А.А. Ахматовой, О.Э. Мандельштама, Н.А. Заболоцкого и др., которые представили и в творчестве, и в метапоэтике конфликтующее с официальным языковое сознание.

В XX веке метапоэтика, которая ярко демонстрирует борьбу идей, отстаивание художниками взглядов, убеждений, присущих определенным «школам», направлениям искусства, она трансформировалась в сложный дискурс, связанный так или иначе с официальной идеологией тоталитарного государства. И хотим мы этого или не хотим, все развитие метапоэтики в XX веке (даже постмодерн, концептуализм) шло во взаимодействии с идеологическим дискурсом, который сам по себе проходил ряд трансформаций — от лозунгов, которые сначала вели к действию, к лозунгам, которые замыкались на самих себе, становились все более и более отрешенными от реальной действительности — наподобие зауми.

В статье «Кризис искусства» (1918) Н.А. Бердяев, анализируя искусство авангарда, мечтает о свободном творчестве, видя его в творчестве теургическом, которое тем не менее будет «катастрофическим переходом к творчеству самого бытия, самой жизни» (5, с. 20). Во многом это развитие идей символистов о жизнетворчестве. «Искусство должно быть свободно, — пишет Н.А. Бердяев. — Это — аксиома очень элементарная, из-за которой не стоит уже ломать копий. Автономность искусства утверждена навеки. Художественное творчество не должно быть подчинено внешним для него нормам, моральным, общественным или религиозным. Но автономия искусства совсем не означает того, что художественное творчество может или должно быть оторвано от духовной жизни и от духовного развития человека. Свобода не есть пустота. Свободное искусство вырастает из духовной глубины человека, как свободный плод. И глубоко и ценно то лишь искусство, в котором чувствуется эта глубина. Искусство свободно раскрывает всякую глубину и объемлет собой всю полноту бытия. Но те, которые слишком испугались гетерономных принципов в искусстве и подчинения его внешним нормам, думают спасти автономность искусства тем, что насильственно обрекают его на существование поверхностное и изолированное. Это и есть то, что я называю духовным невежеством. Человек, выброшенный на поверхность, человек с расплывленным ядром «я», разорванный на миги и клочья, не может создать сильного и великого искусства. Искусство неизбежно должно выйти из своего замкнутого существования и перейти к творчеству новой жизни. В этом должна быть признана правда синтетических стремлений в искусстве. Теургия, о которой мечтали лучшие символисты и провозвестники искусства религиозного, — последний предел человеческого творчества. Но сложны, мучительны и трагичны пути к теургии. Есть опасность слишком преждевременного и внешне понятного теургического искусства. Искусство не может и не должно быть подчинено никакой внешней религиозной норме, никакой норме духовной жизни, которая будет трансцендентной самому искусству. Таким путем может быть создано лишь тенденциозное искусство. В истинном же теургическом искусстве духовная жизнь человека будет просвечивать изнутри и религиозность его может быть лишь совершенно имманентной» (там же).

После того как объединения поэтов были уничтожены (последняя авангардистская группа — ОБЭРИУ), поэты были расстреляны или репрессированы, литература стала делиться (опять же идеологами социализма) на партийную и беспартийную. Но это уже к поэзии как к искусству отношения не имеет. Следует, правда, заметить, что среди более чем пятидесяти частных метапоэтик XX века (преимущественно период после тридцатых годов) открытых

идеологизированных метапоэтических заявлений не так уж много. Наиболее ярко они представлены именами Д. Бедного, С.В. Михалкова, Н.М. Грибачева и некоторых других поэтов.

Указанные выше тенденции отображают построение четвертого тома антологии «Три века русской метапоэтики», в котором обозначены основные стилевые тенденции — реализм, соцреализм и постмодерн. Резких демаркационных линий, границ, «школ», направлений, как это было в конце XIX — начале XX века, не обнаруживается. Что же касается постмодерна (а внутри этого направления имелись и имеются различные объединения), то сами авторы метапоэтик рассматривают его как продолжение (и преодоление) той аналитической тенденции, которая характерна для авангарда.

Метапоэтика XX века, особенно после тридцатых годов, обусловлена, скорее, частными, индивидуальными метапоэтическими системами или, наоборот, метапоэтиками, которые сливаются с идеологическим дискурсом, поэтому далее мы рассмотрим роль самого идеологического дискурса социалистической государственности в формировании метапоэтики данного периода.

В последние годы лингвисты возвращаются к идее о языке как деятельности, которая в свое время была выдвинута В. фон Гумбольдтом. Факт взаимообусловленной зависимости мысли и слова привел его к выводу о том, что «языки являются не только средством выражения уже познанной истины, но, более того, средством открытия ранее неизвестного...». Достоинством и недостатком того или иного языка, по Гумбольдту, нужно считать «не то, что способен выразить данный язык, а то, на что этот язык вдохновляет и к чему побуждает благодаря собственной внутренней силе» (13, с. 329). Эта идея была глубоко развита А.А. Потембей, который считал, что посредством языка человек сознает и видоизменяет содержание своей мысли.

Как показали работы Э. Сепира, Б. Уорфа и других, язык, на котором протекает наше общение, определенным образом обуславливает наши поступки, действия, понимание мира. «Люди живут не только в объективном мире вещей, — пишет Э. Сепир, — и не только в мире общественной деятельности, как это обычно полагают; они в значительной степени находятся под влиянием того конкретного языка, который является средством общения для данного общества. Было бы ошибочным полагать, что мы можем полностью осознать действительность, не прибегая к помощи языка... На самом же деле «реальный мир» в значительной мере бессознательно строится на основе языковых норм данной группы... Мы видим, слышим, воспринимаем так или иначе те или другие явления главным образом благодаря тому, что языковые нормы нашего общества предполагают данную форму выражения» (15, с. 114).

Язык, по Уорфу, влияет на различные виды деятельности людей как закономерность в оценке людьми тех или иных явлений. Влияние языка на мышление, мировоззрение и поведение людей понимается им как лингвистическая детерминированность мыслительного мира, деятельности людей. Общенаучный принцип относительности связан с границами действия систем по отношению к выбранной системе отсчета: законы имеют одинаковую форму во всех инерциальных системах отсчета. В концепции Уорфа фигурирует понятие, которое играет весьма важную роль в его теоретических построениях, это «изоморфность» структуры языка и структуры окружающей нас действительности.

Язык «практический» направлен на референцию к миру, а общение можно представить как диалог, то есть обмен речевыми актами, которые являются реализацией межличностных отношений (см.: 17). Определяя цель говорения, говорящий сообщает высказыванию иллокутивную силу, дает определенную целенаправленность, которая лежит в основе поведения (в том числе и речевого). Соотношение интенционального и конвенционального в практическом языке проявляется в реализации иллокутивных актов — речевых действий, подчиняющихся определенным правилам. Если речевой акт соответствует пропозициональному содержанию высказывания, а оно, в свою очередь, соответствует определенной ситуации и действие говорящего / слушающего не идет вразрез с действительностью, язык и языковое сознание говорящего, а также система его поведения не «смещаются» относительно речи. Можно говорить о «прозрачности» того или другого выражения, о его референтности к миру.

Если пропозициональное содержание не соответствует ситуации, то имеет место «непрозрачное» относительно ситуации употребление того или иного выражения. При этом поведение говорящего детерминировано уже не ситуацией, а языком (речью). В результате — конфликт речевой деятельности и действительности, то есть, говоря просто, расхождение между словом и делом.

«Уклончивый стиль», громогласный, высокий язык, который создавался социалистической государственностью, — яркое свидетельство реализации языковой относительности

и даже «эксплуатация» ее, так как поведение советского человека регламентировалось системой призывов, лозунгов, обещаний, не соответствующих действительности. Словесные массы двигали, руководили поведением людей. Революционные лозунги (такие, как: «Религия — опиум для народа!»; «Мир хижинам — война дворцам!»; «Пролетарию нечего терять, кроме своих цепей!» и другие) были сформулированы еще в подполье и стали «социальным достижением» победившего пролетариата, они утверждали те социальные ценности, на которые ориентировали массы их вожди, способствовали формированию образа врага. Так называемое «революционное полемическое искусство» изначально приобрело характер многочисленных предписаний, адресованных «сознательной» передовой части пролетариата. Языковой образ врага складывался на основе лексики («Коль война — так **по-военному**»; «С открытым **забралом**»; «**Бить врага** его же **оружием**» и так далее). Современники и сподвижники В.И. Ленина характеризуют вождя как **политического бойца**, говорят об **убойной силе** его полемики, показывают, как жестоко он **бичевал**, **бил** молотом своей железной логики противника.

Таким образом, **холодная война**, основы которой заложили еще вожди «мирового пролетариата», складывалась из множества составляющих, но инициировалась она с помощью острейшего оружия — слова, которое становилось объектом подавления, устрашения. Отсутствие установок на конкретный адресат, обращенность к «массе» способствовали фразеологизации военизированного словаря и императивного синтаксиса. На первых порах лозунги носили характер речевого действия (имели неконвенциональный характер), которое сопровождалось соответствующими революционными процедурами. Вождями пролетариата были найдены «нужные слова», переход от восприятия лозунга к конкретному действию не осложнялся никакими побочными ассоциациями: **прочел — действуй**.

Исследователи отмечают, что к концу двадцатых годов лозунги вождей приобретают характер «истрепанных формул», пропаганда становится «фразеологическим пустозвонством» (8, с. 150), язык лозунгов приобретает конвенциональный характер и в силу этого догматизирует, уродует мышление. По мере того, как содержательная установка лозунга выветривалась, упрочивалась его грамматическая напряженность, императивность. Синтаксические штампы с окаменевшим значением превратились в своего рода сигналы, семантические жесты с соответствующей системой разрешений и запретов. «С точки зрения стилистической действительности, — писал еще в 1929 году Г.О. Винокур, — все эти поговорки — сплошь «заумный язык», набор звучаний»... <...> такое мышление в сущности может быть только «бессмысленным». Принимая закреплённый речевой оборот, лингвистическую формулу за живой лозунг, мы простое название мысли принимаем за ее содержание. Употребляя то или иное традиционное выражение, пользуясь окаменелой фразеологией и продолжая усматривать в них стилистическое назначение воздействия — мы перестаем понимать то, что говорим» (8, с. 156—158).

В повести «Циники» А.Б. Мариенгофа, написанной еще в 1919 году читаем: «Винтовку в руку, рабочий и бедняк! В ряды продовольственных батальонов. В деревню, к кулацким амбарам за хлебом. Симбирские, уфимские кулаки не дают тебе хлеба — **возьми** его у воронежских, вятских, тамбовских... Это называется катехизисом сознательного пролетария» (29, с. 34). Герой из повести А.П. Платонова «Котлован» рассуждает похоже: «Один Сафронов остался без сна. Он глядел на лежащих людей и с горестью высказывался: «Эх ты, масса, масса. Трудно организовать из тебя скелет коммунизма! И что тебе надо? Стерве такой? Ты весь авангард, гадина, замучила... Мы же, согласно пленума, обязаны их ликвидировать не меньше как класс, чтобы пролетариат и батрачье сословие осиротели от врагов! — А с кем останетесь? — С задачами, с твердой линией дальнейших мероприятий» (36, с. 56). Как видим, речевое поведение героев регулируется не в соответствии с действительностью и здравым смыслом, а «согласно пленума», то есть опосредованно по отношению к идеологической речевой реальности, которая создавалась в течение всего периода «строительства коммунизма», и представляла (да и до сих пор представляет) собой некий феномен, когда посредством языка в сфере, замкнутой в языке, последовательно творился миф и некий воображаемый утопический мир, который был смещен по отношению к реальной действительности.

Основные события этого мира протекали в системе речевой деятельности, которая определенным образом детерминировала мироощущение «массы»; на нее и была направлена жесткая языковая интенция: система миропонимания героя, поступки замыкаются в сфере речевой деятельности: он «рубит» связи с жизнью, оставаясь с некими иллюзорными абстракциями — «задачами», с «твердой линией дальнейших мероприятий». Изначально конкретная языковая ситуация влечет за собой конфликт общественный, поведенческий: 1) поведение

героя детерминируется не системой объективных фактов, а словесной массой, которая до конца им не осознается; 2) словесная масса предполагает реализацию в определенных действиях, которые действиями не являются («задачи», «твердая линия», «дальнейшие мероприятия»); семантическая структура данных слов характеризуется абстрактным, «разжиженным» значением — фактически мы имеем здесь дело с заумью в духе зауми футуристов, находившихся в одной эпистемологической реальности со строителями коммунизма и участвовавших прямо или косвенно в этом строительстве.

Одной из первых эту корреляцию отметила З.Н. Гиппиус, опубликовавшая в 1917 году (16 декабря, № 10) под рубрикой «Литературный фельетон» материал за подписью Антон Крайний. Приведем его фрагменты:

«Дыр бул щур

Все кругом — лучше нельзя. Дыр, щур, бул. Когда логика звенит передо мной своей цепью, я, хоть это и цепь, торжествую. С нее не сорвешься. Иные хвастают, что и с этой цепи сорвались. Как бы не так! Они вкованы в нее крепче прежнего — разве только вверх ногами.

...мы живем при «за-умном» строе. Жизнь, несаясь с быстротой ленинского автомобиля, перескочила все строи; что там древне-буржуазный или ветхо-демократический, когда сам социализм чуть мелькает сразу! Ясно, что мы летим по полю «за-умности!» Отметим, однако: до сих пор наша заумная власть пользовалась старым, до-революционным языком, словами русскими, — или иностранными, обломая их для отечественного употребления. Правда, иной раз мы язык властителей плохо понимали, думали: странно как-то! Точно безграмотно! Но вот — объяснилось: зачем грамота, когда и весь-то обыкновенный русский язык — отсталость? На нем, как ни бейся, ничего теперь не скажешь; в нем и слов не имеется для обозначения вещей, вторгшихся изобильно в совершенно новую, заумную жизнь. <...>

Но вот теперь, дождавшись терпеливо своих времен, они (то есть футуристы. — *КШ, ДП*) предлагают Смольному ввести наконец, как официальный — «заумный» язык.

Московское общество футуристов, словесных за-умников, пользуется в своем заявлении еще лохмотьями старого, контр-революционного, языка. <...> А новый, заумный язык будет: «выявлением духовного устремления к новым граням, отражая бунтарский дух пролетариата». В конце можно прибавить: дырл. бурл. щур. ма.

Разве вы не чувствуете, как это звучит за-социалистично? И при этом очень «декретно». Я только боюсь, что Луначарский, при его слабо-революционном характере затянет осуществление этого проекта. <...>

Держайте же, московские, рязанские, воронежские и все великоросские футуристы! Несите ваш язык, через Луначарские головы, прямо к высочайшим стопам. Там вас поймут — должны понять. Долой язык каледино-керенско-кадетско-буржуазно-пушкинско-контр-революционно-русский — «умный», — да здравствует наш — «за-умный»!

Дрп. срчо. мрча. влы. взял. пше.

Ну разве не декретно!» (10, с. 55)

Следует подчеркнуть, что слово «взял» — намек на заглавие альманаха «Взял. Барабан футуристов» (Пг., 1915). З.Н. Гиппиус, несмотря на язвительный тон, в этом метапоэтическом фельетоне «схватывает» главное — связь заумного языка с за-умной жизнью. Такой язык был непонятен, но «именно этим и авторитетен у необразованных в целом масс». Непонятная жизнь и разговор о ней на непонятном, но громогласном языке с отдельными вспышками элементов смысла, рисующих «светлое будущее» (это прекрасно продемонстрировано поэтикой обэриутов, А.П. Платонова). Происходило то же, что и в мифе — «отрешение» от реальной действительности.

Согласно А.Ф. Лосеву, которому принадлежит термин «отрешение», миф — это не метафизическое построение, а реально, вещественно и чувственно творимая действительность, являющаяся в то же время отрешенной от обычного хода явлений и содержащая в себе степень иерархичности, разную степень отрешенности (27, с. 71). Отрешенность от реальной действительности определяет существо и характер конфликта слова и действительности. Т. Манн в одной из работ 1947 года, посвященных Ницше, говорит о «могучих иллюзиях», которые конфликтуют с объективным научным знанием и в итоге с реальностью: наука стремится устранить все, что ограничивает кругозор, стремится сделать его беспредельным; иллюзии, и особенно «могучие иллюзии», дают возможность забыть то, о чем свидетельствует реальный исторический процесс, ограничить кругозор. Манн вспоминает книгу Сореля «О насилии», в которой пролетарский синдикализм сближается с фашизмом и «которая объявляет неотъемлемой движущей силой истории любой миф, получивший массовое распро-

странение, безотносительно к тому, отражает ли он истину или нет»: «Мы задаем себе также вопрос, — пишет Манн, — не лучше было бы воспитывать в массах уважение к истине и разуму и самим научиться уважать их требования справедливости, чем заниматься распространением массовых мифов и вооружать против человечества орды, одержимые «могучими иллюзиями» (28, с. 364). Несомненно, идеологический язык советской эпохи обслуживал один из массовых мифов — миф о коммунизме, принадлежащий к могучим иллюзиям, и обслуживался он на «заумном» языке призывов и заклинаний, соответствующем этой отрешенности.

А.Ф. Лосев сближает миф с поэзией, считая, что он совмещает в себе черты как поэтической, так и реально-вещественной действительности: «От первой он берет все наиболее фантастическое, выдуманное, нереальное. От второй он берет все наиболее жизненное, конкретное, осязаемое, реальное, берет всю осуществленность и напряженность бытия, всю стихийную фактичность и телесность, всю его неметафизичность» (27, с. 62). Метафизическая отрешенность — это отрешенность посредством слова от смысла и идей повседневных фактов ради нового смысла и идей, но не их фактичности. Вещи в мифе, оставаясь теми же, приобретают совершенно особый смысл, подчиняясь особой идее, которая делает их отрешенной. Мифическая отрешенность, по Лосеву, — та специальная сфера, «в которую погружаются отвлеченные понятия, чтобы превратиться в живые вещи живого восприятия» (там же, с. 70). Не случайно идейной базой коммунистов служило материалистическое мировоззрение. На сопряжении утопического (вымышленного) и реального строится коммунистическая идеология, которая находит выражение прежде всего в слове и замыкается на слове, а миф «не есть историческое событие как таковое, он всегда есть слово... Миф есть в словах данная личностная история» (там же, с. 151). Таким образом, идеологическая речь внутренне конфликтна: с одной стороны, весь ее строй, призывный характер направлен на «внедрение» идеи в сознание «масс» и побуждение к регламентированным действиям, с другой стороны, она является «отрешенной», «сдвинутой» относительно референциальных связей и, таким образом, изначально обречена на «коммуникативную неудачу». Большое количество примеров «коммуникативных неудач» содержится в анекдотах. Вот один из них, бытовавший в период руководства компартией Хрущевым: «К Хрущеву подходит нищий и спрашивает: «Что такое коммунизм?» Хрущев охотно объясняет: «Смотри, у тебя есть сумка. А коммунизм — это такое время, когда все будут с сумками ходить». Языковой конфликт носит предметный характер — слово, указывающее на вещь, которая должна получить в качестве примера мифологическое отрешение (все равны, всем по потребностям), выбрано неудачно, так что в ходе отрешения обобщение получает прямо противоположное значение.

Миф, по Лосеву, есть слово. Это значит, что оно должно высказать, «в чем именно заключается его отрешенность» (там же, с. 15). Она и «высказана» в данном случае посредством местоимения «все», которое в коммунистическом сознании является концептом, имеет когнитивное значение «равенство, братство, единение» (сравните лозунг коммунистов «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!»). Д. Слобин и Дж. Грин в работе «Психолингвистика» отмечают, что влияние изначальной языковой структуры на деятельность меньше всего проявляется в практических видах деятельности и больше всего — в «чисто речевых», таких, как рассказывание историй, в религии или философствовании, поэтому некоторые литературные произведения практически непередаваемы, невозможно добиться, чтобы они производили то же впечатление (41, с. 211). Поэтический язык обладает особым рода интенцией, он является непрозрачным «относительно действительности и интегрирует» воображаемый мир. То же самое происходит с идеологическим языком: картины, виды, сцены, пронесившиеся перед умственным взором, рисовали светлые перспективы, далекое, но счастливое будущее; «за-умным» же языком конструировался образ врага, который мешал воплощению этого рая. Отсюда негативная фразеология идеологического дискурса: «буржуазные наймиты», «поджигатели войны», «черные силы империалистической реакции», «враги народа» и так далее. «Мы не дипломатничали, — писал Ленин, — а **ругали всех** во имя ясно и открыто выставленных принципов революционной борьбы пролетариата» (26, с. 369).

Одним из фактов, углубляющих глобальный речевой конфликт и в это же время удерживающих от повседневного конфликта, была мифологическая же установка «**находиться в предании**», то есть постоянно соответствовать инициальным установкам идеологического дискурса (работы В.И. Ленина, классиков марксизма-ленинизма), так как сдвиги в значениях, связанных с мифологической отрешенностью, привели бы к речевому несогласию в структуре закрытого тоталитарного государства. Так, даже последний Генеральный секретарь ЦК КПСС М.С. Горбачев непременно начинал свои речи с такого рода слов (середина

восьмидесятых годов): «Вся жизнь, весь ход истории убедительно подтверждают великую правоту ленинского учения. Оно было и остается для нас руководством к действию, источником вдохновения, верным компасом в определении стратегии и тактики движения вперед. Ленин учил коммунистов во всем исходить из интересов трудящихся, глубоко вникать в жизнь, реалистически, с классовых позиций оценивать общественные явления, быть в постоянном творческом поиске наилучших путей осуществления идеалов коммунизма. С Лениным, с его великими идеями мы сверяем сегодня наши дела и планы, по ленинским заветам живем и работаем» (11, с. 7).

В основу стиля «предания» было положено авторитарное слово В.И. Ленина. Приведем ключительную часть речи В.И. Ленина «Задачи Союзов молодежи» (1920): «И вот, поколение, которому теперь 15 лет и которое через 10 — 20 лет будет жить в коммунистическом обществе, должно все задачи своего учения ставить так, чтобы каждый день в любой деревне, в любом городе молодежь решала ту или иную задачу общего труда, пускай самую маленькую, пускай самую простую. По мере того, как это будет происходить в каждой деревне, по мере того, как молодежь будет доказывать, что она умеет объединить свой труд, по мере этого успех коммунистического строительства будет обеспечен. Только смотря на каждый шаг своей с точки зрения успеха этого строительства, только спрашивая себя, все ли мы сделали, чтобы быть объединенными сознательными трудящимися, Коммунистический союз молодежи делает то, что он полмиллиона своих членов объединяет в одну армию труда и возбуждает общее уважение к себе» (21, с. 25).

Авторитарное слово, как верно заметил М.М. Бахтин, не изображается, оно только передается. По мнению Бахтина, авторитарная речь основана на том, что высказывания и их значения, вступая в контакт с новыми голосами, остаются фиксированными, неизменными: «Авторитарное слово требует от нас признания и усвоения, оно навязывается нам независимо от степени его внутренней убедительности для нас; оно уже преднаходится нами соединенным с авторитарностью» (4, с. 155). «Неподвижная и мертвая» структура значения авторитарной речи не допускает «взаимоосветления» другими голосами. Авторитарный текст действует не как «генератор значения» или «инструмент мышления», он требует «безусловного признания» и не допускает «ни игры с его границами, ни постепенных и гибких переходов, ни свободно-творческих стилизирующих вариаций» (там же, с. 156).

«Задающая» единый и единственный ход мышления речь В.И. Ленина внутренне конфликтна, она построена в расчете на опосредованное действие — решение конкретных задач, но основу его составляет лексика с обобщенным значением, обороты, имеющие характер «общих мест» и в итоге зауми — все это сплошной речевой акт призыва к объединению, сознательности для решения «задач общего труда». Последнее — оксюморон — в публицистической речи внутренне конфликтен, так как задача — 'то, что требует исполнения, разрешения', — общий труд — 'общая целесообразная деятельность' — не требует никакого разрешения; непонятно и то, каков должен быть характер этой деятельности. Такого рода призывы могут оставаться только в сфере предания — говорить на собраниях, митингах, необязательно поддерживаться какой-либо деятельностью. Но художники, которые поддерживали эти лозунги в поэзии и в метапоэтике, а также в других областях искусства, также соответствовали принципу «находиться в предании». Произведения, написанные даже в восьмидесятые годы XX века, сохраняли те же идеологемы.

По наблюдению О. Розенштока-Хюсси, во времена революций и язык, и традиции прошлого обесцениваются, как вышедшая из употребления валюта. Нормы прежнего языка и другие ценности подвергаются осмеянию, создается новый язык (40, с. 17). Обратим внимание на единство терминов художника (З.Н. Гиппиус) и ученого (О. Розеншток-Хюсси).

Вот пародийный образец — заумь в квадрате — рассуждения героя В.В. Ерофеева («Москва — Петушки»): «Мое завтра светло. Да. Наше завтра светлее, чем наше вчера и наше сегодня. Но кто поручится, что наше послезавтра не будет лучше нашего позавчера» (14, с. 26). Концептуализация лексики, в частности лексемы «будущее», доводится до абсурда, в результате идеологизированная «непрозрачная» лексема «завтра» соединяется с обыденными «послезавтра» и «позавчера», не утратившими референциальных связей в сознании говорящего и утрачивающих их в данном контексте.

Необеспеченность авторитарной речи соответствующими фактами действительности и системой реальных действий, обмен речевыми актами призывов вместо конкретной деятельности приводят к некоей реальности в системе мифотворческой деятельности, которая закрепляется только в слове. Оказывается, что смещения сознания в сторону лозунга, агита-

ционной речи таковы, что они становятся некими самоценными по себе сущностями — заменителями предметов, явлений. Мы помним, какое значение придавалось отчетам, бумагам, справкам, которые практически не имели отношения к какой-либо созидательной деятельности: «Человеческий язык неполон без демократии всеобщего участия, посредством которой неумиряющая речь утверждается в веках», — отмечал Розеншток-Хюсси (40, с. 126)

У В.В. Ерофеева читаем: «И до времени все шло превосходно: мы им туда раз в месяц посылали сообразительности, а они нам жалованье два раза в месяц. Мы, например, пишем: по случаю предстоящего столетия обязуемся покончить с производственным травматизмом. Или так: по случаю славного столетия добьемся того, чтобы каждый шестой обучался заочно в высшем учебном заведении. А какой там травматизм и заведения, если мы за сикой (игра. — *КШ, ДЛ*) белого света не видим, и нас всего пятеро!» (14, с. 19). Ситуация, конечно, доведена до абсурда, но абсурд, аномалия стали нормой, норма — аномалией: слово умирало, само становясь предметом обмена, купли, продажи. Такова была цена внедренному догматическому мировоззрению.

Вот близкий пример из метапоэтического дискурса. Статья С.С. Наровчатова «Поэзия — нерв культуры и жизни» (1965), несмотря на свое название, демонстрирует, скорее, «вялую» метапоэтику, набор общих фраз. Эта статья, как думается, выполняла функцию тех же десемантизированных писательских сообразительств, что и у героев В.В. Ерофеева, которые, согласно сообразительностям, а не реальной работе, получали жалованье. Такого рода статьи, как статья С.С. Наровчатова, в какой-то мере тоже обеспечивали безбедное существование. Вот ее фрагмент: «У меня возникла идея, горячо поддержанная издательством «Молодая гвардия» и ЦК комсомола: составить «Антологию комсомольской поэзии». Сейчас эта работа началась. Я перелистываю комсомольские журналы и газеты первых лет революции, гражданской войны, двадцатых годов. Удивительно интересно, необычайно увлекательно! Воскрешаются десятки забытых имен, сотни ярких строк. Свежий ветер тех тревожных времен ударил мне в лицо с этих страниц. И вот, встав навстречу этому ветру, я увидел музу поэзии тех лет. В красной косынке и синей сатиновой блузке, краснощекая и ясноглазая, она весело и уверенно открыла дверь большой жизни. Она вбежала в нее, не оглядываясь на переступленный порог: вся — порыв, вся — ожидание «эры светлых годов». Она была наивна и прямолинейна, эта комсомольская муза, но как она была искренна, как ей хотелось сделать людей счастливыми, причем сразу, не откладывая дела в долгий ящик, так сказать, решением комсомольского собрания! Все это отпечаталось в стихах. И разве мы можем забыть эту страницу нашей поэзии? А ведь находятся люди, которые пытаются ее вырвать!» (33, с. 410).

Расхождение между словом и делом, как видим, преодолевалось наличием идеологических стереотипов, неких укоренившихся структур сознания, которые как бы «подменяли» саму действительность. Установлено, что масштабные мировоззренческие идеи не конструктивны, а регулятивны. Даже когда они опираются на достигнутые знания, на суммарный человеческий опыт, сами они лишь указывают на путь в тех «горизонтах» мироуяснения, где действуют иные, не строго познавательные ориентиры. Регулятивная природа мировоззренческих идей предполагает осторожность, сомнение, творческую мысль. Напротив, догматическая приверженность тем или иным установкам ведет к наличию идеологических стереотипов, которые смещают веру и знание, подменяют одно другим, деформируют сознание и личность.

Под идеологическим сценарием понимается система концептуальных структур, которые объединяются при категоризации действий, институтов, объектов и имеют специфическое лексико-грамматическое обеспечение, предполагают определенную систему действий субъекта. Сценарий-стереотип может не иметь вербализации, но осуществляться в системе поступков субъекта. Лексическое обеспечение рассматриваемых стереотипов связано с идеологическим пластом лексики, а также терминами, характеризующими массовое сознание, наиболее подверженное стереотипу. Это находит выражение в литературе. Идеологический сценарий в прозе обычно стилистически, структурно, семантически выделяется, как правило, лежит в основе обыденной речи героев, причудливо вплетаясь в схемы, модели, фреймы, связанные с обыденным, религиозным, культурным опытом. Некоторые рассказы В.М. Шукшина можно было бы назвать рассказами о внедренных стереотипах: «Верую», «Срезал», «Обида», «Сапожки», «Раскас» и другие. Среди них особую роль играет рассказ «Верую», герой которого — поп — в своем сознании объединяет множество структур: религиозный догмат — веру в Христа как «воплощенное добро, призванное победить зло», структуры, обусловленные реальным жизненным (чувственным) опытом («вера в жизнь»), и идеологические структуры марковского

материализма («вера в коммунизм»). Все эти структуры имеют многоголосое языковое воплощение, но среди них доминирует та, которую поп определяет категорически: «Верь в жизнь». Этот императив не подкреплён знанием, сила его в незнании («Чем это кончится, не знаю»). Препятствие, «зло», преодолевается однозначно: «Дам в рыло и баста», — то есть злом, возведенным в степень. Вера в какую-то «жизнь» стремится быть подкреплённой «объективными данными», которые нанизываются по определённому идеологическому шаблону: «в самолет верую», «в авиацию», «в механизацию сельского хозяйства», «в научную революцию», «в космос, невесомость». Ибо это «объективно» (48, с. 248). Термины этой структуры — «заумное» бормотание, наподобие шаманского, осколки мышления советского человека. Рассказ заканчивается причудливым диким танцем попа. Страшен танец, страшна поступь этого «свободного» человека, лишённого главной идеи — идеи «своего», так как, в отличие от авторитарного, внутренне убедительное слово — «полусвое, получужое» (4, с. 158). Документы постановления партии не случайно строились на основе модальности долженствования: «именно такая работа должна стать главным критерием», «страна должна располагать необходимыми ресурсами», «масштабы этой работы предстоит наращивать», «необходимо кардинально повысить эффективность своей работы», «следует полнее учитывать рекомендации науки».

В докладе «Идеи Ленина — источник вдохновения» (выступление на объединённом Пленуме правлений творческих союзов СССР. Декабрь 1969 года) С.В. Михалков демонстрирует такого рода назидательную долженствовательность: «Чтобы увидеть и открыть для себя и для народа человека наших дней, **необходимо зрелое осмысление** многообразных явлений наших дней.

Сегодня **приобретает особое значение** все, что появляется в печати, на экране и на сценах театров. Я **хочу напомнить** о главных направлениях в нашей современной русской литературе, о тех произведениях, которые создаются писателями Москвы. В них преобладает начало героическое. **Эту задачу** выполняют прежде всего произведения художественно-документальные, основанные на историческом материале, произведения, в которых используются архивные данные, эпистолярные и мемуарные документы.

В этой группе произведений главная роль принадлежит **книгам о Ленине** и о его соратниках. Перечислять все то хорошее, что написано на эту тему, здесь вряд ли нужно. Важно, что эти книги есть и они хорошо известны читателю.

Задача состоит сегодня в том, чтобы оградить ленинскую и историко-революционную тему от того, что мы можем назвать профанацией темы. <...> **Мы должны** прийти к юбилею Ленина с новыми книгами, фильмами, спектаклями. <...> **Нам не к лицу бояться портить отношения с теми,** кто норовит уйти в кусты при решении острых, принципиальных вопросов.

Талант, несомненно, **обязывает художника.** <...>

Нельзя допускать, чтобы верные марксистские мысли и положения были облечены в антихудожественные формы. Мы часто говорим о партийности и народности нашего искусства. **Но надо понимать,** что и партийность, и народность только тогда способны воздействовать на умы и сердца читателей и зрителей, когда эти высокие понятия выражены мастерски, на том высоком уровне художественности и идейности, который отличает лучшие образцы советской литературы и искусства. Только на высоком уровне мастерства **можно и должно нести в массы идеи коммунизма!** (выделено нами. — *КШ, ДП.*) (31, с. 450—452).

Об идеологической принадлежности говорят и жанры метапоэтик: манифесты, речи, выступления, доклады и т.д.

Как отмечает Н.Д. Арутюнова, «уменьшение сущностей (категорий хорошего и плохого) достигается за счёт умножения модальности. Хорошее в этом случае определяется не как то, что человек желает (к чему стремится, от чего получает удовольствие), а как то, к чему он должен стремиться, что он должен желать, от чего ему следует получать удовольствие. <...> А между тем эти модальности редко совмещаются, ибо бесполезно требовать «Наслаждайся невкусной пищей!» или «Получай удовольствие от нравственных и физических лишений!» <...> Итак, усложнение модальности становится платой за унификацию ценностных категорий. <...> определение значения оценочных предикатов через апелляцию к психологическому корреляту с неизбежностью вели к произвольным модификациям значений и соответствующих слов, с одной стороны, и к отступлениям от правил сочетаемости, с другой. Существующий и приспособленный к действительному миру язык использовался в применении к долженствующему быть. Из «дома бытия» (как определил язык М. Хайдеггер) он становился «домом идеала» (1, с. 15—16).

В науке происходило то же самое. Идеологический язык и идеологическая догма были в ней полновластными хозяевами, так как марксизм-ленинизм был объявлен единственно правильной теорией. «Углубляя и развивая философский материализм, Маркс довел его до

конца, распространил его познание природы на познание человеческого общества. <...> Успехи материалистического мировоззрения и борьба его против идеализма составляют основное содержание марксистско-ленинской истории философии», — писал в 1950 году В.А. Соколов во вступительной статье к избранным произведениям Р. Декарта (42, с. 56). Там же читаем: «Марксизм-ленинизм дает единственно правильный критерий для оценки философских систем прошлого. Этот критерий связан прежде всего с тем неопровержимо установленным фактом, что возникновение марксизма — идеологии рабочего класса — стало переломным событием **всей идейной** жизни человечества, революцией в философии».

Понятно, что «культовый язык» с особой силой действовал в языкознании, особенно в период внедрения теории Н.Я. Марра, которой был свойственен тот же глобализм, что и всем теориям, строившимся на марксистско-ленинской основе. В недрах марровского языкознания выкристаллизовывалась идея языковой относительности, которая использовалась в языковой политике в прикладном плане: язык откровенно определялся как орудие власти, формировавшееся на основе языка «творцов политической жизни». «Как орудие не только общения, но и организующий фактор, язык явился орудием власти, и в этом смысле без истории творцов политической жизни также нельзя понять взаимоотношения многочисленных языков, живых и мертвых, и произвести их классификацию, как без увязки историей материальной культуры и форм общественного строя» (30, с. 27). «Мировой пожар в крови», мировая революция, догмы ее реализации находили идеальное воплощение в утопической теории Марра, которая была столь же «заумна», сколь и ее идеологические источники: «Вначале... многоязычие и источник оформления и обогащения языка, залог его развития, в самом ходе и развитии жизни и ее творческих сил, в развитии хозяйства, общественного строя и мировоззрения, и как человечество от кустарных, разобщенных хозяйств и форм общественности идет к одному общему мировому хозяйству и одной общей мировой общественности в линии творческих усилий трудовых масс, так язык от первичного многообразия гигантскими шагами продвигается к единому мировому языку...» (там же).

Интересно отметить, что абстрагирование, безглагольность (номинализация), присущие идеологическому дискурсу, имели место во всех видах текстов, где господствовала идеологическая догма марксизма-ленинизма. Поэтому идеологический шаблон как некая константа и инвариант существовал в любом виде текста при наличии переменных — терминов разных видов наук, областей знания, даже быта, — присутствовал как некий метатекст, эксплицированный или имплицированный, который не только задавал правила речевого поведения, но и детерминировал мышление. Метакатегории идеологического модуса нейтрализовали диктумное содержание высказывания, превращая его в набор «заумных» заклинаний. Дойти до смысла в таких текстах так же невозможно, как и в некоторых заумных текстах авангарда.

Следует заметить, что реляционные связи и отношения на самом деле, как и утверждал Р. Барт, оказываются вторичными и, как и в авангардном «заумном» тексте, на первый план выступают отдельные слова с их «излучающей силой смыслов» (3, с. 329—330). Не случайно В.И. Ленин так любил использовать повторы, орнаментируя их каскадом оборотов, нагруженных абстрагированной лексикой, они должны носить характер аргументов, но не являются таковыми в силу их нереперенциальности. Так, в статье «Партийная организация и партийная литература» (1905) трижды повторяется тезис: «Это будет свободная литература...», а доказательство базируется на основе абстрактной лексики, формирующей общее позитивное мнение в противовес негативному — по отношению к буржуазной литературе. Являясь нереперенциальным, такое слово подменяет факт, внедряется в сознание автоматически: «не корысть и не карьера, **а идея социализма и сочувствие** трудящимся будут вербовать новые и новые силы в ее ряды»; «**она будет служить... миллионам и десяткам миллионов трудящихся**». «...свободная литература, оплодотворяющая последнее слово **революционной мысли** человечества опытом и живой работой социалистического пролетариата» (25, с. 80).

Поэзия в условиях жесткого диктата власти или оставалась под этим диктатом, или поэты уходили в оппозицию, за что, как правило, расплачивались жизнью. Судьбы О.Э. Мандельштама, Б.П. Корнилова, П.Н. Васильева, поэтов-обэриутов Д.И. Хармса, Н.М. Олейникова об этом более чем красноречиво свидетельствуют. Те, кто не принимал идеологических заветов и тем не менее остался жить, — А.А. Ахматова, Б.Л. Пастернак — подвергались всяческим издевательствам, по поводу узаконивания их выносились соответствующие постановления, — например, Постановление ЦК ВКП(б) «О журналах «Звезда» и «Ленинград» (1946).

Соцреализм как большой стиль, характерный именно для социалистической государственности, призванный изображать жизнь в ее революционном развитии, не представ-

лял собой какого-то однородного явления. Поэты, работавшие в этом стиле, — Д. Бедный, В.В. Маяковский, А.А. Сурков и др. — подчас демонстрировали интересные и в художественном, и в метапоэтическом плане создания. Но те, кто схватил «идеологические лозунги», старались угодить власти, внедрять через литературу сильнодействующий миф, создавали произведения, практически ничем не отличавшиеся от политических речей, публицистики. Это и было особенно симптоматично, так как и поэзия, и метапоэтика расставались со своей природой — искусством. Вот фрагмент стихотворения Д. Бедного:

О писательском труде

Склоняясь к бумажному листу,
Я — на посту.
У самой вражье-идейной границы,
Где высятся грозно бойницы
И неприступные пролетарские стены,
Я — часовой, ожидающий смены.
Дослуживая мой срок боевой,
Я — часовой.
И только.
Я никогда не был чванным нисколько,
Заявляю прямо и раз навсегда
Без ломания
И без брюзжания:
Весь я — производное труда
И прилежания.
1931

Возьмем пример более поздний — из доклада Л.И. Брежнева на XXVI съезде КПСС (1981): «Это не значит, конечно, что мы уже решили все вопросы, связанные с формированием нового человека. Задач здесь стоит перед нами немало. И успех воспитания обеспечивается лишь тогда, когда оно опирается на прочный фундамент социально-экономической политики.

Мы располагаем большими материальными и духовными возможностями для все более полного развития личности и будем наращивать их впредь. Но важно вместе с тем, чтобы каждый человек умел ими разумно пользоваться. А это, в конечном счете, зависит от того, каковы интересы, потребности личности. Вот почему в их активном, целенаправленном формировании наша партия видит одну из важных задач социальной политики» (б, с. 63).
Отдельные вспышки слов и оборотов позволяют выкристаллизовать общий смысл:

формирование нового человека;
социально-экономическая политика;
потребности личности;
активное формирование.

Формирование нового человека, связанное с реализацией потребностей личности, идет через активное формирование партией потребностей тех же личностей. Не только язык человека, но и потребности личности, оказывается, партия с помощью догм держит в своих руках.

Этот фрагмент представляет собой в полном смысле слова «заумный» текст, ведь если авангард отказывался от художественного жизнеподобия, то идеология коммунизма отказывалась от следования факту жизнеподобия во имя призрачных высот будущего. В этом смысле идеологический дискурс коммунистов нефигуративен, он очерчивает общие контуры, рисует пустые геометрические фигуры связей и отношений, в которых только отдельные слова наполнены смыслом, и то абстрагированным. Эти структуры подобны абстрактной живописи или плакату. В то же время стремление к жизнеподобию в литературе диктовало явную фигуративность текста, выписывание реалистических подробностей, но они также оказывались в системе той мифологии, которая господствовала при социализме.

Но заумь зауми рознь. Заумь, которая вырастает на основе семантически и структурно усложненного текста (М.Ю. Лермонтов, О.Э. Мандельштам), несет сверхлогический смысл, дающий возможность поэту выразить «несказанное». Заумь идеологического языка — это даже и не «доумный» язык заклинаний и заговоров, он, скорее, сродни детскому языку в его устремленности сказать умное и высокое, не располагая для этого соответствующими средствами. Если авангард отталкивался от изжитых цивилизованных традиций и обращался

к доцивилизованным истокам или утопической постцивилизации, то же в определенной степени совершали идеологи коммунизма, мечтая о светлом «завтра» и зачеркивая историю до 1917 года; имела место та же инверсия звукового замыкания слова, обращение его к до-историческому хаосу. «На исторической грани авангардной культуры созданы два тоталитарных режима, — пишет Дубравка Ораич-Толич, — которые в категориально различных областях осуществили некоторые принципы заумного языка. Заканчивая свои воспоминания о дада, Ханс Рихтер сказал, что «сюрреализм сожрал дада...». Заканчивая работу о зауми, мы могли бы сказать, что авангардная политика, воплощенная в фашизме и сталинизме, сожрала весь художественный авангард, а вместе с ними и заумь, и дада. В перспективе зауми авангардная культура прошла путь от поэтики зауми к заумной политике. В этом трагизм зауми, дада и всего европейского авангарда...» (34, с. 77).

Спротивление «материалу» ощущалось с первых десятилетий существования советской власти. Герои А.П. Платонова овеществляют абстракцию, антропологизируют общественно-политическую лексику, оживляя ее, приспособлявая к реалиям жизни. Противоположная тенденция родилась также в условиях тоталитарного режима — литература постмодерна, концептуальная поэзия. Десемантизированная фраза обращается в низовой язык, приравниваясь к блатному жаргону.

Герои рассказа В.О. Пелевина «День бульдозериста» состязаются в искусстве пустозвонства: «— А у вас как трудовая вахта? Какие новые почины к майским праздникам?

— Думаем пока, — ответил химик. — Хотим у вас в трудовом коллективе побывать, с переводчиками посоветоваться. Главное ведь — мирное небо над головой, верно?

— Верно, — ответил Валерка. — Приходите, посоветуйтесь. Хотя ведь у вас своих ветеранов немало, вон доска почета-то какая — в пять Стахановых твоего обмена опытом в отдельно взятой стране...

— Точно, есть у нас ветеран, — не сдавался химик, — да ведь у вас традиция соревнования глубже укоренилась, вот вымпелов-то сколько насобирали, ударники майские, в Рот-фронт вам слабое звено и надстройку в базис!

— Хорошо, — отметил Иван, — а то уж больно он от нервов по-газетному начал...

— Лучше бы о материальных стимулах думали, пять признаков твоей матери, чем чужие вымпела считать, в горы вам десять галстуков и количеством в качество, — дробной скороговоркой ответил Валерка, — тогда и хвалились бы встречным планом, чтоб вам каждому по труду через совет дружины и гипсового Павлика» (35, с. 397).

Практически мертвый пласт идеологического языка, как видим, был реанимирован художниками постмодернизма. Воскрешая его в художественном тексте, придавая «образную силу» стереотипам, поэты и писатели строили свои произведения на «скрещении интонационных пластов лозунговой призывности и фамильярного окликанья», которые были типичны для советской жизни. Это замечание принадлежит Д.А. Пригову. Свой стиль он определяет как феномен, «возникший на пересечении жесткого верхнего идеологического излучения... и нижнего, поглощающего, пластифицирующего все это в реальную жизнь, слоя жизни природной» (38, с. 89).

Концептуализм обличал официальное сознание за «неподлинность», показывал, что благородный путь большинства серьезных литераторов был связан с императивом «не реагировать», «не отступаться от лица», что означало сопротивление «жесткому излучению» идеологического языка. Одна из основных задач концептуализма — деконструирование официальной словесности. Речь идет о произведениях, написанных в духе соцреализма, в которых «идейная схема» выпирает, «как голый костяк из чучела» (2, с. 62). Для идейного «мировоззрения» писателей соцреализма характерен разрыв между идеей (концептом) и вещью, между знаком и реальностью. «Питательной почвой становится для него окостенение языка, порождающее некоторые идеологические химеры, концептуализм — это мастерская по изготовлению чучел, идейно-фигуративных схем. Поэт-концептуалист... вытаскивает эту схему из всей суммы эстетических впечатлений и видоизменений, выставляет как самостоятельный факт перед читательским восприятием. **Концептуализм как бы составляет азбуку стереотипов, снимая с них орелы творческого парения, высокого воодушевления, обнажая их в вульгарной знаковости, призванной стимулировать простейшие реакции любви и ненависти, «за» и «против».** При этом используются минимальные языковые средства, демонстрирующие оскудение и омертвление языка, вырожденного до формулировки кодовых понятий. Косноязычие оказывается инобытием велеречивости, обнажением

ее сущностной пустоты. Концептуализм, безусловно, отражает реальности той среды, в которой возник и распространился», — пишет М.Н. Эпштейн (49, с. 153—154).

Концептуалисты подметили парадоксальное отсутствие субъекта, создававшего тексты, отсутствие в них «Я» автора — присутствие его в отсутствии, показали конфликтность слова и предмета, «поглощение языком предмета», опредмечивание беспредметного и беспредметности. Пока человек живет в параметрах мифа, он не может дать реальной оценки действительности, хотя действительность «говорит» о себе, постоянно заставляет конфликтовать с языком мифа, этой застывшей догматической массой.

Концептуализм, который так явно вытащил идеологические стереотипы, обыграл их, продемонстрировал их пустоту, будучи также агрессивно настроенным против диктата коммунистической идеологии, стал в результате по-своему «партийным». Подчас замыкаясь на перевертышах, пародиях, обнажая идеологическую заумь, концептуализм сам становился репрессивным. Еще А.А. Блок предупреждал о губительном яде пародийности, высмеивания. В системе искривленных зеркал поэты и художники постмодерна часто теряют над собой контроль. В мире высмеивания, кривляния все позволено. В качестве такого примера приведем произведение В.Г. Сорокина, которое называется «Памятник».

«— Им не воздвигли мраморной плиты, — проговорил бортмеханик, вытирая промасленные руки куском ветоши. — На бугорке, где гроб землей накрыли, как ощущение вечной высоты, пропеллер неисправный положили.

Сидящий на крыле стрелок-радист махнул рукой, перекусил измочаленную зубами травинку:

— Да и надписи отгранивать им рано, Паш. Ведь каждый, небо видевший, читал, когда слова высокого чекана пропеллер их на небе высекал.

Бортмеханик сунул ветошь в карман, закрыл капот:

— И хоть рекорд достигнут ими не был, хотя мотор и сдал на полпути, — остановись, взгляни прямее в небо и надпись ту, как мужество, прочти.

Стрелок-радист поднял голову и снова в который раз прочел на розоватом июльском небосклоне:

ЖИТЬ СТАЛО ЛУЧШЕ, ТОВАРИЩИ, ЖИТЬ СТАЛО ВЕСЕЛЕЕ!

И. Сталин

Бортмеханик вздохнул:

— Вот если б все с такою жаждой жили, чтобы на могилу им взамен плиты их инструмент разбитый положили и лишь потом поставили цветы» (43, с. 231).

Текст, написанный причудливой смесью стиха и прозы, абсурдистски и пародийно представляет функционирование внедренных стереотипов в обыденной речи «героев». Эта речь — следствие языковой относительности двойной степени — детерминирование мышления идеологическими стереотипами партийных документов, партийной публицистики и гипертрофированного — поглотившего их слоя языка литературы соцреализма. Основной прием — углубление языкового конфликта между стилем описания и предметом описания, «растаскивание до предела их парадоксальной наложенности друг на друга» (Д.А. Пригов).

Плохо, что в основе концептуалистского пародирования лежит стихотворение Н.П. Майорова, написанное им в девятнадцать лет, в период романтического увлечения идеями революции.

Памятник

Им не воздвигли мраморной плиты.
На бугорке, где гроб землей накрыли,
Как ощущение вечной высоты,
Пропеллер неисправный положили.

И надписи отгранивать им рано —
Ведь каждый, небо видевший, читал,
Когда слова высокого чекана
Пропеллер их на небе высекал.

И хоть рекорд достигнут ими не был,
Хотя мотор и сдал на полпути, —
Остановись, взгляни прямее в небо
И надпись ту, как мужество, прочти.

О, если б все с такою жаждой жили,
Чтоб на могилу им взамен плиты,
Как память ими взятой высоты,
Их инструмент разбитый положили
И лишь потом поставили цветы!
1938

В период социалистической государственности, даже в самые страшные репрессивные годы — такие, как 1937, 1938 и далее, люди жили, трудились, рожали детей, воспитывали их. Известно, что миф о коммунизме имел множество составляющих. Одна из них — романтика неизведанного, нового: строительство нового мира, невиданные по своим масштабам стройки, освоение огромных пространств Сибири, Дальнего Востока.

Комсомол — организация, созданная на I Всероссийском съезде союзов рабочей и крестьянской молодежи 29 октября 1918 года. На III Всероссийском съезде Российской коммунистической союза молодежи 2 октября 1920 года В.И. Ленин определил основные задачи союзов молодежи: «Вы должны построить коммунистическое общество. Первая половина работы во многих отношениях сделана. Старое разрушено, как его и следовало разрушить, оно представляет из себя грудку развалин. Расчищена почва, и на этой почве молодое коммунистическое поколение должно строить коммунистическое общество. Перед вами задача строительства, и вы ее можете решить, только овладев всем современным знанием, умея превратить коммунизм из готовых заученных формул, советов, рецептов, предписаний, программ в то живое, что объединяет вашу непосредственную работу, превратить коммунизм в руководство для вашей практической работы. Вот задача ваша, которой вы должны руководствоваться в деле образования, воспитания, подъема всего молодого поколения. Вы должны быть первыми строителями коммунистического общества среди миллионов строителей, которыми должны быть всякий молодой человек, всякая молодая девушка» (21, с. 13).

В этих условиях рождался культ подвига, самопожертвования, отрешения от частной жизни во имя коллективного успеха, так как коммунизм — это строй, основанный на коллективизме. С.М. Киров, выступая на заседании, посвященном пятидесятилетию ВЛКСМ, призывает: «...всей своей борьбой, всем своим существованием комсомол действительно вписал в историю высокие, героические, поднимающие, возвышающие человечество страницы» (19, с. 98). С.М. Киров говорил о молодежном движении, об огромном «великом ленинском отряде», которому «история открыла одну-единственную дорогу — дорогу вперед» (там же, с. 106).

Понятно, что многие молодые люди воспринимали романтику первопроходцев искренне, и стиль таких комсомольских поэтов, как М.А. Светлов, С.И. Чекмарев, И.П. Уткин, никак нельзя причислить к официозному, идеологически ангажированному, хотя революционная романтика им присуща. В «Комсомольской песне» И.П. Уткина реализуется идеологический сценарий — отречься от жизни, от родной матери, умереть не просто за Родину, а «обнявши землю». Такая смерть культивировалась, считалась прекрасной, а жизнь не напрасно прожитой, яркой.

Комсомольская песня

Мальчишку шлепнули в Иркутске.
Ему семнадцать лет всего.
Как жемчуга на чистом блюде,
Блестели зубы
У него.

Над ним неделю измывался
Японский офицер в тюрьме,
А он все время улыбался:
Мол, ничего «не понимэ».

К нему водили мать из дому.
Водили раз,
Водили пять.
А он: «Мы вовсе незнакому!...»
И улыбается опять.

<...>

И он погиб, судьбу приемля,
Как подобает молодым:
Лицом вперед,
Обнявши землю,
Которой мы не отдадим!
1934

Понятно, что концептуальная картина мира, которая складывалась в первой половине XX века, была определенным образом детерминирована со стороны идеологии. И естественно, что люди, которые приобретали «веру» в справедливость нового строя, становились в ряды борцов за идеи коммунизма (искренне), использовали, хотели они этого или нет, определенный набор штампов, постулатов, которым руководствовались в жизни. Текст И.П. Уткина демонстрирует идею жертвенности во имя победы коммунизма. «Обнявши землю, // Которой мы не отдадим!» — это типичный лозунг коммунистов, наполняющийся в стихотворении духовным содержанием.

Что касается «Памятника» Н.П. Майорова — поэта, представителя юношей военного поколения с присущим им пафосом гражданственности (погиб на фронте в 1942 году), — то в этом стихотворении поэт искренне воспекает мужество, жертвенность во имя большого дела. Этот пафос он подтвердил собственной жизнью. Конечно же, обвинять писателя-постмодерниста в кощунстве над памятью молодого поэта, которому еще не очень хорошо давались «кристаллы форм», антиэстетизме и прочем неприличии — это все равно, что обвинять навозного червя в том, что он живет в навозе. Но все-таки есть нравственные пределы, которые этически должны отличать разоблачителя от разоблачаемых (коммунистов), идеологию которых, по мысли В.Г. Сорокина, проповедует Н.П. Майоров. По большому счету, это проявление той же идеологической нетерпимости, которая была присуща и авангарду художественному, и авангарду пролетариата, наследниками которых постмодернисты, несомненно, являются, ища в литературе бесконечной новизны, острых ощущений.

«Материал» для концептуалистов всегда был «на потоке»: так, в докладе на пленуме ЦК КПСС 1985 года М.С. Горбачев отмечает: «Глубокие изменения произошли в социальной жизни. Впервые в истории человек стал хозяином страны, творцом своей судьбы. Гарантированное право на труд и его вознаграждение, забота общества о человеке от его рождения до глубокой старости, широкий доступ к духовной культуре, уважение к достоинствам и правам личности, неуклонное расширение и участие трудящихся в управлении — все это непреходящие ценности, неотъемлемые черты социалистического образа жизни» (11, с. 9). Великолепный материал для концептуалиста! Налицо возможности выявления художником взаимоотношения предмета и языка описания — драматургия их взаимоотношения, поглощение языком предмета, его смерть, так как уровень предмета занимает номинация, название. На достаточно большом пространстве текста всего два глагола: «произошли» и «стал», пустые в плане семантики. Гипертрофированно возвышенные эпитеты: «глубокий», «широкие», «непреходящие», «неотъемлемые» — квазиконцептуальные, так как выполняют охранительную для идеологического предания функцию пропаганды социалистического оптимизма. Номинативный строй: «изменение», «жизнь», «история», «человек», «труд», «хозяин», «вознаграждение», «достоинство» — опредмечивает данные идеологические концепты, способствует «выключенности» времени, пространственной дезориентации.

Приведенная речь неконтинуальна, практически не обращена ни к какому адресату. Это псевдоречь, а псевдоречь — «это речь, в которой вроде бы говорится то же, что и в подлинной речи. Только сказано это не тем человеком, не в том месте, не в то время, она обычно приносит скорее вред, чем пользу, в лучшем случае она просто бесполезна. Мир полон речей, произносимых не там и не тогда, мир жив немногим числом речей, которые произнесены в нужное время в нужном месте», — писал О. Розеншток-Хюсси (40, с. 190).

Концептуалисты, выявляя подобные идеологические «вершины», удачно помещают их в контекст обыденной речи самих идеологов: абсурдность претензий выявляется в конфликтующих языковых пластах. Отсюда нейтрализация утилитаристских тенденций в текстах и метапоэтических текстах идеологов соцреализма.

Думается, в языке социалистической государственности коммунистическими идеологами были использованы и даже сконструированы некоторые структуры, которые формировали привычные паттерны мышления, регламентировали деятельность и поведение людей. Этот

язык, в его отрешенности от действительности, доказывает, что «общество живет речью и умирает в отсутствии речи», как писал О. Розеншток-Хюсси. «Когда цивилизация изъедена гнилью, у старых людей не хватает энтузиазма, чтобы преподать молодым свою веру. И тут — отсутствие речи. Дело, строго говоря, не в том, что молодежь не желает разговаривать со стариками. Дело в том, что слова, которыми обмениваются родители и дети в эпоху упадка, достигают слуха молодых людей, лишенными силы убеждения. Что-то случилось с содержанием языка. Он, похоже, стал простым сотрясением воздуха, мертвой формулой, окаменелым ритуалом» (40, с. 16).

Таковыми же в итоге стали громогласный стиль соцреализма и его метапоэтика, особенно это заметно в поэзии, которая изначально призвана говорить о «несказанном». Даже такой интересный поэт, как М.А. Дудин, в 1949 году написавший стихотворение «Считайте меня коммунистом!», рассматривал цель своего поэтического дела не просто как «Я песней обязан народу служить!», но в обязанности его как поэта-коммуниста входит и «Веселые песни о счастье сложить!». Утопический строй во многом держался на энтузиазме и вере в лучшее будущее, в счастье человечества — коммунизм. А поэту как человеку, владеющему словом наиболее виртуозно, отводилась в деле агитации важнейшая роль.

Мне в жизни даны золотые права
На самые **светлые в мире слова.**
Я песней обязан народу служить!
Веселые песни о счастье сложить!
Я лучшие чувства словам передам,
Чтоб птицей летели слова по рядам,
Чтоб в сердце входила, чиста и строга,
На радость друзей, **боевая строка,**
Чтоб честные люди на **светлой земле**
Считали
меня
коммунистом!

1949

Это не просто идеологические стереотипы, осмысляемые как постулаты поэтического творчества. Это идеологические стереотипы именно сталинского времени, так как Сталин осмыслился на основе языческого культа солнца, светлого начала жизни. Отсюда и «светлые слова», и «веселые песни», и «светлая земля». Типичная структура идеологического фрейма сталинских времен. О том, какую роль придавало литературе партийное руководство, и в частности Ленин, говорит множество проектов резолюций, постановлений. Так, например, выступая на заседании коммунистической фракции Всероссийского съезда металлистов 6 марта 1922 года с докладом «О международном и внутреннем положении Советской республики», В.И. Ленин одобряет стихотворение В.В. Маяковского «Прозаседавшиеся», которое он называет стихотворением «на политическую тему»: «Я не принадлежу к поклонникам его поэтического таланта, хотя вполне признаю свою некомпетентность в этой области. Но давно я не испытывал такого удовольствия, с точки зрения политической и административной. В своем стихотворении он вдрызг высмеивает заседания и издевается над коммунистами, что они все заседают и перезаседают. Не знаю, как насчет поэзии, а насчет политики ручаюсь, что это совершенно правильно» (23, с. 215).

Такого рода замечания часто использовались Лениным в речах. Он как бы исподволь и непосредственно устанавливал стандарты, выносил одобрение и порицание по отношению к литературе, понимая, что внедряемый сильнодействующий миф, в первую очередь, держится на многомерном и многоплановом приведении языка в рабочее, интенциональное, в данном случае идеологизированное состояние, и поэзия здесь — первый помощник. Но было бы наивным считать В.И. Ленина только тонким изощренным политиком в деле агитации поэтов «за коммунизм». Выносились резолюции и постановления, в которых абсолютно неоднозначно в качестве «безусловной обязанности» внедрялось воспевание «всемирно-исторического значения идеологии революционного пролетариата»: «Только дальнейшая работа на этой основе и в этом же направлении, одухотворяемая практическим опытом диктатуры пролетариата... может быть признана развитием действительно пролетарской культуры» (7, с. 210). Вот один из пунктов проекта резолюции постановления «О пролетарской культуре» (8 октября 1920 года), принятого на съезде Пролеткульта,

который подвергался в это время партийной критике: «...съезд вменяет в безусловную обязанность всех организаций Пролеткульта рассматривать себя всецело как подсобные органы сети учреждений Наркомпроса и осуществлять под общим руководством Советской власти (специально Наркомпроса) и Российской коммунистической партии свои задачи, как часть задач пролетарской диктатуры» (там же, с. 211). То, как безусловно должны выполняться директивы партии, можно продемонстрировать, взяв в качестве примера «Набросок резолюции о пролетарской культуре» (9 октября 1920 года). Пункты резолюции представляют собой не просто пункты постановления, а приказы, в которых нет ничего, кроме направленности на прямое их исполнение:

«1. Не особые идеи, а марксизм.

2. Не *выдумка* новой пролеткультуры, а *развитие* лучших образцов, традиций, результатов *существующей* культуры с *точки зрения* миросозерцания марксизма и условий жизни и борьбы пролетариата в эпоху его диктатуры.

3. Не особо от НКПроса, а как часть его, ибо РКП + НКПрос = Σ пролеткульта.

4. Тесная связь и соподчинение Пролеткульта НКПросу.

5. Никак... (на этом рукопись обрывается)» (там же, с. 211—212).

Сейчас этот текст может быть признан без всяких правок постмодернистским, особенно с брошенным в пустоту отрицательным наречием «никак». Это наречие как раз и концептуализирует весь текст. Его значение 'никоим образом, ни при каких условиях, обстоятельствах'. Таким образом партийное руководство забирало «под свое крыло» не только пролетарских, но и вообще писателей. «Никак» — значит отклонению не подлежит, иначе...

Язык наиболее ярко свидетельствует о полноценном или неполноценном отношении между говорящим и слушающим. П.А. Флоренский, с любопытством относясь к заумному языку, отмечал, что в нем «слово насилует непосредственно ощущаемое, и только развязанное до чистого звука оно достаточно гибко, чтобы быть звуко-речью глубин. Но тогда-то именно, с устранением логической формы, устраняется и самое суждение подлинности» (45, с. 183). Автономная система идеологических знаков, претворяемых в жизнь, разрушила ее. Парадоксально, что, идя от «содержания» к форме в искусстве и в жизни, апологеты коммунизма не терпели никакого формализма (в новой культуре победившего пролетариата он оказался под запретом).

Кто-то из символистов в первые годы советской власти остроумно заметил, что материалисты съели материю, намекая не только на пустые прилавки, но и на громогласный язык идеологов. Жесткая языковая интенция догм обратилась «черным квадратом», или «формой смерти» — жизненный «реализм» идеологов коммунизма, литературы социалистического реализма, обернулся тем, что сама действительность потеряла статус реальности, превратилась в фантом, симулякр, особого рода текст, который трудно причислить к произведениям искусства. Но ему всегда был противопоставлен текст-жизнь, который создавали в XX веке поэты, не вовлеченные в идеологические игры. А между этими текстами — множество полутонов и оттенков. Все это многообразие типов текстов представлено в частных метапоэтиках. И все это отображает драматизм эпохи, драматизм судеб поэтов.

В метапоэтике XX века находят выражение общие проблемы литературы, поэзии и власти, теории поэзии и интереснейшие частные вопросы, которые возникают в связи с развитием поэзии и метапоэтического дискурса в XX веке: утилитаризм и антиутилитаризм, проблема понятного и непонятного в поэтическом тексте, «эстрадная» поэзия и «тихая» поэзия, проблема «физиков и лириков» и т.д. Именно в этот период по-настоящему ощущается значимость исследования поэтами собственного творчества, то есть метапоэтики, упоминание в поэзии о литературных событиях, писателях-современниках, оценки их творчества, дискуссий о поэзии и поэтике. Если символисты «отрабатывали» метапоэтический дискурс в рамках «школы», «понимающих», то метапоэтика XX века с подачи авангардистов стала открыта всем ветрам. Она стала дискурсом в полном смысле этого слова, потому что приобрела диалогический характер, и в отличие от идеологического дискурса социалистической государственности, который был монологичным.

Метапоэтика периода соцреализма стала реализацией полилога внутри тоталитарного государства. Трагические судьбы многих поэтов, о которых мы упоминали, а также диссидентов были результатом показательных мер идеологов с целью остановить говорение, речь, инакомыслие, перевести их насильственно в план идеологический — монолога, который замыкался на «утопии языка». Частные метапоэтики, которые будут рассмотрены далее, представляют живые реплики в реальном метапоэтическом полилоге эпохи.

Литература:

1. Арутюнова Н.Д. Типы языковых значений: Оценка. Событие. Факт. — М., 1988.
2. Бакштейн И. Заметки о литературном концептуализме // Русская альтернативная поэзия XX века. — М., 1989.
3. Барт Р. Нулевая степень письма // Семиотика. — М., 1983. — С. 306—349.
4. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975.
5. Бердяев Н.А. Кризис искусства. — М., 1990.
6. Брежнев Л.И. Отчет ЦК КПСС XXVI съезду // Материалы XXVI съезда КПСС. — М., 1981.
7. В.И. Ленин о литературе. — М., 1971.
8. Винокур Г.О. Культура языка. — М., 1929.
9. Сталин И.В. Вопросы ленинизма. — М., 1936.
10. Гиппиус З.Н. Дыр, бул, щур // Литературное обозрение. — 1992. — № 1.
11. Горбачев М.С. Избранные речи и статьи. — М., 1985.
12. Гройс Б. Русский авангард по обе стороны «черного квадрата» // Вопросы философии. — М., 1990. — № 11. — С. 67—73.
13. Гумбольдт Вильгельм фон. Избранные труды по языкознанию. — М., 1984.
14. Ерофеев В.В. Москва — Петушки. — Ставрополь, 1991.
15. Звегинцев В.А. Теоретико-лингвистические предпосылки гипотезы Сепира — Уорфа // Новое в лингвистике. — М., 1960. — Вып. 1.
16. Иконников А.В. Архитектура Москвы. XX век. — М., 1984.
17. Ильенко С.Г. К поискам ориентира в речевой конфликтологии // Аспекты речевой конфликтологии. — СПб., 1996.
18. Кедров Б. Материализм // Философская энциклопедия: В 5 т. — М., 1964. — Т. 3. — С. 343—358.
19. Киров С.М. Всегда и всюду следовать заветам Ленина // К молодежи: Статьи и речи В.И. Ленина, К.Е. Ворошилова, А.А. Жданова, М.И. Калинина, С.М. Кирова, Н.К. Крупской, В.В. Куйбышева, Г.К. Орджоникидзе, П.П. Постышева, И.В. Сталина, М.В. Фрунзе, Н.С. Хрущева. — М., 1958. — С. 98—106.
20. Китайгородская Р.Н. Советский человек. Заметки о коммунистической морали. — Ставрополь, 1959.
21. Ленин В.И. Задачи союзов молодежи // К молодежи: Статьи и речи В.И. Ленина, К.Е. Ворошилова, А.А. Жданова, М.И. Калинина, С.М. Кирова, Н.К. Крупской, В.В. Куйбышева, Г.К. Орджоникидзе, П.П. Постышева, И.В. Сталина, М.В. Фрунзе, Н.С. Хрущева. — М., 1958. — С. 5—26.
22. Ленин В.И. Материализм и эмпириокритицизм // Ленин В.И. Сочинения. 4 изд. — Т. 14.
23. Ленин В.И. О международном и внутреннем положении Советской республики // В.И. Ленин о литературе. — М., 1971. — С. 215—217.
24. Ленин В.И. О пролетарской культуре. — М., 1982.
25. Ленин В.И. Партийная организация и партийная литература // В.И. Ленин о литературе. — М., 1971. — С. 35—40.
26. Ленин В.И. Полное собрание сочинений. — Т. 14.
27. Лосев А.Ф. Миф. Число. Сущность. — М., 1994.
28. Манн Т. Философия Ницше в свете нашего опыта // Манн Т. Собрание сочинений: В 10 т. — М., 1961. — Т. 10.
29. Мариенгоф А.Б. Циники. — М., 1991.
30. Марр Н.Я. Язык // Язык и история. — Ленинград, 1936. — Ч. 1.
31. Михалков С.В. Идеи Ленина — источник вдохновения // Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2006. — Т. 4. — С. 450—452.
32. Мотылева Т., Ревякин А. Социалистический реализм // Словарь литературоведческих терминов. — М., 1974. — С. 365—370.
33. Наровчатов С.С. Поэзия — нерв культуры и жизни // Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2006. — Т. 4. — С. 407—411.
34. Орайч-Толич Дубравка. Заумь и дада // Заумный футуризм и дадаизм в русской культуре. — Bern, 1991.
35. Пелевин В.О. Желтая стрела. — М., 1998.
36. Платонов А.П. Котлован. Ювенильное море. — М., 1987.
37. Пригов А.А. Что надо знать // Молодая поэзия. — М., 1989.
38. Пригов Д.А. Сборник предувещаний к разнообразным вещам. — М., 1996.
39. Радбиль Т.Б. Мифология языка Андрея Платонова. — Нижний Новгород, 1998.
40. Розеншток-Хюсси О. Речь и действительность. — М., 1994.
41. Слобин Д., Грин Дж. Психолингвистика. — М., 1986.
42. Соколов В.В. Философия Ренэ Декарта // Ренэ Декарт. Избранные произведения. — М., 1950.
43. Сорокин В.Г. Норма. — М., 1994.
44. Строчков В.Я. По ту сторону речи // Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2006. — Т. 4. — С. 681—691.
45. Флоренский П.А. У водоразделов мысли // Избранные произведения: В 2 т. — М., 1990. — Т. 2.
46. Фуко М. Слова и вещи: Археология гуманитарных наук. — М., 1977.
47. Штайн К.Э., Бобылев С.Ф. Камень и солнце. Традиционный уклад Ставрополя в семиотической проекции // Штайн К.Э., Бобылев С.Ф., Петренко Д.И. Язык современной исторической науки. Семиотический анализ исторического текста. — Ставрополь, 2006. — С. 179—424.
48. Шукшин В.М. Избранные произведения: В 2 т. — М., 1976. — Т. 1.
49. Эпштейн М.Н. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX—XX вв. — М., 1988.
50. Эренбург И.Г. Речь на Первом Всесоюзном съезде советских писателей // Эренбург И.Г. Собрание сочинений: В 9 т. — М., 1965. — С. 517—527.
51. Словарь русского языка: В 4 т. — М., 1981—1984.

6. Метапоэтика деконструкции. Постмодернизм

Известная оппозиция классических и неклассических типов текста, выведенная Р. Бартом (см.: 3), несет указание и на их корреляцию, то есть на наличие некоторого единства. Оно обусловлено природой поэтической речи, которая изначально является «странной», на практике ею никто не пользуется, ее невозможно воспроизвести в обычной речи, разве только процитировать, она непереводаема: когда мысль стремится к выражению в поэзии, она не отсылает к чему-то существующему в другом месте — эта речь «непрозрачна». Мысль в поэзии «остается у самой себя», вербализуя себя, хотя поэзия и отличается «оптическим» подходом к действительности, то есть наглядна, в стихотворном тексте все элементы сливаются в нерасторжимое структурно-смысловое единство, то есть достигают особой гармоничности. Даже в классическом типе поэтического текста мы имеем дело с «нарушением принципа соблюдения запретов» (Ю.М. Лотман) на сочетание тех или иных элементов текста, известно также и то, что в нем «язык преодолевает» себя как лингвистическая определенность (М.М. Бахтин), то есть децентрация и деконструкция единиц языка — характерные особенности поэтической речи (см.: 13).

Эти явления выражаются: 1) в децентрированности лирического субъекта, смещенного, целиком растворенного в целостной системе поэтического текста; 2) в том, что значимость поэтической речи выступает на границах значений слов, в стилистических «отклонениях», затрудняющих привычный «обмен» знака на значение; 3) в смещении центра тяжести с собственно языковых единиц на сегменты, которые являются внешними приметами стихотворной речи: стих, рифма, стопа, строфа, графические элементы текста; 4) в «оживлении» механического — тех элементов языка, на которые в обыденной речи мы не обращаем внимания: звукопись, слоги, морфемы и т.д.; 5.) в «узаконении всего произвольного» (П.А. Флоренский) — разрубленных слов, деформированных предложений, растянутых, «откушенных» слов и т.д.; 6) в обнажении «сырьевой» природы поэтического слова, собственной его жизни, связанной с архаическими, реликтовыми напластованиями, и в частности отношением внешней и внутренней формы; 7) в перемещении центра тяжести с ведущих текстовых категорий — последовательности и связности — на их внутреннее и внешнее «сокрушение». Исследователи говорят о «беспорядочности» смысловых линий текста, о том, что логико-грамматические формы и синтаксис уходят на задний план, а на передний план выдвигается слово с его излучающей силой смыслов: «Когда мы читаем текст, — пишет Р. Барт, — то становимся похожи на муху, совершающую по комнате множество резких, порывистых, суетливых перемещений» (2, с. 478). Центр тяжести в поэтических текстах перемещается с грамматических средств связи на общую координирующую связь посредством симметрии (различного рода повторов). Все это характеризует классический тип текста, в котором синтагматическая последовательность элементов внешне сохраняется, но такое же важное значение приобретают внутренние вертикальные упорядоченности, связанные с формированием гармонии. Гармония в поэзии, как и в музыке, вертикальна. И не случайно Р.О. Якобсон в статье «Поэзия грамматики и грамматика поэзии» говорит о том, что внутренние вертикальные структуры текста поражают своей красотой (см.: 16). Имеются в виду гармонически упорядоченные звуковые, словные, морфемные и другие вертикали (см.: 13).

Таким образом, потенции для возникновения аналитической практики авангардистов алгоритмически заложены уже в классическом типе текста, который на фоне различного рода

неклассических текстов можно рассматривать в относительно стабильной инвариантной позиции, «изнанка» его структуры и становится опытным «полем» для авангардистской рефлексии. Эпистемологическая реальность постмодерна подтверждает это: коррелирующие с постмодерном постструктурализм, стратегия деконструкции также связаны с обращением к маргинальным элементам, «изнанке» структуры в языке и тексте, к неструктурному в структуре.

Ж.-Ф. Лиотар в работе «Состояние постмодерна» показывает, что постмодерн конфликтует с рассказами, то есть с нарративностью, синтагматикой: «Нарративная функция теряет свои функторы: великого героя, великие опасности, великие кругосветные плавания и великую цель. Она расплывается в облака языковых нарративных, также денотативных, прескриптивных, дескриптивных и т.п. частиц, каждая из которых несет в себе прагматическую валентность *sui generis*. Каждый из нас живет на пересечении траекторий многих этих частиц. То есть мы не формируем без необходимости стабильных языковых комбинаций, а свойства, которые им придаем, не всегда поддаются коммуникации. Таким образом грядущее общество соотносится не столько с ньютоновской антропологией (как-то структурализм или теория систем), сколько с прагматикой языковых частиц. Существует много различных языковых игр — в силу разнородности их элементов. Они дают возможность своего учреждения только через места сбора и распределения информации — это локальная детерминация» (5, с. 10—11).

Не случаен и тот факт, что основные различия постмодернизма и авангарда рассматриваются в системе «обозримого культурного материала, на основе способов отталкивания от собственного культурного прошлого», то есть от классических текстов: «Первый способ — разъятие прошлого и вольное оперирование его элементами в новых и новых комбинациях. Второй способ — отмена прошлого и попытки создания чего-то абсолютно нового и как можно более непохожего. Первый способ как раз и можно назвать постмодернистским, а второй — авангардистским» (1, с. 17). Думается, что это очень приблизительное и не совсем верное разграничение, так как аналитизм и синтетика присутствуют и в авангардистских и классических типах текста, отмены, по определению, в рамках «культурного прошлого» быть не может по причине относительной непрерывности процесса: ведь разрыв классического авангарда с традицией в свое время был фикцией, видимостью: сдвигология А.Е. Крученых родилась из наблюдений над каламбурами в текстах А.С. Пушкина, а корнесловие В. Хлебникова — во многом под влиянием фольклора и фактов родства языков, находящихся в нем реализацию.

Как верно отмечает Л.С. Рубинштейн, «проблематика авангарда не решается на уровне текста. Это заблуждение, что текст сам по себе может быть авангардным или неавангардным. Буквально один и тот же текст может быть и одним и другим в зависимости от мотивов его создания, от контекста его культурного бытования и, наконец, от авторской заявки. <...> Авангардная проблематика реализуется в сложной системе отношений. Отношений между автором, текстом и адресатом. Текст в этих отношениях играет равнозначную, но не доминирующую роль» (9, с. 344). Постмодернизм и авангард то противопоставляют друг другу, то рассматривают через призму терминологических синонимов. И это показательно: четкой демаркационной линии нельзя провести ни между классическим и авангардистским типами текста, ни между постмодернистскими и авангардистскими. Дело в целой системе динамических признаков, способных нейтрализоваться в тех или иных видах текста: наиболее общие законы гармонии, как установленно, являются применимыми ко всем» типам текста (см.: 13).

Различие кроется не в текстах, а в «сознании» о текстах, если использовать термины феноменологии. Исследователями не раз отмечалась близость поэзии и феноменологии (Р. Ингарден, Г. Башляр). Суть этой близости — в интенциональности — предметной соотнесенности сознания. В поставангардистской практике, особенно в практике постмодерна, в качестве объекта рефлексии выступает уже не предмет («сознание о» предмете), который получает адекватацию с предметами реальной действительности (классический тип текста), а самостоятельные тексты, целые поэтические (художественные) системы, а также язык, разные его пласты (языки), предстающие в данном случае как текст (тексты) в широком (культурологическом) смысле этого слова. Дистанцированность от языка, оперирование различными художественными системами в структуре постмодернистского текста реализуется в возникновении «образа» языка, «образа» текста. Таковую образность можно определить как эйдетическую «реальность» — языка и различного рода текстов, отрефлексированных автором и функционирующих уже в качестве самостоятельных единиц поэтического текста.

В результате мы имеем здесь дело с феноменологической установкой особого свойства: «явленность» предметов — вещь уже второстепенная, так как для постмодернистской

практики характерно очищение слова от феноменальности — чувственного подобия действительности. Интендируется концептуальная (когнитивная) сущность языка и различного рода текстов, которые, посредством сложной системы цитирования, сами приобретают предметный (в обобщенном смысле) характер, также концептуализируясь: конкретное содержание в них деформировано, децентрировано, подвергнуто разборке, демонтажу. В.Г. Кулаков пишет: «Модернистские и авангардистские тенденции в принципе общие, однородные... Грубо говоря, авангардистские формы и манеры появляются там, где анализ начинает преобладать над синтезом, где проблемы самого искусства становятся не менее, а то и более важными, чем, скажем, самовыражение или создание собственной мифологии. Авангард — и классический «пост» — важен прежде всего как остроаналитическое искусство, как предельное выражение художественной рефлексии по поводу языка искусства, позиции автора, фактуры материала и т.д.» (4, с. 62).

Л.С. Рубинштейн подчеркивает, что для постмодерниста текст — одновременно повод и следствие разговора, это оптимальная реализация диалогического сознания, где центр тяжести всегда где-то между автором, текстом и читателем, при этом «нетрадиционное художественное сознание представляется как диалогическое. Традиционное — как монологическое. (Я надеюсь, понятно, что речь идет о тенденциях, а не о наличии указанных типов сознания в чистом виде)» (9, с. 343). Отсюда противоположные тенденции в поэтической практике постмодерна. С одной стороны, компрессия текста, внешне ориентированного на классический тип (поэзия Д.А. Пригова, Т. Кибирова и др.), с другой стороны, желание лишить текст строгой линейности, изменить способы его письменной фиксации — расширение визуальных возможностей текста, внешняя его дискретность, которая выражается в пространственных представлениях текста (визуализация) — ветвящиеся тексты, напоминающие гирлянды и коллажи одновременно, тексты на карточках (каталоги).

Целостность текстов, внешне ориентированных на классический тип — это также целостность мнимая, отрефлексированная: текст внутренне дискретен, он полицитатен, причем в качестве цитат могут быть представлены как произведения (текст), так и фрагменты речевой деятельности, представляющей ту или иную картину мира, отличительные особенности языковой личности и даже языкового облика эпохи, например, социализма, через ее «языковой вкус». «Что же здесь чужого? — пишет Д.А. Пригов. — Здесь все свое. Читатель может обнаружить знакомые слова (а где их не обнаружишь?), очень знакомые фразы (а кто их не употребляет?) и даже целые, где-то знакомые, отрывки (так для чего же они существуют?). Но они обитают сами по себе в своих собственных книгах. Я же имею дело с некими образами их, объемами налипшей на них жизни, вдохнутым и выдохнутым ими воздухом и временем» (8, с. 9).

В построении текстов постмодерна, как и авангарда, учитывается саморегуляция элементов, в данном случае она также отрефлексирована: тексты часто создаются как самоорганизующиеся языковые среды, в которых задается тот хаос, из которого рождается новый порядок. Визуализированные ветвящиеся тексты П. Митюшева реализуют взаимодействие различных видов контекстов — контекстов слова, цикла, текста, корпуса текстов, фрагментов текста. Листы с контекстами (реальными и потенциальными) располагаются на бумажных плоскостях различной формы, скрепленных в причудливые (часто наподобие живописного авангардистского полотна) конфигурации (объемное пространство).

«Конкретное значение слова, — пишет П. Митюшев, — определяется контекстом. Чтобы реализовать многозначность слова, можно дать ему сразу несколько контекстов... Реакция идет непосредственно между контекстами, вступающими во взаимодействие...» (7, с. 325). Такие тексты П. Митюшев называет «энциклопедией контекстов». Модель «ветвящегося текста» приводит к тому, что через каждые несколько слов читатель оказывается перед развилкой, свернув в объемном пространстве текста, он оказывается перед следующей. «Замыкание» (графическое) приводит к тому, что все возможные траектории оказываются сплетенными в жгут, конец у всех вариантов один. Модель текста «вирус» рассматривается как тип языковой эпидемии: заложенные в текст почти невидимые изъяны приводят, при «благоприятных» для них обстоятельствах, к полному разрушению текста-носителя и к формированию текста, не имеющего ничего общего с первоначальным. Постмодернистский текст при этом — рефлексия над изнанкой структуры классического типа текста — его визуализация, то есть в чистом виде эйдетической реальности этих текстов. В текстах А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, а особенно А.А. Блока, часто наблюдается взаимодействие слова одновременно с несколькими внутренними микроконтекстами. Такой пример приводит Д.Н. Шмелев в работе «Проблемы семантического ана-

лиза лексики»: «Ударился затылком о родную, // Весеннюю, приветливую, **землю**» (А.А. Блок. О смерти). Д.Н. Шмелев указывает, что «было бы довольно трудно определить, в каком именно из выделяемых в словарях значений употребляется слово «**земля**» (12, с. 77). Можно уточнить некоторые контексты и значения: «ударился затылком» — значение 'почва', «о родную» — 'родина', «весеннюю, приветливую» — 'планета'. Таким образом, налицо потенции к ветвлению текста. Экспликация их и дала бы результаты, сходные с объемными контекстами П. Митюшева.

Наиболее радикальная визуализация рефлексии над языком и текстом представлена в «каталогах» Л.С. Рубинштейна. Рефлексия над предшествующими текстами, избыточное нагромождение цитат приводит к их «нейтрализации», за нагромождением текстов начинается угадываться жизнь, обнаруживаются «общие места», за которыми — общность судеб, обыденная ситуация, фиксирующаяся обыденным языком. Результат здесь противоположен компрессии. Это «разжижение» стиля: «Разжижение... стиля... ведет к умалению роли канона, демонстративному отказу от формализованной поэтики... Итог — после долгого и утомительного обращения к текстам «жизненным» — уличным, газетным и т.д. — наступает этап тасования карточек из лишнего стержня каталожного языка культуры или поэтического немотства, в коем «Весна, весна, весна и т.д.» Некрасова, «Хару, хару, хару (весна)» — Иссии Ютака, «Му - му - му - му...» или «шшшшшшшш...» оказываются лишь разными фазами культурной афазии, ставшей на сегодня знаком патологии не психиатрических больных, но общества. ...оно крайне любопытно как тип или отражение момента — момента чего? Может быть, самовозрастающего Логоса?.. И есть ли (нужен ли?) выход из черного квадрата?» (14, с. 4). Текст, расположенный на листе, все же в целом континуален, так как представляет некую художественную реальность. «Настоящая» реальность выключена из текстов Рубинштейна. Здесь царят клише — расхожие фразы:

1. Мама мыла раму.

2. Папа купил телевизор.

3. Дул ветер.

14. Таня Чернова — дура.

16. Сергею Александровичу провели телефон.

46. Дул ветер.

50. Пошел дождь.

1987

Обратимся к самоинтерпретации текстов Рубинштейном: «Это предметная метафора моего понимания текста как объекта, а чтения как серьезного труда. Каждая карточка — это и объект, и универсальная единица ритма, выравнивающая любой речевой жест — от развернутого теоретического посыла до междометия, от сценической ремарки до обрыва телефонного разговора. Пачка карточек — это предмет, объем, это Не — книга, это детище «внегугтенберговского» существования словесной культуры. Чтение — это труд, игра и зрелище. Мне кажется, что аутентичный, то есть «объемный» вариант моего текста примерно так же соотношен с плоским вариантом, как, скажем, оркестровая партитура с переложением одного или двух инструментов. Скорее всего, преувеличиваю. Но такую возможность желательно учитывать» (9, с. 346). Исчезает произведение, остается одна ситуация, которую следует домыслить — ситуация потенциально эстетическая, по Рубинштейну. «Смерть» автора становится «реальным фактом», так как это уже не произведение, а «инструментарий», «аналитический аппарат» (В.Г. Кулаков) для создания произведений. Но «аппарат» этот гармонизирован, приведен в готовность к потенциальному эстетическому воздействию.

На сегодняшний день для поэтики и эстетики постмодерна привычное противопоставление «авангардист» — «традиционалист» оказывается неактуальным: «Делается общее дело, в котором важен только результат — художественное качество, художественный эффект» (4, с. 63). В то же самое время, как мы уже отмечали, постмодернисты все-таки стремятся к новому синтезу, новой упорядоченности, им тоскливо в системе «частиц», осколков нарратива. Вспомним

тезис В.Я. Строчкова о том, что в авангард не заложена функция сборки, а постмодерну присущ «созидательный синтетический пафос» (11, с. 684). Если авангард, по мнению постмодернистов, «ироничен», то постмодерн «оптимистичен», пародиен, зол, но весел. Если авангардисты разбирали язык и тексты, то постмодернисты идут по следам этой разборки, читают ее и конструируют и классические, и авангардистские тексты на новом основании. Их рефлексия сродни стратегии деконструкции Ж. Деррида, его теории следа, который может обнаружить себя в отклонениях, умолчаниях, неявных и явных отходах от логоцентризма текста.

Тайное становится явным: изначальные структурные элементы классического текста не только «заработали» во всю мощь, в постмодернистской практике они оказались еще и многопланово отрефлексируемыми — как имплицитно — в системе внутритекстовой организации, так и эксплицитно — во множестве «предупреждений», пояснительных текстов, докладов постмодернистов, которые, при внутреннем стремлении к «подавлению артикуляции» в своих поэтических текстах (дискретность текста, пробелы, провалы, паузы, умолчания), так много и, главное, «складно» о них говорят, с избытком заполняя позиции, связанные с фигурой умолчания.

Литература:

1. Автономова Н.С. Возвращаясь к азам // Вопросы философии. — М., 1993. — № 3. — С. 17—22.
2. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. — М., 1989.
3. Барт Р. Нулевая степень письма // Семиотика. — М., 1983. — С. 306—349.
4. Кулаков В.Г. Просто искусство // Кулаков В.Г. Поэзия как факт. Статьи о стихах. — М., 1999. — С. 60—73.
5. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. — СПб., 1998.
6. Литературные манифесты от символизма до наших дней. — М., 2000.
7. Митюшев П. О некоторых видах ветвящихся текстов // Индекс. Альманах по материалам рукописных журналов. — М., 1990. — С. 324—327.
8. Пригов Д.А. Сборник предупреждений к разнообразным вещам. — М., 1996.
9. Рубинштейн Л.С. Что тут можно сказать // Индекс. Альманах по материалам рукописных журналов. — М., 1990. — С. 343—346.
10. Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература. — М., 2002.
11. Строчков В.Я. По ту сторону речи // Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2006. — Т. 4. — С. 681—691.
12. Шмелев Д.Н. Проблемы семантического анализа лексики. — М., 1973.
13. Штайн К.Э. Принципы анализа поэтического текста. — Санкт-Петербург — Ставрополь, 1993.
14. Штейнер Е. Картины из письменных знаков // Декоративное искусство. — М., 1991. — № 9—10. — С. 4.
15. Эпштейн М.Н. Постмодерн в русской литературе. — М., 2005.
16. Якобсон Р.О. Поэзия грамматики и грамматика поэзии // Семиотика. — М., 1983. — С. 462—482.



Бедный Демьян

[псевд.; настоящее имя — Ефим Алексеевич Придворов; 1(13).IV.1883, дер. Губовка Херсонской губ., — 25.V.1945, Москва] — поэт.

Метапоэтика Д. Бедного представлена в статьях и стихотворных произведениях.

Метапоэтика Д. Бедного связана с традициями некрасовского демократизма, с басенной традицией И.А. Крылова, поэтов суриковской школы и поздних народников, а также крестьянских поэтов конца XIX века. Он был одним из тех, кто воспринял большевистские идеи и сделал их программными для своего творчества.

В статье «Партийная организация и партийная литература» В.И. Ленин говорит о новой «свободной литературе»: «Это будет свободная литература, — пишет В.И. Ленин, — потому что не корысть и не карьера, а идея социализма и сочувствие трудящимся будут вербовать новые и новые силы в ее ряды. Это будет свободная литература, потому что она будет служить не пресыщенной героине, не скучающим и страдающим от ожирения «верхним десяти тысячам», а миллионам

и десяткам миллионов трудящихся, которые составляют цвет страны, ее силу, ее будущность. Это будет свободная литература, оплодотворяющая последнее слово революционной мысли человечества опытом и живой работой социалистического пролетариата, создающая постоянное взаимодействие между опытом прошлого (научный социализм, завершивший развитие социализма от его примитивных, утопических форм) и опытом настоящего (настоящая борьба товарищей рабочих)» (10, с. 40).

Идеи Ленина были восприняты Д. Бедным буквально. Его взгляды на поэзию отличались революционным радикализмом: им утверждалось, как и другими идеологами Октября, что прежняя поэзия для новой жизни не пригодна. Гражданственность поэзии, за которую он ратовал, понималась поэтом как служение «делу Революции», причем как практически буквальное следование ее лозунгам: «Октябрьская революция дала нам две вещи: во-первых, она дала нам правильное дыхание..., во-вторых она дала нам правильную походку, мы ее называем революционной чеканной походкой». В соответствии с этим определялись центральные темы поэзии, которые обобщались в магистральной: «Изображать жизнь в ее революционном развитии». С этим связано тяготение поэта к эпичности.

Проводимое идеологами партии противопоставление буржуазного и социалистического общества как общества рабского, несвободного и общества свобод-

ного, творческого, открытого Д. Бедный прямолинейно иллюстрировал в своих метапоэтических произведениях. Так, в стихотворении «О писательском труде» (1931) он использует ряд текстов, которые являются, по его мнению, иллюстрацией несвободного труда на Западе (И.В. Гете, О. де Бальзак), и противопоставляет им пролетарское понимание писательского труда:

«Меня всегда считали за особенного счастливица, и я не стану жаловаться и хулить течение моей жизни. Однако, в сущности, она была только труд и работа, и я могу сказать прямо, что вряд ли за свои семьдесят пять лет я провел четыре недели в свое удовольствие. Моя жизнь была вечным скатыванием камня, который требовалось подымать снова.»

Гете. Разговоры, собранные Эккерманом.

Записки от 27 января 1824 г.

А можно ли наш жизнетворческий строй
Сравнить с той далекой-далекой порой,
Когда Гете не мог оторваться от мифа
О бесплодной работе Сизифа?
Наше время иное,
Пролетарско-культурно-победно-стальное!
Мы не зря ведь учились в ленинской школе.
Нам должно подтянуться тем боле,
Чтоб в решающий час не попасть нам впросак.
Наша литература — не дикое поле,
Пролетарский писатель — не вольный казак.
Не нужна, ни к чему нам порода писак
Богемски-разгульной, ленивой повадки.
Писатель культурно-творческой складки,
Колоссальный, стихийно-могучий Бальзак,
Болеет разрешеньем «ужасной загадки»:
Что в искусстве главнейшее — в литературе,
В музыке, в живописи и в скульптуре?

Д. Бедный, по-видимому, был искренним сторонником дела революции, он рассматривал поэзию как род идеологического оружия, призванный служить интересам народа. Источник прекрасного для него — революционная деятельность масс, направленная к достижению великого идеала. Красота поэтического произведения, его сила во многом зависят от глубины выявления художником жизненных противоречий, от умения закрепить в слове черты «новой побеждающей жизни». Творение художника призвано объединять чувства, мысли и волю трудящихся на достижение целей, указанных Марксом («Вперед и выше»).

Термины идеологии выполняют императивную функцию в построении метапоэтики Д. Бедного, нейтрализуя, как правило, понятия и термины, связанные с художественным творчеством: «Писательское ремесло — нелегкое ремесло. Не каждому литературному ремесленнику удастся сделаться литературным мастером. В приобретении мастерства играют роль труд и способность. Но и мастерство самое высокое может оказаться пустым, а то и вредным мастерством у того писателя, который безоговорочно, честно и горячо не поставит свое искусство на служение тому великому делу, которое называется пролетарской революцией» (9, с. 14).

Иногда, наоборот, термины художественного творчества используются как элементы метафоры, перифразы со значением политических документов, партийных, идеологических текстов: **«Революционный писатель**, пролетарский писатель, если он способен и если он **стремится самоотверженно рыцарски служить** не «сладостной мечте», а **сладостному великому делу раскрепощения рабочего класса и утвержде-**

ния пролетарской диктатуры, он, выходя на боевую арену в полном **революционно-идейном и литературно-техническом художественно-боевом снаряжении**, должен на своем щите начертать своею живою кровью **вместо божественных букв А.М.Д. (Ave mater dei) символические для всего мирового пролетариата буквы — А. П. Р. — «Ave, — то есть да здравствует!»** — пролетарская революция!» И мало — написать. А биться художественным словом на всех фронтах и всеми способами за дело, обозначаемое этими буквами, биться так «дико и рьяно», как **бился воспетый Пушкиным смелый и прямой духом рыцарь»** (9, с. 15).

«Сладостное великое дело» — «раскрепощение рабочего класса»; «божественные буквы» — «символические для мирового пролетариата буквы»; «художественно-боевое снаряжение» — «воспетый Пушкиным» — «бился». Основа первой части перифразы — термины искусства, культуры, второй — идеологемы. Такая «обработка» читателя с разных сторон давала свои плоды. Штампы детерминировали сознание, особенно если они функционировали в текстах, ловко сконструированных.

Интереснейшая перифраза — «песня — Сталинская Конституция»: «У всех нас, у всех народов СССР, есть одна общая песня. Эта песня — Сталинская Конституция, воплощающая грандиозные победы социализма в нашей стране. Эта песня будет звучать в веках. Давайте, поэты, глубоко изучать нашу великую Конституцию, воплотим ее замечательные победы в наших песнях, воспоем достижения, в ней запечатленные, тех людей, которыми эти достижения завоеваны. Пропоем такую песню, чтобы в ней была вся наша душа, и тогда эту песню запоет весь народ» (9, с. 16). Это мысль, доведенная до абсурда, но именно такие, уже совершенно лишённые содержания, отрешённые от действительности тексты, внедрявшие в сознание миф о коммунизме, функционировали и в конце XX века — многие поэтические тексты, речи М.С. Горбачева. Они и стали основой для штудий поэтов-концептуалистов.

Характеристику творчества Д. Бедного дал Л.Д. Троцкий: «Это не поэт, приблизившийся к революции, снизошедший до нее, принявший ее; это большевик поэтического рода оружия». «В его гневе и ненависти нет ничего дилетантского, он ненавидит хорошо отстоявшейся ненавистью самой революционной в мире партии». Прежние культурные формы «воскресают и возрождаются у него как несравненный передаточный механизм большевистского мира идей». «Если это не «истинная» поэзия, то нечто большее ее», так как поэт пишет «не о революции, а для революции» (12, с. 166—167).

Д. Бедный ввел в поэзию прямое понимание утилитаризма творчества: поэзия, по его мнению, должна напрямую приносить пользу в построении социалистического государства — не только вдохновлять и убеждать, но и соответствовать каждому большому делу и отражать деятельность коммунистов на всех фронтах: в строительстве, производстве, совершении научных открытий, покорении рек и т.д.

Муза, воспой...

Нефтяной лабораторией Ленинградского политехнического института закончен анализ уральского бензина, полученного из нефти Чусовских городков. Установлено, что качество уральского бензина значительно выше грозненского.

Вот для поэзии лирической
Какие чудные мотивы:
В лаборатории химической
Бензин, анализ, реактивы!..

Урал — бензин! На славу качество!
И в этом качестве — всё дело!
Нет, соловьи, луна — чудачество!
Читать и слушать надоело!

Певцы! На горы на Уральские!
Не на Пегасе — на дрезине!
Милей, чем все ключи Кастальские,
Фонтаны — с «качеством» в бензине!
<9 июня> 1929

В своем стремлении убедить в необходимости такой постановки поэтических задач Д. Бедный приходил к самопародированию. Складывается такое впечатление, что его сознание, дарование приходило иногда в противоречие с тем, что он провозглашал: «И не без умысла я на исходе двадцатилетия моей писательской работы написал большой стихотворный, тщательно оформленный фельетон — «Утиль-богатырь», посвященный доказательству того, как нам необходим сбор... утильсырья. Утильсырье, отбросы! Вместо жреческого шествия к алтарю я полез, с позволения сказать, в выгребную яму, где обретаются — по выражению К. Маркса — «экскременты потребления... вещества, выделяемые человеческим организмом, остатки платья в форме тряпок и т.д.». Вот тебе и алтарь!

Собирайте рвань-бумагу,
Кости в поле, по оврагу,
Старый войлок и сукно,
Чуни, рваное рядно,
Рог, копыто и рогожу,
Гвоздь, попавший под забор,
Гайку, сломанный топор
и т.д., и т.д.
Все несите Утилю!» (9, с. 13)

Форма письма здесь, в определенной степени, противоречит форме сознания.

Е.А. Евтушенко так пишет о творческой судьбе Д. Бедного: «Парадокс судьбы в комбинации псевдонима и настоящей фамилии — он был действительно из бедной семьи, но потом оказался волей судьбы при «красном дворе» и жил в Кремле, где книги из его библиотеки брал Сталин, разрывая жирным грязным пальцем неразрезанные страницы. Когда Демьян неосторожно сделал ему замечание, Сталин это запомнил и выселил придворного поэта со двора. Демьян Бедный был поэтом большевистской «Правды» с ее первого номера, используя приемы народного лубка в революционной пропаганде. Знамениты были строки: «Как родная мать меня провожала, как тут вся моя родня набежала: «А куда ж ты, паренек? А куда ты? Не ходил бы ты, Ванек, да в солдаты! В Красной Армии штыки, чай, найдутся. Без тебя большевики обойдутся...» К сожалению, дальше шла грубая агитка. Во время гражданской войны многие красноармейцы учились читать по стихам Демьяна. Однако Ленин принимал признания в любви Демьяна с некоторой брезгливостью: «Грубоват. Идет за читателем, а надо быть немножко впереди». С иронией к нему относились и Есенин, и Маяковский. Но, несмотря на примитивность многих агиток, в нем была стихийная сила. В тридцатые годы Демьян подвергся уничижительной критике. Он уже не был нужен. Его исключили из партии, списали, как сделавший свое дело чапаевский заржавевший пулемет. В 1941 году забытый и чудом не казненный революционный поэт тряхнул стариной, написав широко прозвучавшее тогда стихотворение «Я верю в свой народ» (11, с. 109).

Источники:

1. Бедный Демьян. Бывает час: тоска щемящая... // Бедный Демьян. Стихотворения и поэмы. Библиотека поэта. — М.—Л., 1965. — С. 52.
2. Бедный Демьян. Друзьям // Там же. — С. 88—89.
3. Бедный Демьян. Мой стих // Там же. — С. 121.
4. Бедный Демьян. О соловье // Там же. — С. 193.
5. Бедный Демьян. Муза, воспой... // Там же. — С. 212.
6. Бедный Демьян. О писательском труде // Там же. — С. 219—224.
7. Бедный Демьян. О революционном писательском долге // Бедный Демьян. Собр. соч.: В 8 т. — М., 1965. — Т. 8. — С. 322—327.
8. Бедный Демьян. Песельники, вперед! // Там же. — С. 332—337.
9. Три века русской метапоэтики. Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2006. — Т. 4. — С. 8—16.

Литература:

10. Ленин В.И. Партийная организация и партийная литература // В.И. Ленин о литературе. — М., 1971. — С. 35—40.
11. Строфы века. Антология русской поэзии / Сост. Е.А. Евтушенко. — Минск — М., 1995.
12. Троицкий Л.Д. Литература и революция. — М., 1991. — С. 166—167.
13. Эвентов И.С. Демьян Бедный: Жизнь, поэзия, судьба. — М., 1983.



Жаров Александр Алексеевич

[31.III(13.IV).1904, дер. Семеновская Московской губернии, — 7.IX.1987, Москва] — поэт, переводчик.

Метапоэтика А.А. Жарова представлена статьями «Из бесед с начинающими» (1978) и др., а также стихотворными произведениями.

Формирование метапоэтики А.А. Жарова проходило под влиянием В.Я. Брюсова, однако в дальнейшем поэту стали близки идеалы поэзии революционно-романтизма, нашедшие отражение в творчестве М.А. Светлова, Э.Г. Багрицкого. Впоследствии поэт стал одним из апологетов социалистического реализма. «Великие исторические проблемы рабочего класса, взятые в неразрывной связи с сегодняшними, злободневными задачами», — таково основное положение метапоэтики А.А. Жарова (7, с. 20).

Тебе, комсомол!

Жизнь и стих
Твоим теплом согреты,
Юность городов, морей и сел!
Трудным, гордым званием поэта
Я тебе обязан, комсомол!

Я надежду
Робкую лелею,
Чтобы песня каждая моя
Поскорее стала не моею —
Вашей песней, юные друзья!

Комсомол,
Чье имя боевое
С каждым новым годом все звучней,
Я в большом долгу перед тобою,
Верным сыном партии моей,

Я считаю за собою строки,
Что для песен стройки не нашел.
Но счастливым правом
Петь о стройке
Я тебе обязан, комсомол!

Мой неиссякаемый источник,
Тот, который так кипуч и чист,
Не в тебе ли, молодой рабочий,
Вузовец,
Колхозник,
Тракторист?

С вами, в вас
Мой верный путь отыскан,
Что к высотам партии привел.
Каждой песней, молодежи близкой,
Каждой каплей
Крови большевистской
Я тебе обязан, комсомол!
1946

В метапоэтике А.А. Жарова эстетика соцреализма находит прямое воплощение: «...1) нет искусства, которое бы не служило делу определенного класса; 2) конкретные заботы партии есть выражение, воплощение общей идеи, — пишет А.А. Жаров в статье «Из бесед с начинающими». — «В битвах современности поэт должен занять позицию в величайшем историческом смысле», — сказал Маркс. Эту позицию для литературы страны социализма мы понимаем прежде всего как неразрывность искусства и действительности. Ибо наша действительность есть сама по себе действительность великая, прогрессивная, и она является реальной основой великого исторического будущего» (7, с. 20). Он придерживается «партийного», утилитаристского подхода к творчеству, считая поэта прежде всего агитатором «за любое мероприятие партии», принимающего «участие во всех важнейших кампаниях партии и комсомола, будь то борьба за советский червонец, за топливо или за хлеб, за укрепление обороны страны, за фабзауч, за гармонь, мобилизуемую на службу комсомолу» (там же).

Идеологизированные метапоэтические заявления А.А. Жарова иногда расходились с поэтической практикой. «...в благодарной памяти соотечественников Жаров остался в первую очередь не своими масштабными полотнами, а стихами, писавшимися, казалось, «на случай», — текстами бывшего пионерского гимна «Взвейтесь кострами, синие ночи!» (1922), песен военной поры — «Заветный камень», «Грустные ивы», «Ходили мы походами», которые не могут не вызвать душевного трепета в каждом, кто сумел сохранить под коростой «защитного» жизненного цинизма неутоленную тоску по чистоте и благородству высоких помыслов и самоотверженных поступков, ностальгию по горячей искренности и светлым надеждам наивных и прекрасных юношеских лет (о чем и поется в одной из любимых народом песен на стихи Жарова: «Где ты, утро раннее? // Первые свидания, // юность комсомольскую вовек не позабыть...» — стихотворение «Где ты, утро раннее?» в 1948 году положено на музыку Н. Богословским)» (8, с. 269).

Е.А. Евтушенко пишет о А.А. Жарове: «Один из организаторов объединения комсомольских поэтов «Молодая Гвардия». Наибольшую известность приобрел лирической поэмой «Гармонь» (1926). Песня Жарова «Взвейтесь кострами» долгое время была гимном пионеров. Впрочем, Маяковский о Жарове писал так: «Случайный сон — причина пожаров, — на сон не читайте Надсона и Жарова!». Жаров попал, как эпизодический

персонаж, даже в роман Булгакова «Мастер и Маргарита» под именем поэта Рюхина; Иван Бездомный кричит: «Посмотрите на его постную физиономию и сличите с теми звучными стихами, которые он сочинил к первому числу! <...> «Взвейтесь!» да «развейтесь!». В тридцатые годы Жаров окончательно впал в псевдоромантическую риторичку и его популярность стала падать. Во время войны написал несколько патриотических песен, и одна из них, «Заветный камень», стала после утесовского исполнения почти народной» (9, с. 416)

Источники:

1. Жаров А.А. Грозе навстречу // Жаров А.А. Собрание сочинений: В 3 т. — М., 1980. — Т. 1. — С. 79—80.
2. Жаров А.А. Остафьево // Там же. — С. 158—159.
3. Жаров А.А. Живой голос // Там же. — С. 222.
4. Жаров А.А. Тебе, комсомол! // Там же. — С. 251—252.
5. Жаров А.А. День поэзии // Там же. — С. 286—287.
6. Жаров А.А. Из бесед с начинающими // Жаров А.А. Собрание сочинений: В 3 т. — М., 1980. — Т. 3. — С. 250—257.
7. Три века русской метапоэтики. Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2006. — Т. 4. — С. 17—22.

Литература:

8. Акатова Г.В. Жаров // Русские писатели XX века. Биографический словарь. — М., 2000. — С. 269.
9. Строфы века. Антология русской поэзии / Сост. Е.А. Евтушенко. — Минск — М., 1995.



Уткин Иосиф Павлович

[15(28).V.1903, станция Хинган, ныне г. Хинганск Хабаровского края — 13.XI.1944, под Москвой] — поэт, публицист.

Метапоэтика И.П. Уткина представлена в стихотворных произведениях.

На его понимание поэзии оказали влияние К.Ф. Рылеев, М.Ю. Лермонтов, С.А. Есенин.

В метапоэтических произведениях И.П. Уткина ощущается влияние идеологии партии, но оно имеет, скорее, внешний характер. Уткин связывал свое понимание творчества с большим подвигом поэта — так он, например, понимал творчество К.Ф. Рылеева:

Кондратий Рылеев

...За тяжкий труд моих страданий
Вознагражден и я, поэт,
Не шубой славы стародавней
С царевых плеч... Не чином. Нет!

Но тем, что все мои печали,
Мужавшие день ото дня,
Народной болью прозвучали!
И тем — что слушает меня

Народ на площади морозной,
Не утирая слез с лица,
Как слушали еще при Грозном
На Красной площади слепца.
1936

Исследователи отмечают, что во второй половине двадцатых годов имя И.П. Уткина заняло прочное

место среди «комсомольских поэтов» (М.А. Светлов, А.А. Жаров, А.И. Безыменский). В эти годы в творчестве И.П. Уткина появился жанр песни. Однако гуманистический пафос, присущий ряду стихотворений И.П. Уткина, был враждебно воспринят критикой Пролеткульта. Так, стихотворение «Гитара» (1926) оценивалось как образчик мещанской поэзии. В защиту Уткина выступил А.В. Луначарский в статье «Наши поэты» («Вечерняя Москва». 1927. № 18). Нарком просвещения писал: «Нападки ЛЕФов на такого даровитого, многострунного и поистине изящного, в самом лучшем смысле этого слова, поэта, как Уткин, являются, на мой взгляд, глубоко ошибочными и вредными» (9, с. 91). Отказ поэта примкнуть к определенной платформе, будь то левовцы, конструктивисты или РАПП, воспринимался как вызов. В журнале «На литературном посту» (1928. № 1) появилась статья Д. Ханина о «мелкобуржуазных уклонах» в творчестве И.П. Уткина. В то же время М. Горький говорил об И.П. Уткине как об одном из наиболее талантливых молодых поэтов. Тем не менее И.П. Уткин продолжал подвергаться жесткой критике. В журнале «Молодая гвардия» (1929. № 4) появилась статья «Иосиф Уткин как поэт мелкой буржуазии». Давление общественного мнения было настолько сильным, что заставило самого поэта поверить в свои несуществующие грехи и раскаяться. Связанная с этим статья И.П. Уткина, опубликованная в «Комсомольской правде» (1929. 21 дек.), называлась «Признаю свои ошибки».

В тридцатые годы лирика И.П. Уткина приобретает прямолинейный, лозунговый характер. В ней преобладают публицистические темы и интонации. Но в лучших стихотворениях этой поры И.П. Уткин приближается к высотам истинной поэзии.

А.А. Саакянц считает, что быть самим собой, писать правду — этому подчинялось творчество Уткина тридцатых годов: «Мы не найдем в зрелой поэзии Уткина каких-либо следов приспособления к догматическим «теориям», попыток механически сочетать «личное» с «общественным», компромиссов с собственной совестью. Лирический герой зрелой поэзии Уткина — это не прежний жизнерадостный юноша, выглядевший порою несколько самодовольным в любовании своей неумной бодростью и собственным духовным возмужанием. Это — сдержанный и скромный в выражении чувств человек. Но сами чувства его, равно как и глубоко человеческая суть, остались неизменными. По-прежнему всем сердцем любит он Родину, ее природу, которая теперь чаще видится поэту не в бронзово-золотистом цвете, а в прозрачно-осенних, больше же всего — снежно-белых зимних пейзажах («Осень», «Память», «Лыжни», «Утро... и др.). <...> Неизменным и постоянным качеством поэзии Уткина оставалась теплота его к человеку, что особенно заметно сказалось в его любовной лирике» (10, с. 31).

В статье «Писатель и чувство народа» (1943) И.П. Уткин характеризует советского человека, который «в рядах русской армии решает судьбы России заодно с судьбою ее поэзии». Уткин считает, что этот человек любит родную природу, родной язык, быт, традиции его предков. Это и есть «броня человеческой души». «Но с душой-то как раз у нас и было не все благополучно, — пишет Уткин. — Даже такие необходимые для воина-патриота понятия, как родина, верность, любовь, нация, оказались зашифрованными в словарь абстракций, а кое-кем и вовсе отрицались. Но именно этим-то и полна душа советского воина. Это-то его и волнует. У него есть своя родина — Россия. У него есть любовь: жена, подруга, дети, мать. У него есть любимая природа родного места. У него есть нация предков. Вот

этими, в большей части этическими, проблемами и занялось советское искусство во время Отечественной войны. Это и есть новое содержание советского искусства, разделяющего душевные и физические переживания и чувства своего народа. Отсюда и лирическая окрашенность всего советского искусства во время Отечественной войны, так как лирика есть **не жанр, как у нас наивно привыкли думать, а натура художника** (выделено автором. — *К.Ш., Д.П.*)» (7).

«Произведение подлинно художественное, — пишет И.П. Уткин в статье «Знамя поэта», — само по себе является источником духовного света. Появившись, оно, безусловно, несет на себе печать и современности и актуальности. Но для последующих поколений, утратив, быть может, что-то в своей актуальности, оно приобретет какой-то новый интерес, не переставая быть источником фосфоресцирования... Но блюсти чистоту своего внутреннего света, света своей поэтической натуры — долг художника» (6)

Источники:

1. Уткин И.П. Песня о песне // Уткин И.П. Стихотворения и поэмы. — М.—Л., 1966. — С. 66.
2. Уткин И.П. Слово Есенину // Там же. — С. 74—75.
3. Уткин И.П. Двадцатый // Там же. — С. 84—87.
4. Уткин И.П. Герой нашего времени // Там же. — С. 105—108.
5. Уткин И.П. Кондратий Рылеев // Там же. — С. 177.
6. Уткин И.П. Знамя поэта // Литература и искусство. — 1943. — 21 августа.
7. Уткин И.П. Писатель и чувства народа // Литература и искусство. — 1943. — 17 апреля.
8. Три века русской метапоэтики. Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2006. — Т. 4. — С. 23—25.
9. Луначарский А.В. Статьи о литературе: В 2 т. — М., 1988. — Т. 2.
10. Саакянц А.А. Иосиф Уткин // Уткин И.П. Стихотворения и поэмы. — М.—Л., 1966. — С. 5—40.

Литература:



Антокольский Павел Григорьевич

[19.VI(1.VII).1896, Санкт-Петербург — 9.X.1978, Москва] — поэт, переводчик.

Метапоэтика П.Г. Антокольского представлена сборниками историко-литературных и публицистических статей «Испытание временем» (1945), «Поэты и время» (1957), «Пути

поэтов» (1965), сборником статей и стихотворений «О Пушкине» (1960), а также стихотворными произведениями.

Метапоэтический текст П.Г. Антокольского складывался в период бурной полемики между литературными направлениями начала XX века, а также под влиянием французских поэтов Ф. Вийона, Т. Готье, П. Ронсара и др., романтической литературной традиции, классики мировой литературы. Большое влияние на метапоэтические воззрения П.Г. Антокольского оказало творчество А.А. Блока, А.С. Пушкина. Немаловажную роль в его формировании сыграло знакомство с М.И. Цветаевой.

Обладая тонким чувством стиха и прекрасным знанием мировой поэзии, П.Г. Антокольский сумел при-

внести в метапоэтический дискурс советской поэзии установку на внимание к поэтическому стилю и языку.

Рождение Стиха

Михаилу Матусовскому

Желто-зеленый пир полуденного ската,
Литавры горных гроз, тяжелый шар заката,
Катающийся в туман, бессонная тоска
Серебряных валов, их взрывы и шипенье,
Их тщетная гоньба и умирание в пене
На жгучей отмели пологого песка.

Блестящий, жесткий лавр, платан широколистый,
Орешник, ропщущий на крутизне скалистой.
Весь мир, весь яркий мир — с прибоем, крутизной,
Цветеньем, грозами — войди в меня, наполни
Мою глухую речь внезапным блеском молний,
Фосфоресценцией горячей и сквозной.

Жить, беспредельно жить! Трудясь, мечтая, мучась,
Дыханьем заплатить за творческую участь,
Смотреть без ужаса в глаза ночных стихий,
Раз в жизни полюбить, насмерть возненавидеть,
Пройти весь мир насквозь —
и видеть, видеть, видеть...

Вот так, и только так рождаются стихи.

1940

«Герои стихотворений и поэм, речей и эссе Антокольского — люди разных народов, возрастов, десятилетий и даже столетий: санкюлот и конквистадор, Гулливер и Шекспир, Бальзак и Эдмонд Кин, Петр Первый и Пушкин, Эсхил и Гоголь, Ньютон и Эйнштейн. В рассказах, презрев временные рамки, Антокольский пишет о встречах не только отдельных героев разных веков («Сказки времени», 1971), но и целых эпох. По суждению поэта, его соавтором и главным героем является время. Всю жизнь Антокольский влюбленно и со знанием материала писал статьи — не только об А. Пушкине, но и о Н. Гоголе, А. Блоке, В. Брюсове, Е. Вахтангове и М. Цветаевой, при этом считая своим профессиональным и гражданским долгом восстановление историко-культурной справедливости в отношении многих деятелей литературы и искусства. Наряду с защитой культурного прошлого Антокольский много сил и времени отдавал воспитанию нового поколения поэтов, художников, актеров. Он поддержал немало число даровитых людей, которые иначе, возможно, не были бы вовремя замечены.

В конце сороковых — начале пятидесятых годов Антокольский подвергся резкой несправедливой критике официальной прессы. Его обвинили в защите декадентства, в «безродном космополитизме», в непонимании традиций русской культуры» (12, с. 37).

Метапоэтике П.Г. Антокольского свойственны историзм (многочисленные произведения по мотивам французской и русской истории) и «трагическое мирозерцание», сущность которого поэт видел «прежде всего, в диалектике, в полной открытости конфликтам и противоречиям жизни».

П.Г. Антокольский полагал, что искусство — это духовный подвиг, безраздельная поглощенность творчеством, одна из наивысших форм служения обществу. В соответствии с этим поэт утверждал и идеал человеческой личности, заключающийся в волевом стремлении к творчеству, жажде риска, одержимости идеей, совершенстве мастерства.

Следуя А.А. Блоку в его понимании трагического мирозерцания (цитирует блоковское «Крушение гуманизма») как способного «дать ключ» к пониманию

сложности мира» (А.А. Блок), Антокольский утверждает, что трагедия может вывернуть человека наизнанку, но человек поблагодарит ее за «громовой урок о вечном торжестве жизни». Сущность трагического мирозерцания прежде всего в диалектике, в открытости конфликтам и противоречиям жизни. Задача художника — разглядеть жизнь в борьбе противоположных сил, в вечном потоке движения. Говоря о драматургических замыслах А.А. Блока, П.Г. Антокольский отмечает: «Я Гамлет. Холодеет кровь...» И невольно вяжется с этими воспоминаниями «Режиссер-Время» где-то у подмостков «садового театра». Но мысль наброска, вернее же, бессознательная его подоплека, глубже: это все та же романтическая ирония, сближающая, сталкивающая в вечном противоречии, а то и меняющая местами жизнь и искусство, правду и вымысел. Издалека шла она к русскому поэту, но пришла недаром. За нею стоит театральный театр с его лейтмотивом: «Что жизнь! Тень мимолетная, фигляр, неистово шумящий на помосте...». Сколько раз и в каких разнообразных модификациях возникает она у Шекспира. У Александра Блока, единственного русского поэта, эта образная система получила смелое и самостоятельное продолжение и интерпретацию» (10, с. 40).

Антокольскому, владеющему огромным знанием мировой литературы, удалось показать взаимосвязи творчества больших русских и зарубежных поэтов. Глубокий анализ произведений таких больших художников, как А.С. Пушкин, А.А. Блок, сопровождается рефлексией над собственным творчеством, так как жить в поэзии — это значит и жить с поэзией — русской, европейской, мировой. Статьи Антокольского поэтому, при обстоятельном анализе творчества других поэтов, носят характер метапоэтической исповеди: «Здесь исповедуется сын века. Таких, как я, много. Мы были, как говорится, симптоматичны. Ни среда, ни личная склонность в моем случае ничего не решали. Так прорастали сквозь меня — вернее, сквозь нас — образы театра, романтика, урбанизма, многое другое. Но прежде всего, бессознательнее всего и поэтому сильнее всего росло желание высказаться в ритме — пуская без начала и конца. Лишь бы за этим стояла хоть какая-то правда, хоть какая-нибудь душа. Много это или мало, не знаю по совести, но так начинался поэтический путь. Относя его начало к поэзии Александра Блока, я, конечно, многое слишком прямо вычерчиваю, чтобы схема выглядела нагляднее. <...> Вспоминая Александра Блока, я хочу прежде всего низко поклониться этой великой тени» (10, с. 54).

В статьях Антокольского содержатся уникальные по художественному пониманию наблюдения над языком русской поэзии:

«Ты мне велишь, о друг мой нежный,
На лире легкой и небрежной...»

«Небрежный» — один из любимых и наиболее частых эпитетов у Пушкина для характеристики поэтического творчества. Набрасывая предисловие к «Борису Годунову», он утверждал, что подражал Шекспиру «в небрежном и простом составлении типов». В записках кавалерист-девицы Дуровой он отмечал «преlestь этого искреннего и небрежного рассказа». Такие примеры можно и умножить. Небрежность — положительное качество с точки зрения Пушкина, но слово звучит для нас по-другому, чем для него. Мы сказали бы непринужденность. Это было его орудием в борьбе с канонами классицизма. В «небрежности» он утверждал свою интонационную свободу, живой разговорный язык, просторечие, раскованный синтаксис» (10, с. 31).

Источники:

1. Антокольский П.Г. Экспрессионисты // Антокольский П.Г. Стихотворения и поэмы. — Л., 1982. — С. 72—73.
2. Антокольский П.Г. Словами черными... // Там же. — С. 106.
3. Антокольский П.Г. Бессмертие // Там же. — С. 142—144.
4. Антокольский П.Г. Рождение стиха // Там же. — С. 167.
5. Антокольский П.Г. Поэт и время // Там же. — С. 206—208.
6. Антокольский П.Г. Черновик // Там же. — С. 259.
7. Антокольский П.Г. Как ни кайся // Там же. — С. 309—310.
8. Антокольский П.Г. Александр Блок // Антокольский П.Г. Собрание сочинений: В 4 т. — М., 1972. — Т. 3. — С. 384—434.
9. Антокольский П.Г. Заметки на полях // Там же. — С. 240—250.
10. Три века русской метапоэтики. Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2006. — Т. 4. — С. 26—54.

Литература:

11. Левин Л. Четыре жизни. Хроника трудов и дней Павла Антокольского. — М., 1969.
12. Озеров Л.А. Антокольский // Русские писатели XX века. Биографический словарь. — М., 2000. — С. 36—37.



Пастернак Борис Леонидович

[29.I(10.II).1890, Москва, — 30.V.1960, Переделкино, Московская область] — поэт, прозаик, переводчик, в ранний период творчества участник футуристической группы «Центрифуга».

Метапоэтика Б.Л. Пастернака представлена в статьях «Символизм и бессмертие» (1913), «Вассерманова реакция» (1914), «Несколько положений» (1918, 1922), «Заметки о Шекспире» (1942), «Шопен» (1945) и др., а также в стихотворных произведениях.

Метапоэтические воззрения Б.Л. Пастернака сформировались под влиянием эстетики и поэзии А.С. Пушкина, В.А. Жуковского, А.Н. Григорьева, Ф.И. Тютчева, Л.Н. Толстого, В.Я. Брюсова, А.А. Блока, В.В. Маяковского, А. Белого, И.В. Гете, Г. Гейне, Р.-М. Рильке, П. Верлена, а также неокантианских идей философов марбургской школы (Г. Коген, П. Наторп). Его метапоэтические воззрения характеризуются импрессионистичной метафоричностью, ассоциативным развитием мысли.

Февраль. Достать чернил и плакать!
Писать о феврале навзрыд,
Пока грохочущая слякоть
Весною черною горит.

Достать пролетку. За шесть гривен,
Чрез благовест, чрез клик колес,
Перенестись туда, где ливень
Еще шумней чернил и слез.

Где, как обугленные груши,
С деревьев тысячи грачей
Сорвутся в лужи и обрушат
Сухую грусть на дно очей.

Под ней проталины чернеют,
И ветер криками изрыт,
И чем случайней, тем вернее
Слагаются стихи навзрыд.
1912

Искусство понимается Б.Л. Пастернаком как возмещение всей правды о пережитом и испытанном. В искусстве высшая радость художника, по его мнению, состоит в том, чтобы добиться чувства реальности, уловить ее «вкус», передать атмосферу бытия, окружающую среду, «охватывающую форму, куда погружены и где не тонут отдельные описанные предметы».

В поэзии и в поэте Б.Л. Пастернак на первый план выдвигал способность восприятия, впечатлительность. Полемицируя с метапоэтикой современных ему модернистских и авангардистских течений, поэт утверждал, что искусство не «фонтан», а «губка», что его задача «всасывать» и «насыщаться»: «Они сочли, что оно может быть разложено на средства изобразительности, тогда как оно складывается из органов восприятия», — пишет Б.Л. Пастернак в статье «Несколько положений» (28, с. 65). Только обостренная восприимчивость к нравственным впечатлениям и к их чувственным проводникам (краскам, звукам, словам) позволяет художнику «быть осязаемо правдивым», поскольку «...единственное, что в нашей власти, это суметь не исказить голоса жизни, звучащего в нас» (там же).

С этим связано центральное в метапоэтике Б.Л. Пастернака противопоставление художественного реализма романтизму как двух различных способов отношения художника к жизни и, как следствие, к своим задачам в искусстве. Для романтизма свойственно понимание «жизни как жизни поэта», «зрелищное понимание биографии». Реалистом художника делают «ранняя впечатлительность в детстве» и «своевременная добросовестность в зрелости». «Реализм» — не столько направление, сколько особый «градус» искусства, высшая ступень авторской точности: «Реализм есть, вероятно, та решающая мера творческой детализации, которой от художника не требуют ни общие правила эстетики, ни современные ему слушатели и зрители. Именно здесь останавливается всегда искусство романтизма и этим удовлетворяется. <...> В его распоряжении ходульный пафос, ложная глубина и наигранная умильность, — все формы искусственности к его услугам» (28, с. 68).

Реальность в метапоэтике Б.Л. Пастернака — источник не только содержания, но и формы произведения. Он считает, что невозможно творить в той или иной заданной форме. Уподобляя вдохновение «неосмысленности» формы, поэт утверждает, что для поэта важным является в «приеме искусственном оставаться естественным».

В работе «Символизм и бессмертие» Б.Л. Пастернак говорит о значимости субъективности в поэзии, о ее объективации в процессе создания поэтического произведения, когда «бессмертие овладевает содержаниями души»: «Чувство бессмертия сопровождается пережитое, когда в субъективности мы получаем видеть несколько не принадлежность личности, но свойство, принадлежащее качеству вообще. (Субъективность — категориальный признак качества, в ней выражается логическая непроницаемость качества, взятого самостоятельно.)»

Качества объята сознанием, последнее освобождает качества от связи с личною жизнью, возвращает их исконной их субъективности и само проникается этим направлением. Бессмертие овладевает содержаниями

души. Такой фазис есть фазис эстетический. В чистом виде о нем учит символизм. Живые содержания приводятся не ко времени, но к единству значения.

Поэт посвящает наглядное богатство своей жизни безвременному значению. Живая душа, отчуждаемая у личности в пользу свободной субъективности, — есть бессмертие. Итак, бессмертие есть Поэт; и поэт никогда не существо — но условие для качества.

Поэзия — безумие без безумного. Безумие — естественное бессмертие; поэзия — бессмертие, «допустимое культурой».

Значение единственного символа музыки — ритма находится в поэзии. Содержание поэзии — есть поэт как бессмертие. Ритм символизирует собою поэта.

Театр и качество. Понятие заявления, как феномена на уровне бессмертия в отличие от явления. Слово — духовное образование, наглядное и чувственное в смысле заявления. Слово и поэт.

Восприятие и вдохновение творчества.

Вдохновение — синтаксис поэзии, он конкретен, между прочим, в аллитерации.

Действительность, доступная личности, проникнута поисками свободной субъективности, принадлежащей качеству. Признаки этих исканий, исходящих от самой действительности и в ней же сосредоточенных, воспринимаются поэтом как признаки самой действительности. Поэт покоряется направлению поисков, перенимает их и ведет себя как предметы вокруг. Это называют наблюдательностью и письмом с природы.

Символизм размышляет до конца об этом направлении пережитого и строит согласно ему свою систему. Поэтому только как система — символизм вполне реалистичен. Однако самый анализ направлений, скрытых в действительности, сообщает этой системе религиозный характер. Символизм достигает реализма в религии. Остается ли символизм искусством?» (28, с. 60)

Метапоэтическому тексту Б.Л. Пастернака свойственна ассоциативность, образность. Ее в определенной степени можно уподобить «языку иллюстраций», о котором говорит А.А. Блок в докладе «О современном состоянии русского символизма» (1910): «Дело идет о том, о чем всякий художник мечтает, — «сказаться душой без слова», по выражению Фета; потому для выполнения той трудной задачи, какую беру на себя, — для отдания отчета в пройденном пути и для гаданий о будущем, — я избираю язык поневоле условный; и, так как я согласен с основными положениями В. Иванова, а также с тем методом, который он избрал для удобства формулировки, — язык свой я назову языком **иллюстраций** (выделено автором. — *К.Ш., Д.П.*)» (30, с. 502). Если А.А. Блок опирается на тезисы символистов, то Б.Л. Пастернак опирается на положения, которые он выкристаллизовывает из опыта мировой поэзии и собственного творчества. При этом в осмыслении поэзии, ее языка, принципов построения стихотворения он исходит из образного начала самого языка и художественного текста. В его метапоэтике рациональное, эмоциональное (стихийное) всегда сопряжены, объединены, результат тот же, что и в поэзии. Его тексты: и поэтические, и метапоэтические — отличаются возникновением смыслового и эмоционального напряжения, заставляющего работать мысль читателя, его чувства, переживать в высоких абстракциях некоторую конкретную предметность.

Пастернак в метапоэтике продолжает вслед за символистами разрабатывать проблему читателя, «понимающего». Для него истинный читатель — тот, кто нуждается в поэте: «Читатель неузнаваем сейчас, — пишет Б.Л. Пастернак в статье «Вассерманова реакция». —

Он или без разбору принимает все, что выпускает к его услугам индустрия последних сроков, или же с тем же безразличием отвергает все рыночные новинки из слепого недоверия все к той же, на его взгляд, недостаточно испытанной дате. Дата и снова дата — вот что притягивает его или отталкивает.

Но нет читателя, который умел бы отличать поэта от самозванца, ибо нет читателя, который ждал и нуждался бы в поэте. Есть передовой и есть отсталый читатель, вот и все. Привычка — добрый гений последнего, непривычное — опият первого» (28, с. 60).

Один из поэтов, который интересовал Пастернака на протяжении всего творчества, — В.В. Маяковский. В ранний период метапоэтического творчества в статье «Владимир Маяковский. Простое как мычание» (1917) он сумел выделить главное в творчестве этого поэта: «Трагедия» была тем поворотом, с которого началось быстрое превращение артиста в поэта. Маяковский начинал понимать поэзию столь же живо, как когда-то по одному мановению очей схватывал мысли улицы и неба над нею. Он подходит к поэзии все проще и все уверенней, как врач к утопленнице, заставляя одним уже появлением своим расступиться толпу на берегу. По его движениям я вижу: он живо, как хирург, знает, где у ней сердце, где легкие; знает, что надо сделать с ней, чтобы заставить ее дышать. Простота таких движений восхищает. Не верить в них нельзя» (28, с. 65).

В статье «Несколько положений» Б.Л. Пастернак дает разграничение поэзии и прозы, продолжая традицию А.С. Пушкина рассматривать их как «полюса», но «не отделимые друг от друга»: «Не отделимые друг от друга поэзия и проза — полюса. По врожденному слуху поэзия подыскивает мелодию природы среди шума словаря и, подобрав ее, как подбирают мотив, предается затем импровизации на эту тему.

Чутьем, по своей одухотворенности, проза ищет и находит человека в категории речи, а если век его лишен, то на память воссоздает его, и подкидывает, и потом, для блага человечества, делает вид, что нашла его среди современности. Начала эти не существуют отдельно.

Фантазируя, наталкивается поэзия на природу. Живой, действительный мир — это единственный, однажды удавшийся и все еще без конца удачный замысел воображения. Вот он длится, ежемгновенно успешный. Он все еще — действителен, глубок, неотрывно увлекателен. В нем не разочаровываешься на другое утро. Он служит поэту примером в большей еще степени, нежели — натурой и моделью.

Безумье — доверяться здравому смыслу. Безумье — сомневаться в нем. Безумье — глядеть вперед. Безумье — жить не глядя. Но заводит порою глаза и при быстро поднимающейся температуре крови слышать, как мах за махом, напоминая конвульсии молний на пыльных потолках и гипсах, начинает ширять и шуметь по сознанию отраженная стенопись какой-то нездешней, несущейся мимо и вечно весенней грозы, это уж чистое, это во всяком случае — чистейшее безумье!

Естественно стремиться к чистоте.

Так мы вплотную подходим к чистой сущности поэзии. Она тревожна, как злоещее круженье десятка мельниц на краю голого поля в черный, голодный год» (28, с. 66).

Известно, какое значение в жизни и творчестве для Пастернака имела музыки, его метапоэтика связана с осмыслением музыки, ее великих творцов, языка музыки, который оказывается коррелирующим с языком поэзии: «Главным средством выражения, языком, которым у Шопена изложено все, что он хотел сказать, была его мелодия, наиболее неподдельная и могущественная из

всех, какие мы знаем. Это не короткий, куплетно возвращающийся мелодический мотив, не повторение оперной арии, без конца выделяющей голосом одно и то же, это поступательно развивающаяся мысль, подобная ходу приковывающей повести или содержанию исторически важного сообщения. Она могущественна не только в смысле своего действия на нас. Могущественна она и в том смысле, что черты ее деспотизма испытал Шопен на себе самом, следуя в ее гармонизации и отдалке за всеми тонкостями и изворотами этого требовательного и покоряющего образования. <...>

Этюды Шопена, названные техническими руководствами, скорее изучения, чем учебники. Это музыкально изложенные исследования по теории детства и отдельные главы фортепианного введения к смерти (поразительно, что половину из них писал человек двадцати пяти лет), и они скорее обучают истории, строению вселенной и еще чему бы то ни было более далекому и общему, чем игре на рояле. Значение Шопена шире музыки. Его деятельность кажется нам ее вторичным открытием» (28, с. 68—69).

В метапоэтике Б.Л. Пастернака большое место занимает осмысление перевода, анализ переводимых текстов. В таких статьях, кроме указаний на особенности перевода, есть глубокие выводы о сущности поэзии, поэтическом творчестве, мастерстве: «Образ в поэзии почти никогда не бывает только зрительным, но представляет некоторое смешанное жизнеподобие, в состав которого входят свидетельства всех наших чувств и все стороны нашего сознания. Сообразно с этим и та живописность, о которой мы говорим применительно к Чиковани, далека от простого изобразительства. Живописность эта представляет высшую степень воплощения и означает предельную, до конца доведенную конкретность всего в целом: любой мысли, любой темы, любого чувства, любого наблюдения», — пишет Б.Л. Пастернак в статье «Несколько слов о новой грузинской поэзии. Заметки переводчика» (28, с. 70).

Осмыслить творчество большого по-настоящему может только другой большой поэт. В этом отношении Пастернаку повезло. Метапоэтическое творчество М.И. Цветаевой пронизано мыслями о личности и поэзии Б.Л. Пастернака. Ему была посвящена статья М.И. Цветаевой «Световой ливень. Поэзия вечной мужественности» (1922), множество стихов и писем. Вот пример осмысления творчества Пастернака в статье «Световой ливень»: «Пастернак — большой поэт. Он сейчас больше всех: большинство из сущих **были**, некоторые **есть**, он один **будет**. Ибо, по-настоящему, его еще нет: лепет, щебет, дребезг, — весь в Завтра! — захлебывание младенца, — и этот младенец — Мир. Захлебывание. Задохновение. Пастернак не говорит, ему некогда договаривать, он весь разрывается, — точно грудь не вмещает: а — ах! наших слов он еще не знает: что-то островитянки-ребячески-перворайски невразумительное — и опрокидывающее. В три года это привычно и называется: ребенок, в двадцать три это непривычно и называется: поэт. (О, равенство, равенство! Скольких нужно было обокрасть Богу вплоть до седьмого колена, чтобы создать одного такого Пастернака!)

Самозабвенный, себя не помнящий, он вдруг иногда просыпается и тогда, высунув голову в форточку (в жизнь — с маленькой буквы) — но, о чудо! — вместо осяянного трехлетнего купола — не чудакватый ли колпак марбургского философа? — И голосом заспаным — с чердачных высот во двор, детям:

Какое, милые, у нас
Тысячелетье во дворе?

Будьте уверены, что ответа он уже не слышит. Возвращаюсь к младенчеству Пастернака. Не Пастернак — младенец (ибо тогда он рос бы не в зори, а в соркалетнее упокоение, — участь всех земнородных детей!) — не Пастернак младенец, это мир в нем младенец. Самого Пастернака я бы скорее отнесла к самым первым дням творения: первых рек, первых зорь, первых гроз. Он создан **до** (выделено автором. — *КШ*, *ДП*) Адама.

Боюсь также, что из моих беспомощных всплесков доходит лишь одно: веселость Пастернака. — Веселость. — Задумываюсь. Да, веселость взрыва, обвала, удара, наичистейшее разряжение всех жизненных жил и сил, некая раскатанность добела, которую — издалека — можно принять просто за белый лист» (35, с. 659—660).

Одна из тем, которую выделяет М.И. Цветаева в творчестве Б.Л. Пастернака — «Пастернак и быт»: «Теперь осмыслим. Наличие быта, кажется, доказана. Теперь, что с ним делать? Верней, что с ним делает Пастернак, и что он — с Пастернаком? Во-первых, Пастернак его зорко видит: схватит и отпустит. Быт для Пастернака — что земля для шага: секунды придерж и отрывание. Быт у него (проверьте по цитатам) почти всегда в движении: мельница, вагон, бродячий запах бродящего вина, говор мембран, шарканье клуб, выхлестнутый чай — я ведь не за уши притягиваю! — проверьте: даже сон у него в движении: пульсирующий висок.

Быта, как косности, как обстановки, как дуба (дубовая, по объявлению, столовая, столь часто подменяемая поэтами — павловскими и екатерининскими палисандрами) — быта, как дуба, вы не найдете вовсе. Его быт на свежем воздухе. Не оседлый: в седле» (там же, с. 662).

В метапоэтике Б.Л. Пастернака основным свойством произведения настоящего искусства выступает оригинальность. Оригинальность произведения, многими из его современников связываемую с новой формой (теория «остранения» В.Б. Шкловского), поэт видел в «передаче единственности бытия», в «свидетельской правде наблюдателя». Исходя из того, что книга — «...кубический кусок горячей, дымящейся совести...» (28, с. 65), поэт считал, что источник оригинальности видения не оптический, не эстетический, а нравственный.

По мнению В.Ф. Асмуса, «...в самой непосредственной связи с требованием безусловной правды и с требованием наивысшего доступного для художника совершенства в избранном им роде искусства...» (29, с. 31) в метапоэтике Б.Л. Пастернака стоит представление о «...верности поэта «лирике», то есть об ограждении от навязывания ему задач, которые еще не стали собственными задачами художника...» (там же). Поэт утверждал «заповедность» творческой стихии, не терпящей социального заказа.

Е.Г. Эткинд пишет: «Тема работы для Пастернака и вообще — одна из важнейших в творчестве. Романтическому мифу о поэте-маге, певце... противостоит образ рабочего человека... <...> своеобразие Пастернака как новатора поэтической речи именно в этой намеренной хаотичности слога, соединяющей все формы литературного языка, традиционно-поэтической речи классиков и романтиков, профессиональных жаргонов — крестьян, рабочих, ремесленников, художников, актеров, литераторов... лирическая поэзия Пастернака многоголоса. Особый ее художественный секрет — в объединении всей этой... пестроты... в некую поэтическую целостность» (36, с. 446).

Е.А. Евтушенко так резюмирует творчество Б.Л. Пастернака: «Один из крупнейших поэтов мира. «И вся земля была его наследством, и он ее со всеми разделил», — сказала о нем Анна Ахматова. Маяковский писал, что отношение к поэзии должно быть равным отношению к женщине в гениальном четверостишии Пастернака:

В тот день всю тебя от гребенок до ног,
Как трагик в провинции драму Шекспиру,
Носил я с собою и знал назубок,
Шатался по городу и репетировал.

Сын известного художника Леонида Пастернака, молодой поэт воспитан в кругу утонченной интеллигенции. Писал музыку, находясь под влиянием Скрябина. В совершенстве владел несколькими иностранными языками. Учился в Марбургском университете. Из иностранных поэтов на него наибольшее влияние оказал, пожалуй, Рильке. Из русских современников Пастернака больше всего притягивала фигура Маяковского, их сложная дружба происходила на основе взаимопротяжения и взаимоотталкивания. Если Маяковский из мира внутреннего все больше уходил в мир внешний, то литературная борьба была для него несвойственна. Но Маяковский навсегда остался для Пастернака непреданной любовью молодости, и именно Пастернак написал лучшие стихи на смерть Маяковского: «Твой выстрел был подобен Этне в предгорье трусов и трусих». Пастернака упрекали в неуважении к Маяковскому, когда после известного высказывания Сталина: «Маяковского был и остается лучшим, талантливейшим поэтом нашей эпохи» — он написал: «Маяковского стали насаждать, как картошку». Но ведь Пастернак защищал этой горькой фразой Маяковского от его немедленно расплодившихся «насаждателей». Характерная особенность раннего Пастернака — перенасыщенность плоти стиха. Его стихи походили не на поэтическую субстанцию, а на ее квинтэссенцию. Объемность, осязаемость мира доходила у Пастернака почти до стереоскопического эффекта, когда ветка с каплями росы на ней протягивалась прямо из страниц, чуть щечка ресницы. Поэзия Пастернака вроде бы отгораживалась от времени. Строка «Какое, милые, у нас тысячелетие на дворе?» многократно приводилась как обвинение поэта во вневременности. Но на самом деле поэзия Пастернака насквозь исторична. Пастернак написал мощные эпические полотна «1905 год», «Лейтенант Шмидт». Лучший, трагически пророческий портрет Ленина с натуры принадлежит именно Пастернаку («Высокая болезнь»). Послевоенные стихи Пастернака характерны своим стремлением к прозрачности. Превращая «эссенциальность» уступила место большей классичности, простоте в ее высоком смысле. Что-то его поэзия потеряла, но что-то и выиграла. Многолетней работой Пастернака был роман «Доктор Живаго», в котором он написал портрет русского интеллигента, невольно оказавшегося между двух огней во время гражданской войны. Роман также оказался между двух огней. Союз писателей СССР осудил роман «Доктор Живаго» как произведение антисоветское, исключив Пастернака из своих рядов. Когда за роман дали Нобелевскую премию, западная пресса использовала «дело Пастернака» в своих спекулятивных целях. Таким образом, этот нравственно чистейший человек, для которого была непредставима политическая спекуляция, стал ее невольной жертвой. Он не хотел ни в кого стрелять. Тогда стали стрелять им. Но Пастернак оказался прав, когда предвидел:

Всю жизнь хотел я быть как все,
Но век в своей красе
Сильнее моего нитя
И хочет быть, как я.

Конечно, хочет. Но хотеть не означает стать» (34, с. 193).

Источники:

1. Пастернак Б.Л. Февраль. Достать чернил и плакать... // Пастернак Б.Л. Стихотворения и поэмы: В 2 т. — Л., 1990. — Т. 1. — С. 75.
 2. Пастернак Б.Л. Встав из грохочущего ромба... // Там же. — С. 82.
 3. Пастернак Б.Л. Весна // Там же. — С. 97—98.
 4. Пастернак Б.Л. Так начинают. Года в два... // Там же. — С. 182—183.
 5. Пастернак Б.Л. Косых картин, летящих ливня... // Там же. — С. 184.
 6. Пастернак Б.Л. Поэзия // Там же. — С. 196.
 7. Пастернак Б.Л. Брюсову // Там же. — С. 215—216.
 8. Пастернак Б.Л. Мне хочется домой, в огромность... (цикл «Волны») // Там же. — С. 341—342.
 9. Пастернак Б.Л. Здесь будет все: пережитое... (цикл «Волны») // Там же. — С. 347.
 10. Пастернак Б.Л. О, знал бы я, что так бывает... // Там же. — С. 366—367.
 11. Пастернак Б.Л. Про эти стихи // Там же. — С. 119.
 12. Пастернак Б.Л. Определение поэзии // Там же. — С. 133—134.
 13. Пастернак Б.Л. Определение творчества // Там же. — С. 135.
 14. Пастернак Б.Л. Художник («Мне по душе строптивый норов...») // Пастернак Б.Л. Стихотворения и поэмы: В 2 т. — Л., 1990. — Т. 2. — С. 5—6.
 15. Пастернак Б.Л. Скромный дом, но рюмка рому... // Там же. — С. 7—8.
 16. Пастернак Б.Л. Во всем мне хочется дойти... // Там же. — С. 87.
 17. Пастернак Б.Л. Быть знаменитым некрасиво... // Там же. — С. 88—90.
 18. Пастернак Б.Л. После вьюги // Там же. — С. 116.
 19. Пастернак Б.Л. Символизм и бессмертие // Борис Пастернак об искусстве. — М., 1990. — С. 255—256.
 20. Пастернак Б.Л. Вассерманова реакция // Пастернак Б.Л. Собрание сочинений: В 5 т. — М., 1991. — Т. 4. — С. 349—354.
 21. Пастернак Б.Л. Черный бокал // Там же. — С. 354—359.
 22. Пастернак Б.Л. Владимир Маяковский // Там же. — С. 364—366.
 23. Пастернак Б.Л. Несколько положений // Там же. — С. 366—370.
 24. Пастернак Б.Л. Наши современные писатели о классиках // Там же. — С. 622.
 25. Пастернак Б.Л. Советские писатели о писателях и читателях // Там же. — С. 623—624.
 26. Пастернак Б.Л. Шопен // Там же. — С. 403—406.
 27. Несколько слов о новой грузинской поэзии // Там же. — С. 410—412.
 28. Три века русской метапоэтики. Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2006. — Т. 4. — С. 55—70.
- #### Литература:
29. Асмус В.Ф. Творческая эстетика Б. Пастернака // Пастернак Б. Об искусстве. «Охранная грамота» и заметки о художественном творчестве. — М., 1990. — С. 8—35.
 30. Блок А.А. О современном состоянии русского символизма // Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2005. — Т. 2. — С. 502—506.
 31. Вильмонт Н.М. О Борисе Пастернаке. Воспоминания и мысли. — М., 1989.
 32. Пастернак Е.Б. Борис Пастернак. Биография. — М., 1997.
 33. «Раскат импровизаций...» Музыка в творчестве, судьбе и в доме Бориса Пастернака. — Л., 1991.
 34. Строфы века. Антология русской поэзии / Сост. Е.А. Евтушенко. — Минск — М., 1995.

35. Цветаева М.И. Световой ливень. Поэзия вечной мужественности // Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2005. — Т. 2. — С. 659—666.

36. Эткин Е.Г. Пастернак — новатор поэтической речи // Там, внутри. — СПб., 1997. — С. 447—469.



Рождественский Всеволод Александрович

[29.III.(10.IV).1885, Царское Село — 30.VIII.1977, Ленинград] — поэт, переводчик, литературовед.

Метапоэтические произведения представлены в книгах «Читая Пушкина» (1966), «В созвездии Пушкина: Книга о русских поэтах» (1972),

«Жизнь слова: Беседы о поэтическом мастерстве» (1977), статье, а также в стихотворных произведениях.

На метапоэтику и поэзию В.А. Рождественского повлияли поэты-символисты В.Я. Брюсов, К.Д. Бальмонт, А.А. Блок, а также русские поэты XIX века А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов, Н.М. Языков и др. Художественные взгляды его сложились еще в университете (Санкт-Петербург). Участвовал в «Пушкинском семинаре» С.А. Венгерова. Входил в «Кружок поэтов», организованный группой студентов-филологов. На собраниях кружка В.А. Рождественский встречался с С.А. Есениным, слушал лекции В.М. Жирмунского. В эти годы В.А. Рождественский проявляет интерес к поэтике акмеизма с характерным для нее внимательным отношением к слову, точности детали и вещественности изображаемого мира.

В метапоэтических текстах В.А. Рождественского большое количество реминисценций, переключек с поэтами-классиками. Косвенная цитата из Ф.И. Тютчева, «следы» текстов символистов, в первую очередь, В.Я. Брюсова, который считал, что чтение — это «сотворчество» писателя и читателя, находим, например, в метапоэтическом стихотворении «Не знаешь ты, в ком отзовется...»:

Не знаешь ты, в ком отзовется
Твоя заветная строка,
Кто ей приветно улыбнется,
Кто только взглянет свысока.

А кто по книге равнодушно
Скользнет, не думая о том,
Как было радостно и душно
Словам рождаться под пером.

Но ты, неведомый приятель
Иль даже друг, кого порой
Коснусь я кстат иль некстат
Своей неожиданной строкой,

Прерви привычных дел теченье,
Пока порыв твой не угас, —
Ведь в это самое мгновенье
Судьба соединила нас.

Мы на конце единой нити,
Мы на одной звучим волне
Для всех раздумий и открытий,
Понятных лишь тебе и мне.

В двадцатые годы В.А. Рождественский руководствуется принципами художественного мастерства, разработанными акмеистами, но пытается определить адекватные новым эстетическим задачам поэтические принципы. В сборниках «Большая Медведица» (1926) и «Гранитный сад» (1929) В.А. Рождественский предстает как романтик революции. Задачей советского художника, по мнению В.А. Рождественского, является созидательный труд на общее благо. Поэт готов с открытым сердцем принять новый мир: «Утро, утро, в разбеге упругом // Будь мне братом, товарищем, другом // На пороге работы и дня».

Метапоэтика В.А. Рождественского близка научному дискурсу — литературоведению, с той поправкой, что это глубокие личные наблюдения над особенностями поэтического мастерства художников. В.А. Рождественского особенно интересовала русская классика. Он оставил интереснейшие исследования, разборы, интерпретации творчества русских поэтов. В этой лаборатории творчества В.А. Рождественский черпал многообразные и подчас причудливые образы, формировал свое языковое мышление поэта. Одна из интереснейших статей, в которой он интерпретирует творчество Н.М. Языкова, — «Струна студенческой гитары» (1972). Анализ поэтического мастерства Н.М. Языкова ведется на основе биографического метода с вниманием к социофизическому контексту: «Языков был человеком порывистым и порою резким. Вероятно, был при этом и хорошим товарищем в своем студенческом кругу, признанным главою всех дружеских сборищ. Он любил верховодство и суждения свои высказывал очень прямо и безоглядно, не щадя чужих самолюбий. В какой-то мере он даже считал себя обязанным в немецком мещанском городке, среди немецких обычаев, всюду проявлять русскую широкую натуру природного «волжанина» (9, с. 76).

Интересен анализ застольных песен Языкова как особого поэтического жанра. В.А. Рождественский отмечает, что застольные круговые песни писались и до Языкова, но у него они дышат непосредственностью и освобождены от мифологических и литературных заимствований. Рождественский сравнивает их со стихами Дениса Давыдова, которые вызвала к жизни военная, а не студенческая среда.

Анализ поэтических текстов ведется В.А. Рождественским в системе литературоведческих понятий (обороты речи, размеры: ямб, хорей, ход мысли, ритмическая стремительность и т.д.), но с той особенностью переживания поэзии, которая может быть присуща только поэту. Это метапоэтика, которая представляет собой синкретизм научного и художественного подходов. Термины литературоведения даются в оболочке ярких тропов, фигур, в определенной степени репрезентирующих динамический стиль Языкова («чувства подобны стремительной реке», «медлительные и раздумчивые дактиль и амфибрахий», «ритмическая и эмоциональная стремительность» и т.д.): «Языков — поэт движения. Его чувства подобны стремительной реке — пусть не очень глубокой, но бегущей ровно и бодро даже тогда, когда, казалось бы, печаль и раздумье должны замедлить ее течение. Это сказывается не только в ярких оборотах речи, в резковатых красках, но и в самом пристрастии к ямбу и хорю, к тем размерам, которые преимущественно передают душевное волнение и стремительный ход мысли. Медлительные и раздумчивые дактиль и амфибрахий приходят к Языкову уже в последний период его творчества, отмеченный мрачноватой меланхолией человека, отягощенного болезнями, потерявшего связь со всем живым и прогрессивным» (9, с. 77).

Виртуозно анализируется язык текстов Языкова: «Сритмической и эмоциональной стремительностью Языков соединял пристрастие к выразительному и меткому слову. Не довольствуясь установившимся поэтическим словарем, он охотно вступал и на путь собственного словоизобретательства, удивлявшего современников. В его стихах то и дело мелькают непривычные выражения и словесные новшества: «**таинственник**», «**удовольственно**», «**людкость**», «**своенародный**», «**надоедник**», «**подружник**», «**томитель**», «**многогранная война**», «**скакун звуконопытный**», «**праздничать**», «**браннолюбивая старина**», «**искрокипучее вино**», «**сладкопевный**», «**разнобоящина Парнаса**», «**отдых миговой**» и т.д. Далеко не все здесь удачно, но, очевидно, необычные речения нужны были поэту, стремящемуся к предельной выразительности. Во всяком случае, они составляют приметную особенность его поэтического словаря.

Заметно и тяготение к словам сложным и полно-весным, плотно заполняющим строку: «**золотоцветный**», «**голубоводный**», «**словоохотный**», «**костоломные зубы**», «**беспажитная поляна**» и даже «**возмутительный**» (в смысле «**вдохновляющий**») **стакан** (выделено нами. — *К.Ш., Д.П.*)» (9, с. 78).

Тонкость метапоэтических наблюдений сочетается у В.А. Рождественского с идеологизированными замечаниями в духе советского литературоведения, которое пыталось рассматривать всю классическую поэзию под углом зрения революционной борьбы: «Языкову не суждено было одолеть разбушевавшуюся стихию. Но завет мужества, брошенный им вольнолюбивым и стойким сердцам, был поистине революционным. Он вдохновил и вдохновлял впоследствии многих и многих борцов за народное счастье. Эту песню пели демократы и революционеры. И она по праву стала достоянием народа» (9, с. 82).

В послевоенные годы лирика В.А. Рождественского обретает интеллектуальную силу и философичность. Поэт обдумывает вечные темы бытия, включает в сферу своих размышлений «вечных спутников»: Г.Р. Державина, А.С. Пушкина, Гомера, Л. Бетховена, М. Сервантеса, Дж. Байрона, Ф. Шопена (цикл «Живые имена»). Такие размышления он называет беседами с друзьями «с высоких книжных полок»: «Нет, ничто не пропадает в мире, // Тьма не пересиливает свет, // И живут в покинутой квартире // Тени тех, кого давно уж нет» (стихотворение «Нет, ничто не пропадает...»). Осмысление творчества ведется Рождественским не только в диалоге с предшественниками — он мечтает заговорить с «грядущими безвестными друзьями» — потомками: «О если б мог вот так же передать я // И свой, пусть малый опыт бытия // Вам, дальние, неведомые братья, // Грядущие безвестные друзья!» (стихотворение «Друзья мои! С высоких книжных полок...»).

Источники:

1. Рождественский В.А. Проходят мысли, словно облака... // Рождественский В.А. Избранные произведения: В 2 т. — Л., 1974. — Т. 1. — С. 219.
2. Рождественский В.А. Не знаешь ты, в ком отзовется... // Там же. — С. 221.
3. Рождественский В.А. В родной поэзии совсем не ста- ровер... // Там же. — С. 223.
4. Рождественский В.А. Не торопи стихов. Им строгий дан черед... // Там же. — С. 224.
5. Рождественский В.А. Мои стихи просты, я знаю... // Там же. — С. 227.
6. Рождественский В.А. Все выше к свету по долине ли- лий... // Там же. — С. 254—255.

7. Рождественский В.А. Пра-слово // Там же. — С. 256—257.
8. Рождественский В.А. Струна студенческой гитары (Н.М. Языков) // Рождественский В.А. В созвездии Пуш-кина. Книга о русских поэтах. — М., 1972. — С. 125—144.
9. Три века русской метапоэтики. Легитимация дис-курса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2006. — Т. 4. — С. 71—82.

Литература:

10. Васильева И. Всеволод Рождественский: Очерк жиз-ни и творчества. — Л., 1983.
11. О Всеволоде Рождественском: Воспоминания. Пись-ма. Документы. — Л., 1986.
12. Рыленков Н.И. Радость познания, счастье творче-ства (о Вс. Рождественском) // Рыленков Н.И. Душа по-эзии: Портреты и раздумья. — М., 1969.



Эренбург Илья Григорьевич

[14(26).I.1891, Киев — 31.VIII.1967, Москва] — поэт, прозаик, пу-блицист.

Метапоэтика И.Г. Эренбурга представлена в статьях, выступ-лениях, а также стихотво-рных произведениях. С мета-поэтикой связаны также кни-га о французской культуре

«Французские тетради» (1958) и мемуары «Люди, годы, жизнь» (1960—1965).

На метапоэтику И.Г. Эренбурга повлияли француз-ская литература и культура, дружба с русскими поэтами К.Д. Бальмонтом, М.А. Волошиным, Б.Л. Пастернаком, С.А. Есениным, М.И. Цветаевой и многими другими. Жанры метапоэтики разнообразны. Это статьи ис-следовательского плана (например, «Поэзия Франсуа Вийона», «Старая французская песня» и др.), выступ-ления на съездах писателей, где отстаивал проблемы подлинной культуры, публицистика, литературная критика («Поэзия Бориса Слуцкого» и др.), множество предисловий к изданиям поэтических произведений (предисловие к книге «Сквозь время» и др.).

Обладая огромным культурным диапазоном, ра-ботая в различных жанрах, будучи автором больших эпических полотен, И.Г. Эренбург проявляет энци-клопедическую образованность в метапоэтических текстах. Следует отметить, что русская культура была всегда для И.Г. Эренбурга на первом месте. Исследуя творчество французских поэтов, Эренбург постоянно прибегает к аналогиям из русской поэзии и русской культуры. Все это позволяло в период тоталитарного режима в СССР знакомить Запад с русской поэзией, русской культурой и, наоборот, знакомить советского читателя с западной литературной традицией, в част-ности с французской литературой.

И.Г. Эренбург был крупным художником и обще-ственным деятелем, и его речи на съездах советских писателей характеризуются широко принятой тогда идеологической терминологией. Так, например, в «Речи на Первом Всесоюзном съезде советских пи-сателей» (1934) частотны такие термины, как «страна будущего», «фундамент нового мира», «писатели умирающего мира» (Запада), «наш новый человек», «соци-алистический реализм», «социалистическая культу-ра», «победоносный пролетариат», «советский стиль», «мы книгами меняем жизнь», но за ними — огромные усилия большого художника, который не идет на по-

воду идеологии, а, отдавая ей дань, скорее чтобы сохранить жизнь, все-таки исподволь борется за подлинное искусство.

Сонет

Давно то было. Смутно помню лето,
Каналов высохших бродивший сок
И бархата спадающий кусок —
Разодранное мясо Тинторетто.
С кого спадал? Не помню я сюжета.
Багров и ржав, как сгусток всех тревог
И всех страстей, валялся он у ног.
Я все забыл, но не забуду это.
Искусство тем и живо на века —
Одно пятно, стихов одна строка
Меняют жизнь, настраивают душу.
Они ничтожны — в этот век ракет
И непреложны — ими светел свет.
Все нарушал, искусства не нарушу.

«Наши рабочие — живые люди, — говорит И.Г. Эренбург в «Речи на Первом Всесоюзном съезде советских писателей», — они трудятся, борются, любят, целуются, читают книги, фантазируют, иногда чудачат, ревнуют, они живут. И они так же не похожи на классических ударников из некоторых наших книг, как не были похожи их забитые и злосчастные прадеды на галантных пастушков пасторали. Многие из авторов идут по пути наименьшего сопротивления. В показе живого человека куда легче ошибиться, нежели в повторении односложных деклараций. Поглядите на буржуазное общество — молодой писатель там должен пробить стенку лбом. У нас он поставлен в прекрасные условия — это наша гордость, и вы понимаете, что менее всего я склонен против этого протестовать: я только хочу сказать, что легкость пути действует на некоторых писателей расслабляюще. Мучительный процесс творчества они подменяют умелым лавированием» (13, с. 94).

Протестуя против массовости литературы, характерной для идеологического диктата, И.Г. Эренбург настаивает на том, что «...писатели — это не ширпотреб: нет такой машины, которая позволила бы изготавливать писателей сериями. Нельзя подходить к работе писателя с меркой строительных темпов» (13, с. 95). И.Г. Эренбург никогда не снижал высоких стандартов, с которыми он подходил к советской литературе, считая, что писатель должен идти за народом, а народ должен подниматься до уровня большой литературы, чтобы вступать с ней в сложный, но плодотворный диалог: «Возьмем, к примеру, Маяковского или Пастернака. Они требуют общекультурной, да и специальной литературной подготовки. Но это не довод против их стихов. Нескольким раз я слышал рассказы молодых рабочих или вузовцев о том, с каким трудом им доставались ритмы Маяковского и ассоциации Пастернака и как щедро они бывали вознаграждены. Эти рассказы — прекрасное свидетельство о росте нашей социалистической культуры. Можно ли упрекать писателя за его необщедоступность? Романсы на гармошке куда легче даются, нежели Бетховен. Непонятно и сложно пишут только бездарные, пустые люди. Каждый истинный художник стремится к простоте, но простота простоте — рознь. Простота «Моцарта и Сальери» — не простота крыловских басен. Есть простота, которая требует для своего понимания подготовки. Мы вправе гордиться тем, что некоторые из наших романов уже доступны миллионам. В этом мы далеко обогнали капиталистическое общество. Но одновременно мы должны лелеять, бе-

речь те формы нашей литературы, которые сегодня еще кажутся уделом советской интеллигенции и верхушки рабочего класса, но которые завтра, в свою очередь, станут достоянием миллионов. **Простота — не примитивизм. Это — синтез, а не лепет** (выделено нами. — *К.Ш., Д.П.*)» (13, с. 95—96).

И.Г. Эренбург тонко указывает на эпигонство, штампы: «Так появляются стихи о тракторах, подозрительно похожие на довоенные романы. Под видом необходимости борьбы с формализмом у нас часто проводится культ самой реакционной художественной формы» (13, с. 96).

В сложнейшие годы войны И.Г. Эренбург писал публицистические произведения, помогавшие людям выстоять на фронтах. В очерках, выступлениях на съездах и пленумах он отстаивал высоты русской литературы, русской поэзии. Будучи блестящим публицистом, Эренбург в 1944 году проникновенно говорит о несомненной победе в войне и творчестве, вдохновляющем на эту победу. Все это репрезентировано стилем выступления: «Мы должны дойти до конца. И мы дойдем. Я хочу только, чтобы в час победы, в час, когда на Пушкинской площади вспыхнут огни, когда вернутся тишина, шелест листьев, шепот влюбленных, чтобы в этот прекрасный день народ сказал: писатели были со мной до конца, с ними я шел навстречу смерти, с ними я буду жить» (13, с. 104).

В 1944 году Эренбург выступил на IX пленуме ССП. Говоря о национальном характере русской литературы, И.Г. Эренбург тем не менее утверждает, что русская литература никогда не была обособлена, «жила миром и для мира»: «Мы не только перевели иноземных авторов, мы их переживали. Вспомним Пушкина с томиком Байрона, Тургенева в Буживале. В европейскую литературу мы внесли нечто новое, свое. Ни Гюго, ни Диккенс, ни Бальзак не достигли такой универсальной, всечеловеческой широты, как Толстой, Достоевский, Чехов. Мы дали миру примеры самоотверженности и в Октябре 1917-го, и четверть века спустя у Сталинграда. Мы стали величайшей державой мира, потому что наши идеалы — это идеалы всего человечества. Наш долг, писателей, сохранить все лучшие традиции и русской литературы, и советского мышления» (13, с. 103).

И.Г. Эренбург боролся за укрепление этических норм в жизни и литературе. При этом он не требовал, чтобы писатели «были присяжными моралистами»: «...я знаю, что на романах, на поэмах молодая душа учится различать доброе и злое, прекрасное и низкое. Дать примеры любви, верности, дружбы, самоотверженности — кто это делает, если не писатель?» (13, с. 104).

И.Г. Эренбург поддерживал многих молодых поэтов. В статье «О стихах Бориса Слуцкого» (1956) он дает глубокий анализ состояния поэзии во второй половине XX века, рассматривает творчество одного из видных поэтов Б.А. Слуцкого: «Говорят, что стихи особенно близки молодым. Вероятно, это так: в молодости чувства обостреннее. Но признаюсь — стихи Слуцкого меня волнуют, хотя я и стар. Я нахожу в них мою землю, мой век, мои надежды и горечь, все, что позволило мне вместе с другими идти вперед, хотя порой это было нелегко, идти и дойти до наших дней. <...> На чувствах мы никогда не сэкономили, и часто нам бывало обидно, когда мы читали пустые, холодные стихи, ничего и никого не выражавшие. Ведь стихи — это не сахар, это скорее соль, — без поэзии не обойтись. Хорошо, что настает время стихов» (13, с. 109).

Умение выделить талантливого поэта, поддержать его сочеталось у Эренбурга с культурой человеческой памяти. В шестидесятые годы он проникновенно и

тепло пишет о молодых поэтах, погибших на войне. Отдельные штрихи к анализу творчества, замечания большого художника раскрывают творчество молодых поэтов подчас гораздо более глубоко, чем обширные статьи, которые выходили в советское время, соотвествуя «установкам»: «Конечно, в стихах поэтов, умерших слишком рано, много незрелого, — пишет И.Г. Эренбург в предисловии к книге «Сквозь время», — голос только становился, порой видны тени менявшихся учителей — Маяковского, Хлебникова, Багрицкого, Пастернака. Однако я читал и перечитывал стихи четырех поэтов, погибших на фронте, четырех сверстников и друзей, и все время думал: какая хорошая, большая книга! Дело не только в том, что отдельные строки Кульчицкого и Когана совершенны, достойны зрелых поэтов. Перед нами поэтическая исповедь поколения. Мертвые о нем рассказали ярче тех, что жили, может быть, потому, что мертвые остаются молодыми» (там же).

Е.А. Евтушенко пишет о И.Г. Эренбурге: «Друг Пикассо, Леже, Арагона, он стал проводником между двумя этими европейскими культурами (Россией и Францией. — *К.Ш., Д.П.*). Он сам считал себя прежде всего поэтом, но в нем шла внутренняя борьба между тремя Эренбургами — поэтом, прозаиком, журналистом. Эренбург стал автором шедевров во всех жанрах. Блистательный сатирический роман «Хулио Хуренито» (1922), несмотря на свою явную издевку над взбаламученной реальностью революции, был все-таки опубликован с предисловием Н. Бухарина. Пронзительны стихи о гражданской войне в Испании, где правительствами разных стран была предана надежда на торжество интернационального идеализма. Яростные антифашистские статьи во время второй войны — яростные настолько, что даже Сталину пришлось удерживать Эренбурга от призывов к отмщению: «Гитлеры приходят и уходят, а германский народ остается». Этому тирану порой нельзя отказать в афористичности. Эренбург, как и Симонов, порой путал журналистику с прозой — его роман «Буря», когда-то трогавший многие сердца, читать сейчас скучно. Скучно сейчас читать и повесть «Оттепель», вызвавшую когда-то баталии вокруг нее (Шолохов назвал эту повесть «слякотью»). Но зато эта повесть дала название целому историческому периоду хрущевских послаблений. В 1946 году Эренбург вместе с Ирен Жюлио Кюри, Ивом Фаржем и А. Фадеевым организовал Всемирный комитет защиты мира, и ряд советологов обвинял и обвиняет писателя в двойственности и безразличности его поведения между Сталиным и европейской интеллигенцией. Но судить Эренбурга сейчас гораздо легче, чем было быть Эренбургом тогда. Думаю, что он сделал максимум для того, чтобы помочь русским поэтам, художникам, оказавшимся в беде. Но максимум этот был осторожный, без попыток пересечь ту линию, после которой уже сам оказался бы за колючей проволокой. Как бы то ни было, именно Эренбург первым реабилитировал имя Марины Цветаевой в СССР, организовал выставку Пикассо и помог многим поэтам... начинал с Бориса Слуцкого. У имени Эренбурга есть особое место в русской истории. Советские солдаты во время Второй мировой войны никогда не делали самокруток из тех газет, где были его статьи» (15, с. 222—223).

Подлинная заинтересованность, гражданский пафос, увлеченность и страстность придают метапоэтике И.Г. Эренбурга особую силу и яркость в анализе поэзии прошлого и настоящего.

Источники:

1. Эренбург И.Г. Над рукописью // Эренбург И.Г. Собрание сочинений: В 9 т. — М., 1967. — Т. 9. — С. 771.
2. Эренбург И.Г. Пять лет описывал не пестрядь быта... // Там же. — С. 772.
3. Эренбург И.Г. Сонет // Там же. — С. 773.
4. Эренбург И.Г. Над стихами Вийона // Там же. — С. 774.
5. Эренбург И.Г. Последняя любовь // Там же. — С. 781.
6. Эренбург И.Г. Коровы в Калькутте // Там же. — С. 791.
7. Эренбург И.Г. Поэзия Франсуа Вийона // Эренбург И.Г. Собрание сочинений: В 9 т. — М., 1967. — Т. 6. — С. 374—383.
8. Эренбург И.Г. Старая французская песня // Там же. — С. 395—402.
9. Эренбург И.Г. Речь на Первом Всесоюзном съезде советских писателей // Там же. — С. 517—527.
10. Эренбург И.Г. За наш стиль // Там же. — С. 528—536.
11. Эренбург И.Г. О стихах Бориса Слуцкого // Там же. — С. 588—595.
12. Эренбург И.Г. Предисловие к книге «Сквозь время» // Там же. — С. 600—601.
13. Три века русской метапоэтики. Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2006. — Т. 4. — С. 83—110.

Литература:

14. Рубашкин А.И. Илья Эренбург: Путь писателя. — Л., 1990.
15. Стрфы века. Антология русской поэзии / Сост. Е.А. Евтушенко. — Минск — М., 1995.
16. Фрезинский Б. Илья Эренбург: Хроника жизни и творчества (1891—1923). — СПб., 1993.



Луговской Владимир Александрович

[18.VI(1.VII).1901, Москва — 5.VI.1957, Ялта] — поэт.

Метапоэтика В.А. Луговского представлена в «Речи на Первом Всесоюзном съезде советских писателей» (1934), статьях «Формализм в искусстве» (1936), «Любите русский язык» (1955), «Поэзия — душа народа» (1957) и др., а также в стихотворных произведениях.

Считая свое творчество «приподнятым», «стоящим на каких-то подмостках», В.А. Луговской видел в лирике сочетание чувства и огромного обобщения, старался видеть в своих читателях «тысячи», которые делят общую радость и общее горе. В «Речи на Первом Всесоюзном съезде советских писателей» он призывал к оптимистическому ощущению в поэзии: «Я думаю, что сумеркам трагедии мы противопоставляем мощный поток лирического ощущения мира. Я говорю о лирике, а не об интимности. Я говорю о бодрствующих. У нас стирается грань между личным и общим. Будущее поэзии — не замыкание в себе, а видение мира в людях — строителях, творцах и героях. Наше будущее — это разговор с людьми на действительно человеческом языке, разговор со своей страной, с любимой, с деревьями и звездами. Радость твоя делается радостью общей, и горе вызывает сочувствие у тысяч» (6, с. 114).

Интересно понятие «внутреннего пейзажа» как художественного богатства поэта. Это личные воспоминания, симпатии, опосредствования, «по-человечески любимые образы». В.А. Луговской ратует за поэзию,

которая является смысловой, это поэзия «большого ума и большого сердца», сочетающая подлинную массовость с высокой поэтической культурой.

Два поэта

Валились тучи. Рокотал зюйд-вест.
Дома едва не покидали мест.
Мы собрались. В одном поэте
Кипел портвейн.

В другом — чертовский ветер.

С перил срывало. Дыбилась жара.
На пристани столпились катера,
Моторки, шхуны — водяное вече.
На мол кидалась пенная гора.
Был вечер.

И Ялта походила на бедлам,
Снимаемый при мертвом свете,
И два поэта пили пополам:
Один портвейн,

другой — чертовский ветер.

Ни девочек, ни песен, ни стихов.
Был город до последних потрохов
Пробит тревогой, злобой, напряженьем.
Казалось, с Марса прилетит снаряд,
Казалось, начинается парад
Земли и неба

или же сражение.

Был заговор на городской уют,
И каждый вспомнил родину свою.
Участниками были в их совете
Сухой портвейн

и чертогонный ветер.

Тогда, поняв всю гордость нищеты,
Восторг сумбура и железо ритма,
Друг с другом перешли они

на «ты».

1926

В период борьбы с формализмом В.А. Луговской выступает со статьей «Формализм в искусстве». Осуждая формализм поверхностный, В.А. Луговской говорит о поэзии как о многогранном искусстве, сочетающем философские, художественные послышки. Он не раз напоминает об «учительном» характере русской литературы: «Я хочу, чтобы литература меня учила, я хочу, чтобы искусство меня учило правдивому и прекрасному. Правда художника в огромном приближении всех его эмоций и мыслей к аудитории, к народу» (6, с. 116). В.А. Луговской мыслит себя и свое творчество очень масштабно как творчество носителя и поэта «новой цивилизации».

Русскому языку он посвятил статью «Любите русский язык», в которой говорит о языковом артистизме А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Н.А. Некрасова: «Пушкин организовал наш литературный язык. Эту творящую силу из рук в руки переняли Лермонтов и Некрасов. В прозе же сразу Гоголь и Толстой. И вот Лермонтов заставил закипеть русский стих с небывалой экспрессией и страстью. Он как бы впрыснул страстную, бешеную кровь в артерии русского стиха, и тот по-новому заиграл перед нами. <...>

И вот открылась пред русским народом, перед русской речью могучая творческая стихия Некрасова, его рыдающие, берущие за душу строки. Он открывал в русском языке всегда существовавшие в нем, всегда бытовавшие, но не так классически точно выраженные созвучия. И над всей ширью русских полей, над тихой гладью великих рек пронесли эти незабвенные, удивительного напряжения строфы» (6, с. 119).

В.А. Луговского как поэта постоянно волновала судьба русского языка. Он пишет, что язык формирует картину мира человека, организует его мышление, то есть осмысляет язык в духе теории лингвистической относительности: «Вы думаете, что грамматика такая скучная вещь? Я тоже думал, когда был в вашем возрасте. А теперь я понял, что это замечательная и организующая сила, которая укрепляет ваше национальное самосознание, культуру каждого народа и в том числе великого русского народа» (6, с. 121).

Будучи самостоятельным творческим, талантливым художником, много экспериментировавшим с языком, В.А. Луговской старался оградить себя от нападков критики. Его заявления в духе деклараций соцреализма при этом хотя и носят пафосный характер, но в них действительно переживание «участия в грандиозных взрывах века» (6, с. 124).

Источники:

1. Луговской В.А. Два поэта // Луговской В.А. Собрание сочинений: В 3 т. — М., 1971. — Т. 1. — С. 72.
2. Луговской В.А. Любите русский язык // Луговской В.А. Собрание сочинений: В 3 т. — М., 1971. — Т. 3. — С. 316—325.
3. Луговской В.А. Поэзия — душа народа // Там же. — С. 389—397.
4. Луговской В.А. Речь на Первом Всесоюзном съезде советских писателей // Там же. — С. 259—267.
5. Луговской В.А. Формализм в искусстве // Там же. — С. 268—272.
6. Три века русской метапоэтики. Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2006. — Т. 4. — С. 111—125.

Литература:

7. Соловей Э. Поэтический мир Владимира Луговского. — М., 1977.
8. Страницы воспоминаний о Луговском. — М., 1981.



Андреев Даниил Леонидович

[19.X(2.XI).1906, Берлин — 30.III.1959, Москва] — поэт, прозаик, историк.

Метапоэтика Д.Л. Андреева представлена десятой главой книги «Роза мира», а также стихотворными произведениями.

В метапоэтике Д.Л. Андреева впервые разрабатывается феноменальная категория «вестничества». Он проводит четкое разграничение понятий «талант», «гений», «вестник», «пророк». Доминантой творчества ваятелей культуры является духовность, одухотворенность их произведений, вертикальная (духовная), а не горизонтальная (социальная) ось творчества. Творение подлинной культуры — всегда самоотречение.

Мне радостно обнять чеканкой строк,
Как влагу жизни — кубком пира,
Единство цели, множество дорог
В живом многообразии мира.

И я люблю — в передрагсветный миг
Чистейшую, простую негу:
Поднять глаза от этих мудрых книг
К горящему звездами небу.

Как радостно вот эту вещь вдохнуть —
Что по мерцающему своду
Неповторимый уготован путь
Звезде, — цветку, — душе, — народу.
1935

Взгляд метаисторика позволяет Д.Л. Андрееву выделять среди строителей русской культуры вестников или находить элементы вестничества в творчестве талантливых художников. Это помогает поэту увидеть общий замысел, «метапрообраз Храма», воздвигаемого в «Аримойе» — небесной стране будущей общемировой культуры.

«Вестник — это тот, кто, будучи вдохновляем даймоном, дает людям почувствовать сквозь образы искусства в широком смысле этого слова высшую правду и свет, льющиеся из иных миров. Пророчество и вестничество — понятия близкие, но не совпадающие. Вестник действует только через искусство; пророк может осуществлять свою миссию и другими путями — через устное проповедничество, через религиозную философию, даже через образ всей своей жизни. С другой стороны, понятие вестничества близко к понятию художественной гениальности, но не совпадает также и с ним. Гениальность есть высшая степень художественной одаренности. И большинство гениев были в то же время вестниками — в большей или меньшей степени, — но, однако, далеко не все. Кроме того, многие вестники обладали не художественной гениальностью, а только талантом» (6, с. 129).

Д.Л. Андреев отмечает, что «вестничество» — это во многом особенность русской литературы: «...И, однако же, верно и то, что ни в одной литературе не проявилось так ярко, глубоко и трагично, как в русской, ощущение того духовного факта, что вестнику недостаточно быть великим художником. Вот в этом отношении русская литература действительно стоит особняком. Я пока не подвергаю этого обстоятельства никакой оценке, а лишь указываю на него, как на исторический факт. Не только наши гении, но и многие носители меньшей одаренности высказывали, каждый на своей лад, эту мысль» (6, с. 130).

Д.Л. Андреев, говоря о каждом интересующем его русском поэте, глубоко проясняет его миссию, при этом он не старается притянуть все многообразие лирики таких больших художников, как А.С. Пушкин, к готовой схеме: «Недаром же великая русская литература началась с оды «Бог». Не случайно на первых же ее страницах пламенеют потрясающие строфы пушкинского «Пророка»! Общепринятое толкование этого стихотворения сводится к тому, что здесь будто бы изображен идеальный образ поэта вообще; но такая интерпретация основана на ошибочном смешении понятий вестника, пророка и художественного гения. Не о гении, вообще не о собственнике высшего дара художественной одаренности, даже не о носителе дара вестничества гремит этот духовидческий стих, но именно об идеальном образе пророка...» (там же).

Основываясь на одном из самых главных достижений творчества А.С. Пушкина — формировании русского литературного языка, Д.Л. Андреев определяет особый характер деятельности этого «вестника»: «Под этим углом зрения миссия Пушкина заключается в том, что, создав емкий, гибкий, богатый и чрезвычайно выразительный литературный язык и великолепный стих, он этим дал решительный толчок процессу развития всенародной любви к языку, к слову, к стиху и к самой культуре языка как основного средства человеческого общения; вооружил следовавших за ним

во времени творцов этим совершенным средством для выражения любых идей и чувств; разработал ряд необходимых для этого новых жанров и сам возглавил процесс художественного выражения этих идей и образов» (6, с. 131).

Д.Л. Андреев, опираясь на опыт Д.С. Мережковского, как на опыт исследования «трансфизического» корня вещей, рассматривал миссию М.Ю. Лермонтова также как «вестничество»: «Миссия Пушкина хотя и с трудом, и только частичная, но все же укладывается в человеческие понятия; по существу, она ясна.

Миссия Лермонтова — одна из глубочайших загадок нашей культуры.

С самых ранних лет — неотступное чувство собственного избранничества, какого-то исключительно долга, довлеющего над судьбой и душой; феноменально раннее развитие бушующего, раскаленного воображения и мощного, холодного ума; наднациональность психического строя при исконно русской стихийности чувств; пронизывающий насквозь человеческую душу суровый и зоркий взор; глубокая религиозность натуры, переключающая даже сомнение из плана философских суждений в план богоборческого бунта, — наследие древних воплощений этой монады в человечестве титанов; высшая степень художественной одаренности при строжайшей взыскательности к себе, понуждающей отбирать для публикации только шедевры из шедевров... Все это, сочетаясь в Лермонтове, укрепляет нашу уверенность в том, что гроза вблизи Пятигорска, заглушившая выстрел Мартынова, бушевала в этот час не в одном только Энрофе. Это, настигнутая общим Врагом, оборвалась недовершенной миссия того, кто должен был создать со временем нечто, превосходящее размерами и значением догадки нашего ума, — нечто и в самом деле титаническое...» (6, с. 132—133).

Д.Л. Андреев считал, что «лермонтовский Демон не литературный прием, а попытка художественно выразить некий глубочайший с незапамятного времени несомый опыт души, приобретенный ею в предсуществовании от встреч со столь грозной и могущественной иерархией, что след этих встреч проступал из слоев глубинной памяти поэта на поверхность сознания всю жизнь» (6, с. 133).

По мнению Д.Л. Андреева, «...если бы не разразилась пятигорская катастрофа, со временем русское общество оказалось бы зрителем такого — непредставимого для нас и неповторимого ни для кого — жизненного пути, который привел бы Лермонтова-старца к вершинам, где этика, религия и искусство сливаются в одно, где все блуждания и падения прошлого преодолены, осмыслены и послужили к обогащению духа и где мудрость, прозорливость и просветленное величие таковы, что все человечество взирает на этих владык горных вершин культуры с благоговением, любовью и с трепетом радости» (6, с. 134).

Поразительное чувство памяти прошлых эпох в сознании М.Ю. Лермонтова, а также других поэтов, осмысление его как «мистагога» русской литературы характерно для и С.А. Андреевского и Л.Н. Гумилева. «В веках оставили неизгладимые следы прошлого: Сократ, Данте, Бёне, Сведенборг, Вл. Соловьев, — пишет В.И. Грушецкий. — Дар Андреева, врученный ему самим, превзошел все известные в истории человеческой культуры. Способность прозревать в миры инобытия, яснослышание, открытая глубинная память, созерцание панорам иных миров — знатоки эзотерических наук прошлого не верили, что эти качества могут быть вмещены одним человеком, но «дух вольно спит, где хочет...» (7, с. 6).

Источники:

1. Андреев Д.Л. Мне радостно обнять чеканкой строк... // Андреев Д.Л. Русские боги. Стихотворения и поэмы. — М., 1989. — С. 10.
2. Андреев Д.Л. Не ради звонкой красоты... // Там же. — С. 285.
3. Андреев Д.Л. Крест поэта (цикл стихотворений: «Грибоедов», «Гумилев», «Хлебников») // Там же. — С. 25—29.
4. Андреев Д.Л. У памятника Пушкину // Там же. — С. 91.
5. Андреев Д.Л. Роза Мира (фрагменты: «Дар вестничества», «Миссии и судьбы») // Там же. — С. 314—349.
6. Три века русской метапоэтики. Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2006. — Т. 4. — С. 126—144.

Литература:

7. Грушецкий В.И. «Мечты высокой вольный пленник...» // Андреев Д.Л. Железная мистерия. — М., 1990. — С. 5—8.
8. Померанц Г.С. На путях добра и света. [О книге поэта Д. Андреева «Русские боги»] // Литературное обозрение. — 1990. — № 5.



Светлов Михаил Аркадьевич

[наст. фамилия Шейнкман; 4 (17).VI.1903, Екатеринослав, ныне Днепропетровск — 28.IX.1964, Москва] — поэт, драматург.

Метапоэтика М.А. Светлова представлена в статьях «Беседа» (1959), «Памяти друга» (1959), «Эдуард Багрицкий» (1929), вы-

ступлениями, рецензиями, а также стихотворными произведениями.

На формирование метапоэтики М.А. Светлова оказало влияние творчество А.А. Блока, Ф.И. Тютчева, С.Я. Надсона, В.В. Маяковского.

В метапоэтике М.А. Светлова на протяжении всей жизни прослеживаются романтические тенденции — тенденции того революционного романтизма, который направлен на созидание будущего, на воплощение мечты о добре, о красоте, о правде. Ее характеризует диалогичность, коммуникативная открытость, адресованность к понимающему, чуткому интеллигентному читателю. Об этом свидетельствуют названия его книг, статей, рецензий («От всего сердца», «Беседа» и т.д.), инициальные части его стихов — часто обращения, конкретные и обобщенные:

Жизнь поэта

Молодежь! Ты мое начальство —
Уважаю тебя и боюсь.
Продолжаю с тобою встречаться,
Опасаясь, что разлучусь.

А встречаться я не устану,
А, где хочешь, везде найду
Путешествующих постоянно
Человека или звезду.

Дал я людям клятву на верность,
Пусть мне будет невмоготу.
Буду сердце нести как термос,
Сохраняющий теплоту.

Пусть живу я вполне достойно,
Пусть довольна мною родня —
Мысль о том, что умру спокойно,
Почему-то страшит меня.

Я участвую в напряженье
Всей эпохи моей, когда
Разворачивается движенье
Справедливости и труда.

Всем родившимся дал я имя,
Соглашаются, мне близки,
Стать родителями моими
Все старушки и старики.

Жизнь поэта! Без передышки
Я все время провел с тобой,
Ты была при огромных вспышках
Тоже маленькою зарей.
1961

Метапоэтика М.А. Светлова реализуется в разных жанрах, в частности в жанре выступлений, причем не только на официальных собраниях, но и на творческих встречах, семинарах, заседаниях в Литературном институте. В них большое количество афористичных высказываний о поэзии, замечаний, характеризующихся лапидарностью стиля: «В стихах нужна живая плоть. <...> Художник — индивидуальность. Если нет индивидуальности, ты просто один из печатающихся граждан. Не спешите печататься. Не идите по этому пути. Идите по пути риска» (13, с. 155). Эти высказывания, пронизанные чувством юмора, записывали, цитировали, пересказывали многократно:

«Поэт — это не человек, который пишет стихи. Поэт — это явление.

Дело вовсе не в том, что мы разберем какое-то стихотворение. Мы собрались не для этого, а для общения. Общение — великое дело. Общение поэтов должно быть пожизненным.

Любого культурного человека я берусь в три месяца научить печататься. Но научить его быть поэтом я не могу.

Многие молодые поэты считают, что чем книга толще, тем лучше. На деле же между печатанием и поэзией колоссальная пропасть, и чертовски трудно навести над ней прочные мосты.

Никто из вас во время обеда не скажет: «Сегодня обед с хлебом», потому что если к обеду хлеб — это обычно. А если хлеб очень вкусный, тогда говорят: «Сегодня обед с необыкновенно вкусным хлебом». Так вот, поэзия — это «необыкновенный хлеб».

После каждого стихотворения читатель должен быть обогащенным. Если я не получаю нового, выраженного с резкой поэтической страстью, мне незачем читать» (13, с. 150).

Поэт, по мнению М.А. Светлова, может состояться в том случае, если он обладает талантом, любовью, из которой рождается ненависть к «противникам твоей любви», мастерством, «состоянием всегдашней работы».

Поэт подчеркивал нравственный характер творчества, считая, что плохой человек не может стать хорошим поэтом. Метапоэтика М.А. Светлова характеризуется нежесткой императивностью. Она связана с духом «воинственной светлой идейности»,

с убежденностью, что средний поэт всегда рядом с читателем, а талант «находится впереди читателя». Это объясняется «донкихотским» восприятием идей революции. Л.А. Озеров отмечает: «Принадлежит он к племени людей, которых принято называть романтиками. Что-то было в нем от Дон Кихота с его мечтательностью и человечностью. Дон Кихота называли Ламанчским, Светлова должно бы называть Гренадским...» (16, с. 7).

М.А. Светлов — поэт мягких интонаций. Его творчество пронизано самоиронией, но о других поэтах он пишет с большим чувством. Метапоэтическая тема товарищества, братства поэтов проходит через все творчество М.А. Светлова. Названия некоторых его статей («Памяти друга» (1959), «Встреча с другом» (1959) и т.д.) запечатлевают пристрастие поэта к теме товарищества, дружбы, которая вообще была характерна для поэзии и метапоэтики периода Великой Отечественной войны, конца пятидесятых — начала шестидесятых годов: жесткому идеологическому давлению с официальным лозунгом «Человек человеку — друг, товарищ и брат» были противопоставлены подлинные человеческие отношения взаимопомощи, поддержки. Такими мотивами пронизана статья «Памяти друга», посвященная Иосифу Уткину: «Когда останавливается сердце друга, кажется, что и твое сердце вот-вот замрет. Это я остро почувствовал, когда пятнадцать лет назад вышел из госпиталя и узнал о смерти Иосифа Уткина.

В чем была его прелесть? В том, что он мог мягко, осторожно и доверчиво положить руку на плечо читателя, не уговаривать, а убеждать его. Убеждать в том, что человечество обладает великим здоровьем, несмотря на временные болезни.

Благодородство — вот постоянный спутник Иосифа Уткина.

И вторым его спутником было обаяние.

Его жизнь оборвалась, но, сколько бы поэт ни жил, он всегда был комсомольцем. Пусть это звучит несколько выспренно, но он был пророком хороших чувств, и поэтому мы все дружили с ним.

Мы читаем его неопубликованные стихи, и создается чуть ли не мистическое ощущение — умерший поэт заговорил. И хочется поверить в то, что он никогда не умирал. Наследство, которое он оставил нам, заключается не в капитале, а в простой обыкновенной фразе: «Продолжайте дело, которому я отдал всю свою жизнь».

И мы будем продолжать» (13, с. 149).

Своеобразным метапоэтическим текстом являются автоэпиграммы и эпиграммы, созданные совместно с художником И.И. Игиным. Им посвящены книги «Музей друзей» (М.: СП, 1962) и «Улыбка Светлова» (Л.: Аврора, 1970). Они продолжают тему дружбы, товарищества, противопоставленную официальному пониманию «товарищ» с противопоставленными, налаженными по горизонтали, дружескими связями:

Время юности! Ты короче
Нашей старости, ты — быстрее,
Между рифмами, между строчек
Я встречаю своих друзей, —

такими слова открывается альбом «Улыбка Светлова». В книгах эпиграмм можно найти точные, афористичные замечания о поэзии, о творчестве. «Стихотворенье —

как первое слово, — пишет М.А. Светлов, — когда люди еще не говорили» (14, с. 3).

Жизнь моя! стал солидным я разве?
У тебя, как мальчишка учусь,
Здравствуй, общества разнообразье,
Здравствуй, разнообразие чувств!
(14, с. 10)

В коротеньких эпиграммах, посвященных поэтам, он часто схватывает главное и в творчестве, и в поведении. Приведем несколько эпиграмм.

А.Т. Твардовскому:

Скажите мне: не чудеса ль
В большой поэзии я вижу?
Чем дальше он уходит в «Даль»,
Тем он читателю все ближе.
(14, с. 9)

А.И. Безыменскому (автору поэмы «Трагедийная ночь»)

Он, как поэт, нам уж давно знаком
И пишет на волнующие темы,
Но до чего же тяжело пешком
Дойти до окончания поэмы.
(14, с. 29)

С.В. Михалкову. Золотой петушок.

Не только утром на заре,
Не только на одном дворе, —
Во многих жанрах без труда
Наш петушок поет всегда.
(14, с. 11)

«Улыбка Светлова» — особое качество не только поэзии, но и метапоэтики художника. Она давала текстам Светлова особое измерение, помогавшее поэту преодолеть заземленность текстов, эмпирическую логику «твердых тел».

Источники:

1. Светлов М.А. Лирический управдел // Светлов М.Е. Беседа. — М., 1969. — С. 108—110. — С. 44—45.
2. Светлов М.А. Есенину // Там же. — С. 46—47.
3. Светлов М.А. Живые герои // Там же. — С. 59—61.
4. Светлов М.А. Бессмертие // Там же. — С. 108—110.
5. Светлов М.А. Моя поэзия // Там же. — С. 112—114.
6. Светлов М.А. Жизнь поэта // Там же. — С. 131—132.
7. Светлов М.А. Пушкину // Там же. — С. 135—136.
8. Светлов М.А. Памяти друга // Там же. — С. 259—260.
9. Светлов М.А. Встреча с другом // Там же. — С. 253—259.
10. Светлов М.А. Из выступлений на творческих встречах, семинарах, заседаниях экзаменационной комиссии Литературного института // Там же. — С. 231—253.
11. Светлов М.А. Слово // Светлов М.А. Стихотворения. — М., 1968. — С. 182—183.
12. Светлов М.А., Игин И.И. Музей друзей. — М., 1962.
13. Три века русской метапоэтики. Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2006. — Т. 4. — С. 145—158
14. Улыбка Светлова. Альбом. — Л., 1970.

Литература:

15. Асеев Н.Н. Михаил Светлов // Асеев Н.Н. Родословная поэзии. — М., 1990.
16. Озеров Л.А. Об этой книге // Светлов М.А. Беседа. — М., 1969. — С. 3—13.
17. Паперный З.С. Человек, похожий на самого себя // Паперный З.С. Единое слово. — М., 1983.



**Гудзенко
Семен
Петрович**

[5.III.1922, Киев — 12.II.1953, Москва] — поэт.

Метапоэтика С.П. Гудзенко представлена в стихотворных произведениях. На его поэзию и метапоэтику оказали влияние произведения Э.Г. Багрицкого, Н.С. Тихонова, А.Т. Твардовского, а также про-

изведения зарубежных писателей.

Записи в дневнике: «До войны мне нравились люди из «Хулио Хуренито», «Кола Брюньона», «Дон Кихота», «Гаргантюа и Пантагрюэля», «Похождений Швейка» — это здоровые, веселые, честные люди. Тогда мне нравились люди из книг, а за девять месяцев я увидел живых собратьев этих классических, честных, здоровых весельчаков. Они, конечно, созвучны эпохе» (цит. по: 9, с. 6).

Стихи С.П. Гудзенко о творчестве даны через призму его военной жизни (в 1939 он поступил в ИФЛИ, в первые дни войны ушел добровольцем в армию, служил в Отдельной мотострелковой бригаде особого назначения). Это метапоэтика особого типа, в которой понимание назначения поэта, поэзии возникает в ходе проживания в экстремальной ситуации — участия в Великой Отечественной войне.

Путь

Студентам ИФЛИ, однополчанам

Наш путь, как Млечный —
раскален и долог.
Мы начали в июне,
на заре.
В пыли
с тавром готическим осколок,
в мешке
на двое суток сухарей.
Тяжелый шаг,
как будто пыль дороги
колотят стопудовым колуном.
Я не грустил о доме и пороге,
с любимой не прощался под луной.
Мы были юны.
И мужская дружба
ценилась нами выше всяких благ.
Мы говорили:
«Что нам в жизни нужно?
Устать в дороге,
воду пить из фляг».
Мы с детства не боялись расставанья.
Мальчишки,
окаянней кистеня,
мы полюбили холод расстояний
на оголтелых волжских пристанях.
И с колыбели
родина Россия
была для нас свободой и судьбой.
Мы ширь степей
в сердцах своих носили
и на заре
пошли за это в бой.
Был путь как Млечный —
раскален и долог.
Упрямо выл над соснами металл.

Обветренный,
прокуранный филолог
военную науку постигал.
Он становился старше и спокойней
и чаще письма матери писал.
Мы говорили:
«Отбушуют войны.
Мы по-другому взглянем в небеса.
Сильней полюбим
и сильней поддружим.
Наш путь, как Млечный,
вечно раскален.
Нам дня не жить
без битвы и оружия,
и будет порох
словом заменен».

1942

«Гудзенко, — пронизательно заметил П.Г. Антокольский, — как заразы боялся неверной, фальшивой ноты, боялся перепевов бодрой публицистики и барабанно-маршевого ритма. Он пришел из низов армии, из стрелкового батальона... Разного рода снобы и ханжи сколько угодно могли пожимать плечами и кривить губы по поводу того, что советский солдат «выковыривает ножом из-под ногтей чужую кровь». Действительно, такой солдат впервые забрел в поэтическую строку, но он очень твердо и без обиняков свидетельствовал о тяжести пережитого» (цит. по: 9, с. 4).

Стихи С.П. Гудзенко называют лирическим дневником. Действительно, в его поэтических текстах определены все важнейшие события его жизни, почти каждодневные в период войны. Об этом свидетельствуют названия стихотворений: «Путь», «Прожили двадцать лет...», «Перед атакой», «...и наступило к вечеру затишье», «Первая смерть», «Баллада о дружбе», «Товарищи» и т.д. У Гудзенко мало стихотворений, посвященных специально поэзии или теме поэта. Строчки об этом вырываются, выкристаллизовываются в ходе того, как молодой боец претворял и трагедию жизни, и историю, совершавшуюся на глазах, в стихи. Они прорастают из жизни, уже «выправленной» войной, поэтому это некая абсолютная правда молодого человека, узнавшего жизнь под огнем, это была еще практически не начавшаяся жизнь, но уже на пороге смерти. Отсюда поэзия, в понимании Гудзенко, с одной стороны, высшая ценность жизни, а с другой — итог боевой судьбы — между жизнью и смертью:

Быть под началом у старшин
хотя бы треть пути,
потом могу я с тех вершин
в поэзию сойти.
Я был пехотой в поле чистом... 1946

Бесценен опыт молодого поэта, поэтическое слово которого рождено в бою; этот опыт так и остался для Гудзенко мерилем всех ценностей, в том числе и поэтических.

И слушали меня, как только слушают
друг друга люди взвода одного.
И я почувствовал, как между душами
сверкнула искра слова моего.
Я в гарнизонном клубе за Карпатами... 1947

Для метапоэтики С.П. Гудзенко значимым оказывается и опыт большой человеческой дружбы, военного братства, товарищества, воспоминания о кото-

ром он пронес через всю жизнь. Известно, что слово «товарищ» стало формой официального обращения в Советской стране, а понятие «дружба» рассматривалось масштабно, широко — как «дружба народов». К сороковым годам в идеологическом дискурсе в расхожем употреблении практически десемантизировалось значение этих слов. Они стали частью словесных шаблонов, стереотипов. Поэтические тексты С.П. Гудзенко показали, как слова, в которых практически умерло их истинное значение, в ходе войны начинают «воскресать».

Не зря мы дружбу берегли,
как пехотинцы берегут
метр
окровавленной земли,
когда его в боях берут.
Баллада о дружбе. 1942—1943

После войны слова «товарищ», «дружба» снова стали обретать в официальной печати свое стереотипное значение. В шестидесятые годы поэты вновь воскресили тему товарищества, дружбы, противопоставленную официозным, идеологизированным понятиям. Слова «дружба», «товарищ» стали элементами метапоэтических текстов поэтов-шестидесятников: Б.А. Ахмадулиной, Е.А. Евтушенко, А.А. Вознесенского. Интенции метапоэтической концептуализации слов-образов «дружба» и «товарищ» были заложены в текстах поэтов военного поколения.

И.Г. Эренбург высоко оценил поэзию С.П. Гудзенко: «Это поэзия — изнутри войны. Это поэзия участника войны. Это поэзия не о войне, а с войны, с фронта... Его поэзия мне кажется поэзией-провозвестником... Он очень молод. Он принадлежит к тому поколению, которого мы еще не знаем, книг которого не читали, но которое будет играть не только в искусстве, но и в жизни решающую роль после войны» (цит. по: 9, с. 5).

Е.А. Евтушенко отмечает то, что С.П. Гудзенко добровольцем ушел на войну, участвовал в боевых действиях, работал во фронтовых редакциях. «В 1944 году в своем докладе о поэзии его отметил Н. Тихонов. Как и многие фронтовые поэты, не выдержал испытания холодной войной — стихи его поскутнели, потеряли задор, упругость, горький вкус правды, стали «командировочными». Но, умирая от старых ран, по собственному предсказанию, написал снова вырвавшиеся из сердца настоящие стихи: «Жизнь мою спасали среди ночи в белом, как десантники, врачи» (10, с. 661).

Источники:

1. Гудзенко С.П. Путь // Гудзенко С.П. Избранное. Стихотворения и поэмы. — М., 1977. — С. 13—14.
2. Гудзенко С.П. После марша и ночной атаки... // Там же. — С. 89.
3. Гудзенко С.П. Мое поколение // Там же. — С. 110—111.
4. Гудзенко С.П. Я был пехотой в поле чистом... // Там же. — С. 114.
5. Гудзенко С.П. Я в гарнизонном клубе за Карпатами... // Там же. — С. 148.
6. Гудзенко С.П. Чтоб увидеть прошлое яснее... // Там же. — С. 196—197.
7. Гудзенко С.П. У памятника // Там же. — С. 213—214.
8. Три века русской метапоэтики. Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2006. — Т. 4. — С. 159—161.

Литература:

9. Лазарев Л. «Я пришел в шинели жестко-серой...» // Гудзенко С.П. Избранное. Стихи и поэмы. — М., 1977. — С. 3—10.
10. Строфы века. Антология русской поэзии / Сост. Е.А. Евтушенко. — Минск — М., 1995.
11. Хелемский Я. Рассказ о товарище // День поэзии. 1970. — М., 1970.



Твардовский Александр Трифонович

[8(21).VI.1910, деревня Загорье, ныне Починковский район Смоленской области — 18.XII.1971, Москва] — поэт, писатель, переводчик, публицист, общественный деятель, критик, главный редактор журнала «Новый мир» (1958—1970).

Метапоэтика А.Т. Твардовского представлена в сборнике литературно-критических статей «Статьи и заметки о литературе» (1961), в книге «Поэзия Михаила Исаковского», в статьях о творчестве С.Я. Маршака, И.А. Бунина (1965), в «Речи о Пушкине» (1962), а также в стихотворных произведениях. Она формировалась в традициях русской классической поэзии, творчества А.С. Пушкина и Н.А. Некрасова.

В метапоэтических воззрениях А.Т. Твардовского находит выражение противопоставление «вдохновенного творчества» «серийности» в литературе. Мода, по Твардовскому, — это синоним серийности, а серийность — шаг к серости. Неизменные признаки и свойства подлинного искусства он видит в ясности, прямоте, немногословии, живописности, сочетании доброты и шутки. «Первообраз искусства», содержащий их в себе, поэт закономерно видит в народной и детской поэзии. Здесь определяется архетипическая основа поэтического творчества.

Поэзия, по мнению А.Т. Твардовского, должна характеризоваться историчностью, чертами лирической летописи, запечатлевающей перемены, происходящие в жизни народа. Художник выражает вечный и в то же время всегда по-новому осмысливаемый «круговорот природы и многообразное состояние человеческой души».

Не много надобно труда,
Уменья и отваги,
Чтоб строчки в рифму, хоть куда,
Составить на бумаге.

То в виде елочки густой,
Хотя и однобокой,
То в виде лесенки крутой,
Хотя и невысокой.

Но бьешься, бьешься так и смят —
Им не сойти с бумаги.
Как говорит старик Маршак:
— Голубчик, мало тяги.

Дрова как будто и сухи,
Да не играет печка.
Стихи как будто и стихи,
Да правды — ни словечка.

Пеняешь ты на неуспех,
На козни в этом мире:
— Чем не стихи? Не хуже тех
Стихов, что в «Новом мире».

Но совесть, та исподтишка
Тебе подскажет вскоре:
Не хуже — честь невелика,
Не лучше — вот что горе!

Покамест молод— малый спрос:
Играй. Но бог избави,
Чтоб до седых дожить волос,
Служа пустой забаве.
1955

Хорошее знание фольклорной основы творчества, блестящее владение всеми сферами языка, его регистрами позволило А.Т. Твардовскому убедительно говорить о простоте, высокой ясности, легкости и муздрости поэзии.

В метапоэтике А.Т. Твардовского обнаруживается четкое понимание реалистического образа, связанного с выражением глубин «всенародно-исторического подвига».

В пятидесятые годы М.В. Исаковскому приходилось доказывать, что лирическая поэзия А.Т. Твардовского связана с методом социалистического реализма, с идейностью. Метапоэтический артистизм М.В. Исаковского достигает здесь своего предела: большому художнику приходилось объяснять поэзию партийным деятелям, руководившим ею. Говоря о стихотворении Твардовского «Рожь, рожь...», Исаковский «переводит» его в идеологический дискурс, понятный партийным деятелям: «Хотя автор нигде прямо не указывает, что речь идет о колхозном поле, читателю совершенно ясно, что поле именно колхозное. Ясно хотя бы потому, что таких огромных, безмерных полей, таких обильных урожаев, когда «колос... устал держать пуды, вагоны, составы хлеба над землей», доколхозная деревня не знала. <...> И говоря о поле, Твардовский тем самым говорит о победе колхозного строя в деревне, о его огромных возможностях, о зажиточной жизни колхозников. Говорит он это не прямо, не «в лоб». <...> Кроме всего прочего, стихотворение Твардовского вызывает ощущение радости и полноты жизни, ощущение простора, света, солнца». (17, с. 31).

Разрабатывая метапоэтику «большого стиля» соцреализма, А.Т. Твардовский оставался сторонником и теоретиком истинного искусства. Основные жанры метапоэтики А.Т. Твардовского — критические, литературоведческие статьи и «автокомментарии»: «Как был написан «Василий Теркин». Ответ читателям» (1961—1962), «О «Стране Муравии» (1953—1959), «О стихотворении «Я убит подо Ржевом» (1959). К метапоэтическим относятся его статьи о поэтах: «Слово о Пушкине» (1962), «О Бунине» (1965), «Поэзия Михаила Исаковского» (1959—1969). Использовал он и жанр рецензии. «Знамя бригады» (1946) — это рецензия на одноименную поэму А.А. Кулешова. В ней А.Т. Твардовский высказал важную для себя мысль: «Духовная сила народа способна поэтически сказаться не только, и, может быть, даже не столько в песне торжества и победы, но и в песне горя и скорбного гнева...». Статья «Как был написан «Василий Теркин». Ответ читателям» — уникальна. В ней поэт шаг за шагом раскрывает замысел, рассказывает о различных вариантах текста, об осуществлении знаменитой поэмы. Вот как он рассуждает о жанре: «Жанровое обозначение «Книги про бойца», на ко-

тором я остановился, не было результатом стремления просто избежать обозначения «поэма», «повесть» и т.п. Это совпадало с решением писать не поэму, не повесть или роман в стихах, то есть не то, что имеет свои узаконенные и в известной мере обязательные сюжетные, композиционные и иные признаки. У меня не выходили эти признаки, а нечто все-таки выходило, и это нечто я обозначил «Книгой про бойца». Имело значение в этом выборе то особое, знакомое мне с детских лет звучание слова «книга» в устах простого народа, которое как бы предполагает существование книги в единственном экземпляре. Если говорилось, бывало, среди крестьян, что, мол, есть такая-то книга, а в ней то-то и то-то написано, то здесь никак не имелось в виду, что может быть другая точно такая же книга. Так или иначе, но слово «книга» в этом народном смысле звучит по-особому значительно, как предмет серьезный, достоверный, безусловный» (16, с. 175).

А.Т. Твардовский сыграл огромную роль в формировании подлинной духовности читателей; будучи редактором «Нового мира», он открыл много новых имен, но постоянно заботился о сохранении традиции русской поэзии. Приведем характеристику творчества М.И. Цветаевой, которую он дал в предисловии к изданию «Избранного» в 1961 году: «М. Цветаевой принадлежит в развитии русского стиха такая несомненная и значительная роль, что так или иначе с ее творчеством должен быть знаком всякий интересующийся поэзией человек.

В книге много боли сердца, горестных раздумий, мучительных усилий выразить мир, представляющийся автору часто темным и жестоким (здесь — отражение особенностей его трудной судьбы), но в ней же столько ясной и жаркой любви к жизни, к поэзии, к России и к России советской; столько ненависти к буржуазному миру «богатых» и пафоса антифашистской направленности.

Со стороны собственно стиха, слова, звука, интонации это вообще редкое и удивительное явление русской поэзии. Затрудненная, местами как бы пунктирная, где заменой слов являются необыкновенно выразительные тире, стихотворная речь Цветаевой обладает чертами глубокой эмоциональной силы — она, как дыхание, прерывистое, неровное, но и живое, а не искусственное.

Кстати, когда некоторые особенности стиха Цветаевой (рифмы, ритмы, звукопись) станут общим достоянием (Цветаева у нас не издавалась, кажется, с 1922 года), полезно будет уже и то, что откроется один из источников завлекающего простактов «новаторства» некоторых молодых поэтов наших дней. Окажется, что то, чем они шеголятся сегодня, уже давно есть, было на свете, и было в первый раз и много лучше» (16, с. 184—185).

К метапоэтическим можно отнести и его выступления на XXI (1959) и XXII (1961) съездах партии, где он выступил с полемическими по отношению к тогдашней литературной политике КПСС заявлениями.

Источники:

1. Твардовский А.Т. Признание // Твардовский А.Т. Стихотворения и поэмы: В 2 т. — М., 1957. — Т. 1. — С. 391—392.
2. Твардовский А.Т. О прописке // Там же. — С. 401—402.
3. Твардовский А.Т. Не много надобно труда... // Там же. — С. 422—423.
4. Твардовский А.Т. Из писем // Твардовский А.Т. Собрание сочинений: В 6 т. — М., 1976—1983. — Т. 2. — С. 155.

5. Твардовский А.Т. Я задумал написать... // Твардовский А.Т. Собрание сочинений: В 6 т. — М., 1976—1983. — Т. 3. — С. 17.
6. Твардовский А.Т. Моим критикам // Там же. — С. 86.
7. Твардовский А.Т. Слово о словах // Там же. — С. 144.
8. Твардовский А.Т. Собратьям по перу // Там же. — С. 115.
9. Твардовский А.Т. Некогда мне над собой измываться... // Там же. — С. 133.
10. Твардовский А.Т. Всему свой ряд, и лад, и срок... // Там же. — 205.
11. Твардовский А.Т. Не заслоняй святую боль... // Там же. — С. 204.
12. Твардовский А.Т. Какбыл написан Василий Теркин // Твардовский А.Т. Собрание сочинений: В 6 т. — М., 1980. — Т. 5. — С. 101—147.
13. Твардовский А.Т. О «Стране Муравии» // Там же. — С. 31—34.
14. Твардовский А.Т. О Блоке // Там же. — С. 23—25.
15. Твардовский А.Т. Марина Цветаева. «Избранное» // Там же. — С. 35.
16. Три века русской метапоэтики. Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2006. — Т. 4. — С. 162—185.

Литература:

17. Исаковский М.В. О поэтическом мастерстве. — М., 1960.
18. Македонов А.В. Творческий путь Твардовского: Дома и дороги. — М., 1981.
19. Маршак С.Я. Ради жизни на Земле. — М., 1961.
20. Кондратович А. Новомирский дневник (1967—70). — М., 1991.



Сурков Алексей Александрович

[1(13).X.1899, дер. Середнево Ярославской губернии — 14.VI.1983, Москва] — поэт.

Метапоэтика А.А. Суркова представлена в речах и статьях «Держать лирический порох сухим. Речь на Первом Всесоюзном съезде советских писателей» (1934), «Поэзия народа-победителя» (1945), а также в стихотворных произведениях.

Метапоэтика А.А. Суркова находится в зависимости от идеологического дискурса социалистической государственности. В метапоэтике он является последовательным проводником идей соцреализма. В своих речах и статьях он резко разделял поэтов, которые следуют идеям партии, и тех, которые находятся вне влияния власти. В особенности это касалось поэтов Б.Л. Пастернака и И.Л. Сельвинского. А.А. Сурков порицал тех молодых поэтов, которые осваивали принципы творчества Б.Л. Пастернака и И.Л. Сельвинского. Противоборство в поэзии он определял как «расстановку сил на фронте нашей поэзии» (6, с. 188). Термины, связанные с воинственностью, борьбой пролетариата, во многом определяют характер метапоэтических текстов А.А. Суркова. Их жанр в большинстве случаев — речи, иногда это статьи, часто носившие разоблачительный характер. Например статья «О поэзии Б. Пастернака» («Культура и жизнь», 1947. 21 марта).

Путь поэта он определял как путь к пролетариату. «Интимно-лирической водице» в поэзии он противо-

поставлял «гуманистическую» идею ненависти к врагу (имеется в виду как внутренний, так и внешний враг): «Я счел нужным говорить на эту тему, потому что практика некоторых наших поэтов и писателей, в особенности молодых, заставляет несколько насторожиться. У нас по праву входят в широкий поэтический обиход понятия — любовь, радость, гордость, составляющие содержание гуманизма. Но некоторые молодые (да и немолодые иногда) поэты как-то сторонкой обходят четвертую сторону гуманизма, выраженную в суровом и прекрасном понятии — ненависть.

Хорошо, что наши поэты перестали бояться писать о любимых девушках и о красотах природы. Хорошо, что все успешнее и успешнее доносят они до читателя в поэтических образах эмоции, выражающие радость молодого существования и гордость победителей. Но только не всегда нас захватывают эти лирические стихи. Почему? Потому что часто они бездумны и поверхностны. Молодые, условно говоря, пришедшие на готовое, пишут как-то так, что радости их несут на себе оттенок необязательности, немотивированности. Чувство у них дано в статике, в свершенном виде, а не в динамическом образе, сочетающем в себе усилия свершения с радостью одержанной победы. Только так может создаваться гармонический образ.

Я счел нужным уточнить трактовку содержания гуманизма напоминанием о ненависти еще вот почему. <...>

Наша молодежь выходит на демонстрации с букетами цветов в руках. Но за плечом девушки в белом платье, идущей мимо Мавзолея, покоится винтовка. И строгая тень штыка падает через плечо вперед на мостовую, указывая линию движения» (6, с. 190—191).

Жанры поэзии А.А. Сурков определяет как «энергичную поступь походной песни, песни веселой и пафосной, мужественной и строгой».

Умчалась пора физкультуры и спорта.
Вот осень пришла и умерила прыть.
Найти бы наивного, глупого черта —
За молодость душу ему заложить.

Но слышатся тут политграмоты вздохи.
Она просыпается, пальцем грозя:
Мол, черт — предрассудок минувшей эпохи,
И с ним коммунисту общаться нельзя.

И впрямь — разве юность воротится снова?
За Фаустом гнаться — смешить молодежь.
Единственный пропуск в бессмертие — слово.
Упорствуй — и ты это слово найдешь.
1951

«Поэзию народа-победителя» в послевоенное время он также определял с точки зрения соответствия ее идеям социализма: «В лучших, сильнейших произведениях советских поэтов воюющий современник-соотечественник предстает во весь рост прежде всего как человек, как носитель начал человечности и справедливости, как жизнелюб и жизнетворец, огрубевший нервами в неуютном фронтового существования, но не огрубевший сердцем. Именно на трудной, сложной военной теме поэзия наша с особой силой и выразительностью раскрыла свою особую советскую, большевистскую природу» (6, с. 191).

А.А. Суркову принадлежали мысли об интернациональной природе поэзии, которая соответствует интернациональной природе советского общества.

Интересны замечания Е.А. Евтушенко о личности поэта А.А. Суркова и его поэзии: «В последние годы жизни, работая штатным секретарем Союза писателей СССР, Сурков снискал себе мрачную славу догматического функционера, особенно когда он начал кампанию против Пастернака. На самом деле его образ был гораздо сложнее. В каком-то смысле он был догматиком, а в каком-то смысле и царедворцем. Но он, по многим свидетельствам, был и тем, кто публично поносил, а тайно помогал; помимо всего, Сурков был хотя и небольшим, но, безусловно, талантливым поэтом. С двенадцати лет пребывая на побегушках в петербургской прислуге, он, накопив достаточное количество ненависти, стал во время гражданской войны пулеметчиком. Об этом времени он написал сильные стихи, где нежность проявляют пулей. Во время войны Сурков написал знаменитое стихотворение, яростно призывающее к отмщению: «Вам не дожидаться с востока, вам не встречать сыновей». Были известны также песни Суркова «Конармейская», «Песня смелых» («Смелыми Сталин гордится»), «Бьется в тесной печурке огонь», «В смертном ознобе», которую я исполнял в мосфильмовском конкурсе на роль «пятнадцатилетнего капитана...» (9, с. 341).

Источники:

1. Сурков А.А. Читателю // Сурков А.А. Собрание сочинений: В 4 т. — М., 1978. — Т. 1. — С. 108—109.
2. Сурков А.А. Умчалась пора физкультуры и спорта... // Сурков А.А. Собрание сочинений: В 4 т. — М., 1978. — Т. 2. — С. 85.
3. Сурков А.А. Бессмертная песня // Там же. — С. 250.
4. Сурков А.А. Держать лирический порох сухим // Сурков А.А. Собрание сочинений: В 4 т. — М., 1978. — Т. 4. — С. 331—340.
5. Сурков А.А. Поэзия народа-победителя // Там же. — С. 470—484.
6. Три века русской метапоэтики. Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2006. — Т. 4. — С. 187—195.

Литература:

7. Гринберг И. Поэзия Алексея Суркова. — М., 1958.
8. Резник О. Путь поэта. — М., 1969.
9. Строфы века. Антология русской поэзии / Сост. Е.А. Евтушенко. — Минск — М., 1995.



Исаковский Михаил Васильевич

[7(19).I.1900, дер. Глотовка Ельнинского уезда, ныне Восточный район Смоленской области, — 20.VII.1973, Москва] — поэт-песенник, литературный критик.

Метапоэтика М.В. Исаковского представлена в сборнике литературно-критических статей «О поэтическом мастерстве» (3-е издание — 1960), а также стихотворными произведениями.

Основная проблематика метапоэтики М.В. Исаковского — «поэзия и творчество», «советская литература и идейность», «назначение поэта и поэтическое мастерство».

Размышляя о «секрете поэзии», М.В. Исаковский связывает его с самостоятельностью художественных исканий поэта, с его обращением к самому широкому

кругу читателей, с общественной значимостью творчества. Творчество должно изучаться в широком контексте, в том числе и социальном.

Разделяя принципы эстетики соцреализма, М.В. Исаковский считает основным качеством подлинного произведения «высокоидейность» и «высокохудожественность», подразумевая под этим «идеи нашего времени, нашего народа, нашей Коммунистической партии» (18, с. 208).

Поэт — это носитель и творец духовной культуры народа. Назначение поэта видится М.В. Исаковскому в том, чтобы уметь вложить большое поэтическое содержание в самые обычные слова, по-новому сочетать их и, таким образом, выявить именно тот внутренний смысл, который нужен поэту. Лучшие произведения М.В. Исаковского отвечают принципам высокой простоты, к которой он стремился всегда, даже в самых ранних метапоэтических текстах:

Ночная запись

Сию при свете папироски
У мутно-серого окна.
Стихов неясные наброски
Мне смутно шепчет тишина.

Ночной сверчок — мой друг давнишний —
Затронул вновь свою струну.
Стоят толпой безмолвной вишни,
Сойдясь к раскрытому окну.

Во тьме белеет занавеска,
Букет ромашек полевых.
Соседский пес залаял резко,
Потом подумал и затих.
Лето, 1920
Ельня

«Стихи Исаковского, помимо их песенности, мелодичности, привлекательны искусным использованием еще не устоявшегося сплава традиционной крестьянской речи с обильно пополнявшей ее непривычной лексикой: «Может быть, за целые столетия не впитывал язык такого количества новых слов и фразеологических оборотов, как в эти годы...» — свидетельствовал А.Т. Твардовский в статье «Поэзия Михаила Исаковского» (см.: 23). Эти старательно, пусть порой и невпопад употребляемые героями Исаковского слова и выражения создают не один лишь комический эффект, но и дают представление о нелегко совершающемся духовном перевороте. «Неуклюжие» слова в контексте как бы хорошеют, вызывая не только улыбку, но и теплое чувство к героям. Когда, например, в стихотворении «Политпросвет» парень, влюбившийся в девушку, приехавшую в его село «для провешивательской работы», сообщает: «...По возвышенной цене // Плачу за книги и плакаты», «ошибочный» эпитет красноречиво говорит о чувстве самого героя. Добрая, слегка лукавая интонация повествователя еще отчетливее звучит в стихах Исаковского 30-х годов, вскоре ставших популярнейшими песнями («Прощание», «Провожанье», «И кто его знает», «Катюша», «Шел со службы пограничник»). «...Твой голос здесь слышнее, чем чей-либо из нас», — писал Твардовский из армии Исаковскому в 1939 году, и позже, в 1940: «...Всюду тебя поют... ты должен знать, что твое поэтическое слово живет здесь, составляет часть этой действительности» (цит. по: 24, с. 314).

М.В. Исаковский находился в постоянном диалоге с молодыми поэтами, поэтому в жанрах его метапоэ-

тики доминируют беседы. В одной из них «О секрете поэзии» (1950) он дает рекомендации начинающим поэтам и одновременно выводит формулы собственного творчества: «Я думаю, что правильно было бы сказать так: «секрет» поэтического творчества поэт может найти только сам, и притом в самом себе. Всякий поэт всегда должен «открывать» его для себя заново, так же как он должен открывать заново и свою собственную поэзию.

Обладать поэтическим «секретом» — это прежде всего значит быть в творчестве самостоятельным, то есть говорить так, как свойственно только тебе, а не кому-либо другому, говорить о том, о чем можешь сказать только ты, потому что ты сам увидел это в жизни, сам передумал, перечувствовал, понял, сделал выводы, причем темой разговора должно быть нечто большое, значительное, интересное не только для самого поэта или узкого круга людей, а для самых широких слоев читателей. <...>

В стихах поэта неизбежно проявляется не только его поэтическое мастерство, не только его умение говорить в поэтической форме о тех или иных явлениях жизни, но одновременно в них проявляется и характер самого поэта, его личность, его индивидуальные человеческие качества. <...>

Быть в поэзии по-настоящему оригинальным и самобытным, непохожим на других,— это прежде всего значит оставаться самим собой (о чем я уже упоминал раньше). Это значит проявить в поэзии те человеческие качества, те духовные силы, которые в тебе заложены.

Поэтический талант, как я уже сказал, не есть нечто обособленное, независимое от личности поэта. Он органически, неразрывно связан со всем внутренним обликом поэта. Он существует не сам по себе, он является лишь средством особого (поэтического) проявления личности человека, его характерных черт, его мыслей и чувств. <...>

Ведь поэт — это носитель и творец духовной культуры народа, и он просто не имеет права быть отсталым, необразованным, неактивным. Он должен знать неизмеримо больше, чем рядовой гражданин, он должен видеть гораздо дальше, он должен понимать и чувствовать жизнь во всем ее многообразии гораздо полнее и глубже» (18, с. 201—203).

Е.А. Евтушенко пишет о М.В. Исаковском: «Начал печататься еще в 1914 году в московской газете «Новь». В 1927 году в Москве вышла книжка «Провода на солоне», одобренная Горьким. Вот что являлось главным содержанием поэзии Исаковского того периода, по определению Литературной энциклопедии 1966 года: «Еще до коллективизации Исаковский выразил стремление трудового советского крестьянства покончить сединоличным хозяйством, с трудной жизнью на собственном клочке земли». Конечно, и Исаковскому, и другим певцам молодого колхозного строя было бы трудно представить, что в восьмидесятые годы крестьяне будут хвататься за хотя бы крошечный кусочек именно собственной земли. Но это еще в двадцатых годах сумел предугадать, пожалуй, лишь Андрей Платонов. Некоторые литературные максималисты обвиняют Исаковского в нарочитой слепоте к бедам тогдашней деревни, в ярмарочной лубочности, в лакировке. Думаю, что все было гораздо сложнее. Настолько хотелось новой сказочной жизни, что казалось, если создашь ее в стихах, она превратится в реальность. Лучшие песни Исаковского действительно стали частью реальности (как,

например, знаменитая «Катюша», ставшая любимой песней не только нашего народа, но даже итальянских партизан). Моя мама пела на фронте чудесную песню на слова Исаковского «В лесу прифронтовом». Искренние стихи Исаковского о Сталине с высекающими слезы строками: «Мы так вам верили, товарищ Сталин, как, может быть не верили себе», — с парадоксально высказанной правдивостью выразили трагедию народа, действительно поверившего Сталину больше, чем самому себе, собственному сердцу. Официальная критика всячески пыталась навести на Исаковского «хрестоматийный глянec». Однако он со свойственной ему скромностью труженика чурался славословий. Вырвавшись из той золоченой рамки, куда пыгались его втиснуть, Исаковский создал классический шедевр «Враги сожгли родную хату», где от последних строк с трагической загадкой внутри отчетно сжимается сердце» (22, с. 353—354).

Источники:

1. Исаковский М.В. Поэт и яйцо // Исаковский М.В. Собрание сочинений: В 5 т. — М., 1982. — Т. 1. — С. 379.
2. Исаковский М.В. Ночная запись // Там же. — С. 321.
3. Исаковский М.В. Ужели? // Там же. — С. 105.
4. Исаковский М.В. Разговор с редактором // Там же. — С. 331.
5. Исаковский М.В. Медный гость в редакции // Там же. — С. 344—345.
6. Исаковский М.В. Одемяненный поэт // Там же. — С. 346.
7. Исаковский М.В. Написал бы я стихотворение... // Там же. — С. 393—394.
8. Исаковский М.В. О «Секрете» поэзии // Исаковский М.В. О поэтическом мастерстве. — М., 1960. — С. 9—19.
10. Исаковский М.В. О поэтическом замысле, об идейности // Там же. — С. 20—32.
11. Исаковский М.В. О поэтическом таланте // Там же. — С. 33—41.
12. Исаковский М.В. Работа в газете // Там же. — С. 42—44.
13. Исаковский М.В. «О самых простых и скромных» // Там же. — С. 45—50.
14. Исаковский М.В. Разговор о песне (Выступление на Втором Всесоюзном съезде писателей 17 декабря 1954 года) // Там же. — С. 51—60.
15. Исаковский М.В. Краткие заметки (Записи разных лет) // Там же. — С. 83—90.
16. Исаковский М.В. Письма начинающим поэтам // Там же. — С. 91—128.
17. Исаковский М.В. Из ответов разным авторам // Там же. — С. 129—166.
18. Три века русской метапоэтики. Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2006. — Т. 4. — С. 196—248.

Литература:

19. Воспоминания о М. Исаковском. — М., 1986.
20. Кошелев Я.Р. М.В. Исаковский: Страницы жизни и творчества. — Смоленск, 1995.
21. Осетров Е. Человек-песня: Книга о М. Исаковском. — М., 1979.
22. Строфы века. Антология русской поэзии / Сост. Е.А. Евтушенко. — Минск — М., 1995.
23. Твардовский А.Т. Поэзия Михаила Исаковского. — М., 1969.
24. Турков А.М. Исаковский // Русские писатели XX века. Биографический словарь. — М., 2000. — С. 313—314.



Маршак Самуил Яковлевич

[22.X(3.XI).1887, Воронеж, — 4.VII.1964, Москва] — поэт, переводчик, драматург, издатель журналов для детей.

Метапоэтика С.Я. Маршака представлена в сборнике статей о литературном мастерстве «Воспитание словом» (1961), а также в стихотвор-

ных произведениях.

По признанию С.Я. Маршака, на формирование его метапоэтики оказало влияние творчество А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Ф.И. Тютчева, А.А. Фета, И.А. Бунина, В. Шекспира, Р. Бернса.

Обосновывая свое обращение к вопросам метапоэтики, С.Я. Маршак пишет: «...мы, профессиональные литераторы, могли бы общими усилиями помочь своим корреспондентам — а заодно и читателям — хоть отчасти разобраться в вопросах поэтического мастерства, поделившись с ними мыслями и наблюдениями, которые накопились у каждого из нас во время собственной работы и при изучении творчества других поэтов» (17, с. 252).

С.Я. Маршак утверждает, что настоящие стихи пишутся для вечности: в вечности находит себе место все, что творит человек в борьбе со временем, в том числе и подлинная поэзия. В качестве первоосновы С.Я. Маршак выдвигает язык, считая, что именно в нем содержится творческий потенциал поэзии: «Если бы язык не был поэтичен, не было бы искусства слова — поэзии», — пишет С.Я. Маршак в статье «Заметки о мастерстве. Зачем пишут стихами?» (17, с. 276).

«Писатель должен чувствовать возраст каждого слова, — считает С.Я. Маршак. — Он может свободно пользоваться словами и словечками, недавно и ненадолго вошедшими в нашу устную речь, если умеет отличать эту мелкую разменную монету от слов и оборотов речи, входящих в основную — золотой — фонд языка.

Каждое поколение вносит в словарь свои находки — подлинные или мнимые. Одни слова язык усваивает, другие отвергает.

Но и в тех словах, которые накрепко вросли в словарь, литератору следует разбираться точно и тонко.

Он должен знать, например, что слово «чувство» гораздо старше, чем слово «настроение», что «беда» более коренное и всенародное слово, чем, скажем, «катастрофа». Он должен уметь улавливать характерные речевые новообразования — и в то же время ценить старинные слова, вышедшие из повседневного обихода, но сохранившие до сих пор свою силу» (17, с. 273).

Мысли о «возрасте» слова, о слове «коренном», «всенародном», «вросшем в словарь» нельзя отнести к тривиальным. Важно и то, что С.Я. Маршак рассматривает язык как хранилище культуры, знание жизни, природы, приобретенное человечеством. Он указывает на множество профессиональных «языков» в системе русского литературного языка, а также ставит вопрос о «невном знании» человека, в обыденной жизни получающего знание от общения с природой, с людьми. Это знание также запечатлевается в языке, особенно в разговорной речи: «Язык отражает глубокое знание жизни и природы, приобретенное человечеством. И не только специальный язык разных профессий — охотников, моряков, рыбаков, плотников, — но и общена-

родный словарь впитал в себя этот богатый и разнообразный житейский опыт. В живой народной речи запечатлелось так много накопленных за долгие века наблюдений и практических сведений из тех областей знания, которые по-ученому называются агрономией, метеорологией, анатомией и т. д.

Вступая во владение неисчерпаемым наследством своего народа, поэт получает заодно заключенный в слове опыт поколений, умение находить самый краткий и верный путь к изображению действительности» (17, с. 275).

То, что сейчас называется «экологией» языка и речи, провозглашали поэты во все времена. Эту традицию поддерживает С.Я. Маршак, говоря о языке как искусстве — концентрированном выражении в нем человеческой культуры: «Мы должны оберегать язык от засорения, помня, что слова, которыми мы пользуемся сейчас, — с придачей некоторого количества новых, — будут служить многие столетия после нас для выражения еще неизвестных нам идей и мыслей, для создания новых, не поддающихся нашему предвидению поэтических творений.

И мы должны быть глубоко благодарны предшествующим поколениям, которые донесли до нас это наследие — образный, емкий, умный язык.

В нем самом есть уже все элементы искусства: и стройная синтаксическая архитектура, и музыка слова, и словесная живопись» (17, с. 275).

Говоря о языке как искусстве, о многослойной культуре, запечатленной в слове, С.Я. Маршак продолжает традиции лингвистов (В. фон Гумбольдт, А.А. Потебня и др.), поэтов-символистов, обращающих внимание не только на сам язык, но и на науку о нем: «Однако немногие из людей, занимающихся поэзией, ценят настоящему грамматике.

В обеспеченных семьях дети не считают подарком башмаки, которые у них всегда имеются. Так многие из нас не понимают, какое великое богатство — словарь и грамматика.

Но тщательно оберегая то и другое, мы не должны относиться к словам с излишней, педантичной придирчивостью. Живой язык изменчив, как изменчива сама жизнь. Правда, быстрее всего стираются и выходят из обращения те разговорно-жаргонные слова и обороты речи, которые можно назвать «медной разменной монетой». Иные же слова и выражения теряют свою образность и силу, превращаясь в привычные термины.

И очень часто омертвлению и обеднению языка способствуют, насколько могут, те чересчур строгие ревнители стиля, которые протестуют против всякой словесной игры, против всякого необычного для их слуха оборота речи» (17, с. 276).

С.Я. Маршак обращает особое внимание на центральный элемент языка — слово. Он утверждает, что слова расположены в нашем сознании не так, как в словарях или в справочниках — не порознь, не по алфавиту и не по грамматическим категориям. Он настаивает на ассоциативно-эмоциональном мышлении поэта, связи языка с чувствами и ощущениями. «Нам не придет на память гневное, острое, меткое слово, пока мы по-настоящему не разгневаемся. Мы не найдем горячих, нежных, ласковых слов, пока не проникнемся подлинной нежностью» (17, с. 271).

Ведерко, полное росы,
Я из лесу принес,
Где ветви в ранние часы
Роняли капли слез.

Ведерко слез лесных набрать
Не пожалел я сил.
Так и стихов моих тетрадь
По строчке я копил.
1964

Работа поэта, по С.Я. Маршаку, — возвращение словам первоначальной свежести, энергии, полноразвучности — достоинств, которыми они не обладали, «покоясь в бездействии на страницах словарей» (17, с. 271). Вступая во владение неисчерпаемым наследством своего народа, поэт получает заключенный в слове опыт поколений, «умение находить самый краткий и верный путь к изображению действительности» (там же, с. 275). С.Я. Маршак в метапоэтике всегда делает установку на работу с языком. Для него в поэзии важно все, вплоть до знаков препинания:

Дыхание свободно в каждой гласной,
В согласных — прерывается на миг.
И только тот гармонии достиг,
Кому чередование их подвластно.

Звучат в согласных серебро и медь,
А гласные даны тебе для пения.
И счастлив будь, коль можешь ты пропеть
Иль даже продышать стихотворенье.
1964

Исследователи отмечают, что хотя Маршак и очень ревностно относился к отзывам о своей лирике, говорил о ней мало: «Мне думается, лирика всегда должна являться результатом большой сосредоточенности, бережного накопления мысли и чувств. Этого пути я стараюсь держаться и в своей оригинальной лирике и в переводах», — писал он в 1955 году (16, с. 280).

В. Смирнова отмечает: «Маршак был одним из самых последовательных продолжателей классической русской поэзии. Он хорошо знал и любил русских поэтов — от Державина до Блока и Хлебникова, глубоко изучил мировую поэзию прошлого. Его собственное творчество впитало в себя лучшие традиции русской и мировой литературы. <...> Он создал свою «школу редактора», знал, как никто, все тонкости своего писательского дела, полиграфию, книжную графику и мог быть примером для каждого литератора — образцом высокой требовательности к печатному слову. Он был деятелем культуры в лучшем и полном смысле этого слова» (18, с. 44).

Метапоэтика С.Я. Маршака характеризуется аналитическим, исследовательским характером. Он много работает с молодыми поэтами и учит их на основе осмысления лучших классических образцов. Так, в работе «Заметки о мастерстве» он методически рассматривает строчку за строчкой Н.А. Некрасова, обобщает особенности его художественного почерка: «В этой статье я чаще всего обращаюсь за примерами к Некрасову, так как его стихи, взявшие на себя труднейшую задачу — претворить новый, прозаический, жизненный материал в песню, в балладу, в поэму, — дают нам возможность представить себе, до чего широки границы смелой и живой поэзии, до чего велик ее диапазон.

Поэзия Некрасова, освобожденная от рутины, от привычных канонов, нашла для себя не стесняющую, не ограничивающую ее форму. Поэзия эта позволяет себе быть простой и вразумительной, емкой и содержательной, как лучшая проза, да к тому же еще обладает и своими особыми преимуществами.

Стихи умеют быть лаконичными, как пословица, и подобно пословице глубоко врезаться в память. Они способны передавать самые разнообразнейшие интонации и темпы. Согласованные с дыханием, они могут подниматься до самых верхов человеческого голоса и спускаться до шепота. Сквозь прозрачную их форму ясно проступает рисунок мысли со всем, что в ней последовательно или противоречиво, едино или многообразно.

В стихах есть разморенная поступь; поэтому-то стихотворная стопа так хорошо передает движение, действие, работу» (17, с. 268).

Метапоэтика С.Я. Маршака нельзя рассматривать как ангажированную, отвечающую запросам идеологов Коммунистической партии, но в его текстах можно обнаружить некоторые семантические жесты, обусловленные давлением идеологии, характерным для середины XX века. Так, например, в указанной статье дается стереотипное противопоставление поэтов, «ответственных перед временем и народом», и поэтов, которые замыкались в сфере «узкопрофессионального» (обычно называли таких поэтов, как Бенедиктов, Фет, Майков и др., относили их к сфере «чистого искусства», не отвечающего запросам народа). Опирается С.Я. Маршак на опыт А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Н.А. Некрасова, А.А. Блока, В.В. Маяковского: «Александр Блок и Владимир Маяковский — поэты очень различные по возрасту, темпераменту, характеру дарования и мировоззрению.

Маяковский открывает большую поэзию нашей советской эпохи. Блок завершает собою поэзию дореволюционную.

Но их роднит то, что оба они в эти исторические дни много и напряженно думали, знали цену поэтическому слову, понимали ответственность поэта перед временем и народом. Оба они далеки от всего, что было в литературе узкопрофессионального, высокомерно-«писарского» (17, с. 255).

Отдавая внешнюю даньходящему в идеологии противопоставлению, С.Я. Маршак привлекает некоторые размышления Ф.М. Достоевского о поэтах «братских» и «небратских»: «...Достоевский — может быть, даже вопреки своим намерениям — подверг суровой казни «знаменитого поэта» (речь идет о А.А. Фете. — *К.Ш., Д.П.*) и его стихи о шепоте и робком дыхании. Он изничтожил эти хрупкие стихи, идиллические и благополучные, показав их в пылу полемики на трагическом фоне лиссабонского землетрясения и сопоставив грозное колыхание земли с «колыханием сонного ручья. <...>

И совершенно справедливо назван в этом рассуждении поступок поэта (там так и сказано: поступок) «небратским».

Небратскими, как бы чужеродными были многие строчки Аполлона Майкова, Щербинины, Бенедиктова.

«Братскими» были стихи и проза Пушкина, великодушного, щедрого, верного народу поэта.

«Братскими» были стихи и повести Лермонтова, стихи, песни и сатиры Некрасова» (17, с. 256).

В этой же самой статье, когда он рассуждает о достижениях в поэтическом мастерстве, называет в качестве «лучших поэтов» тех же Тютчева, Фета, Полонского, Майкова: «Не прямым — словарным — значением каждого слова поражают и волнуют нас лирические стихи Фета —

Я болен, Офелия, милый мой друг!
Ни в сердце, ни в мысли нет силы.
О, спой мне, как носится ветер вокруг
Его одинокой могилы.

В какой протяжно-унылый гул ветра на пустыре сливаются эти две последние строчки. Какой неистой скорбью звучит — после тихой жалобы первого двустипшия — неожиданное, пронизанное одною и той же гласной восклицание:

О, спой мне, как носится ветер вокруг
Его одинокой могилы.

Фраза разделена между двумя строчками так, чтобы слова «Его одинокой могилы» стояли и в стихах одиноко. Даже относящийся к ним предлог «вокруг» оставлен в предыдущей строчке, чтобы в последней не было ничего, кроме этих трех простых и скорбных слов: «Его одинокой могилы» (17, с. 282).

Используя стратегию деконструкции Ж. Деррида, статью С.Я. Маршака следует читать не только по горизонтали, но и следить за вертикальным развертыванием текста, повторяющимися в разных контекстах именами, терминами. По замыслу Деррида, эта операция позволяет определить перебои смысла, умолчания, внутренние несогласованности, связанные с разными причинами. В данном случае в качестве причины таких смысловых перебоев можно назвать идеологическое давление и жесткий контроль, осуществлявшийся над литературой. Существовал и так называемый «внутренний цензор», особенно если это касалось людей известных, находящихся на виду, публичных. Реализацию внешнего и внутреннего контроля можно обнаружить в тексте статьи С.Я. Маршака. Отметим данное явление важно, оно уже становится не только важным для истории метапоэтики, но и для истории вообще.

Так, например, одна из главков анализируемой статьи называется «Слово в строю». В русле стереотипов и идеологических шаблонов того времени (1961), оно должно осмыслиться с точки зрения насаждаемого метода социалистического реализма — «изображение жизни в ее революционном развитии». На самом деле, это тонкая перифраза термина Ю.Н. Тынянова «теснота стихового ряда», и речь идет о форме поэтического произведения. Пользоваться формальными методами было небезопасно: можно было заработать ярлык «формалиста», который закрепился за многими выдающимися литературоведами первой половины XX века (Ю.Н. Тыняновым, Б.М. Эйхенбаумом, В.Б. Шкловским, Р.О. Якобсоном и др.). Их труды в это время еще были под негласным запретом, хотя немного позже они стали переиздаваться.

Интересно пронаблюдать, как С.Я. Маршак, пользуясь эзоповым языком, оперирует идеями формального метода в литературоведении: «**Поэтическое слово не одиноко. Это слово в строю. А для вступления в строй оно, как и полагается, должно быть точно измерено и взвешено.** Каждый слог его на учете. Ведь слова должны отзываться на легчайшие колебания темпа и ритма, соответствующие душевным движениям» (17, с. 281).

«Найдется ль рука, чтобы лиру
В тебе так же тихо качнуть
И миру, желанному миру,
Тебя, мое сердце, вернуть?»

В этих стихах Иннокентия Анненского словно невидимый маятник отсчитывает секунды, а вместе с ними — биения человеческого сердца. И словесный строй с безупречной верностью передает перебои сердца, замирание его и возвращение к жизни.

Слово в строю не живет само по себе, только для себя. Оно содействует другим словам — сотоварищам по строю. <...>

Слова в стихах — да и в хорошей, поэтической прозе — не живут порознь. Стройно согласованные, одушевленные высокой поэтической идеей, устремленные к единой цели, они поражают и радуют читателя так, будто звучат впервые» (17, с. 282—283).

Обратим внимание на то, что анализируется творчество выведенного из списков «благонадежных» поэтов И.Ф. Анненского. А термин из тематической группы «теснота стихового ряда» все-таки появляется: «Из-за **тесноты стихотворного размера** простой и толковый вопрос «Куда ты идешь?» превратился в очень невразумительную фразу «Куда ж ты прочь?», и весь диалог стал похож на разговор двух глухих» (17, с. 296). Здесь речь идет о некоторых неудачах в переводах А.А. Фета.

«...объективным признаком **стихового ритма** является именно единство и **теснота стихового ряда**. Оба признака находятся в тесной связи друг с другом: понятие тесноты уже предполагает наличие понятия единства; но и единство находится в зависимости от тесноты рядов речевого материала; вот почему количественное содержание стихового ряда ограничено...» — пишет Ю.Н. Тынянов в работе «Проблема стихотворного языка» (19, с. 66—67). Так решались глубокие профессиональные задачи в условиях тоталитарного государства с жесткой партийной идеологией.

В статье «Заметки о мастерстве» много важных для исследователей поэзии, художественного текста наблюдений. Очень точно, например, говорится о том, что легче анализировать стиль и манеру тех художников, у которых художественный прием на поверхности, стилистически выделен, и гораздо сложнее исследовать творчество тех мастеров слова, особенностями текста которых связаны не с внешним выражением приема, а с процессами формирования «глубины» текста: «Легко уловить манеру, особенности стиля, скажем, Игоря Северянина, но как сложно, как трудно определить, охватить индивидуальность Чехова. Легко написать пародию на Андрея Белого, но поддается ли пародии или даже подражанию проза Лермонтова? — «Я ехал на перекладных из Тифлиса...» (17, с. 279).

Очень важны для исследования поэтического текста наблюдения над рифмой. Маршак выдвигает идеи семантических межрифменных связей, получившие впоследствии подробное толкование в работе Н.В. Черемисиной «Вопросы эстетики русской художественной речи» (Киев, 1981): «Посмотрите, какую картину рисуют одни только рифмующиеся слова, даже взятые отдельно (без остального текста):

...новой...
...холмам...
...багровый...
...небесам...
...лучам...

По этим, поставленным в конце строчек словам можно догадаться, о чем в стихах идет речь, или во всяком случае можно почувствовать краски изображенного Пушкиным бодрого боевого утра.

Значит, не случайные, а важные для всей картины слова рифмуются поэтом» (17, с. 277).

«Мы ценим хорошую, звучную, меткую рифму и не собираемся отказываться от нее, как это принято сейчас в модной поэзии снобов, — подчеркивает С.Я. Маршак. — Но когда рифма становится самоцелью, чуть ли не единственным признаком стихов,

когда рифма и стихотворный ритм перестают работать, то есть служить поэтической идее, поэтической воле, — их ждет неизбежная участь. В течение какого-то времени они остаются внешним украшением, а потом и совсем отмирают за ненадобностью» (17, с. 279).

С.Я. Маршак учит пользоваться опытом лучших европейских и русских поэтов, как это и принято в отечественной метапоэтической традиции.

«В строгой метрике дантовских терцин, в стихотворных размерах Петрарки, Шекспира, Гёте, Пушкина многие поколения поэтов еще будут открывать глубокие, неразгаданные до них тайны. В этих размерах они найдут многоступенчатую голосовую лестницу, которая соответствует многообразию чувств, пережитых поэтами, народом, человечеством», — пишет С.Я. Маршак (17, с. 285).

Хотя С.Я. Маршак считает, что «произведение искусства не поддается скальпелю анатома» (17, с. 294), тем не менее он уделяет особое внимание анализу одного из стихотворений М.Ю. Лермонтова «Выхожу один я на дорогу...»: «Только сейчас я замечаю, как чудесно соответствуют ритму нашего дыхания сосредоточенные, неторопливые строки с теми равномерными паузами внутри стиха, которые позволяют нам дышать легко и свободно. <...>

В сущности, дышит не только одна эта строфа, но и все стихотворение. И все оно поет. Как в песне, в этих стихах одна строфа подхватывает последние слова другой, предыдущей строфы» (там же).

Известно, что благодаря С.Я. Маршаку на русском языке замечательно звучали многие европейские поэты (В. Шекспир, Р. Бернс, Дж. Китс и др.). Наблюдения его над работой переводчика до сих пор являются актуальными. Хороший перевод он называет «искусством поэтического портрета»: «Без связи с реальностью, без глубоких и пристальных наблюдений над жизнью, без мировоззрения в самом большом смысле этого слова, без изучения языка и разных оттенков устного говора невозможна творческая работа поэта-переводчика. Чтобы по-настоящему, не одной только головой, но и сердцем понять мир чувств Шекспира, Гёте и Данте, надо найти нечто соответствующее в своем опыте чувств. В противном случае переводчик обречен на рабское, лишнее всякого воображения, копирование, а это ведет к переводческой абракадабре или в лучшем случае к фабрикации рифмованных или нерифмованных подстрочников.

Настоящий художественный перевод можно сравнить не с фотографией, а с портретом, сделанным рукой художника. Фотография может быть очень искусной, даже артистической, но она не пережита ее автором.

Чем глубже и пристальнее вникает художник в сущность изображаемого, тем свободнее его мастерство, тем точнее изображение. Точность получается не в результате слепого, механического воспроизведения оригинала. Поэтическая точность дается только смелому воображению, основанному на глубоком и страстном знании предмета» (17, с. 297).

С.Я. Маршак развивает традиции русских поэтов, формирующих понятие «читателя» (А.А. Блок, В.Я. Брюсов, Н.С. Гумилев и др.). Читатель для него — «работник», «художник», дополняющий своим воображением изображение поэта: «Читатель перестает быть только читателем. Он становится участником всего, что пережил и перечувствовал поэт.

И, напротив, он остается равнодушен, если автор проделал за него всю работу и так разжевал свой замы-

сел, тему, образы, что не оставил ему места для работы воображения. Читатель тоже должен и хочет работать. Он тоже художник, иначе мы не могли бы разговаривать с ним на языке образов и красок.

Литературе так же нужны талантливые читатели, как и талантливые писатели. Именно на них, на этих талантливых, чутких, обладающих творческим воображением читателей, и рассчитывает автор, когда напрыгает все свои душевные силы в поисках верного образа, верного поворота действия, верного слова.

Художник-автор берет на себя только часть работы. Остальное должен дополнить своим воображением художник-читатель.

Но не всякая книга заставляет читателя, даже самого талантливого, работать — думать, чувствовать, догадываться, воображать. <...> Искусство ждет и требует любви от своего читателя, зрителя, слушателя. Оно не довольствуется почтительным, но холодным признанием. И это не каприз, не пустая претензия мастеров искусства. Люди, которые вложили в свой труд любовь, имеют право на взаимность. Требовательный мастер вправе ждать самого глубокого и тонкого внимания к своему мастерству» (17, с. 272, 291).

Метапоэтика С.Я. Маршака имеет широкий просветительский характер и при этом не теряет подлинной научной и поэтической глубины. Она адресована читателям и писателям всех возрастов — детям, юношам, взрослым.

Источники:

1. Маршак С.Я. 1616—1949 // Маршак С.Я. Стихотворения и поэмы. — Л., 1973. — С. 68.
2. Маршак С.Я. Надпись на книге сонетов // Там же.
3. Маршак С.Я. Последний сонет // Там же. — С.126—127.
4. Маршак С.Я. Бывало, полк стихов маршировал... // Там же. — С. 129.
5. Маршак С.Я. Марине Цветаевой // Там же. — С. 132.
6. Маршак С.Я. Читатель мой особенного рода // Там же. — С. 133.
7. Маршак С.Я. Пускай стихи, прочитанные просто... // Там же. — С. 149.
8. Маршак С.Я. Литература, скажем, это — ванна... // Там же.
9. Маршак С.Я. У Пушкина влюбленный самозванец // Там же. — С. 150.
10. Маршак С.Я. Питает жизнь ключом своим искусство... // Там же. — С. 151.
11. Маршак С.Я. Дыхание свободно в каждой гласной // Там же.
12. Маршак С.Я. Ведерко, полное росы... // Там же. — С.154.
13. Маршак С.Я. Знаки препинания // Там же. — С. 331—332.
14. Маршак С.Я. О рифме и прочем // Там же. — С. 149.
15. Маршак С.Я. Заметки о мастерстве // Маршак С.Я. Сочинения в 4 т. — Т. 4 — М., 1960. — С. 165—346.
16. Маршак С.Я. Собрание сочинений: В 8 т. — М., 1988—1972. — Т. 8.
17. Три века русской метапоэтики. Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2006. — Т. 4. — С. 249—297.

Литература:

18. Смирнова В. Самуил Яковлевич Маршак // Маршак С.Я. Стихотворения и поэмы. — Л., 1973.
19. Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка. — М., 1965.
20. «Я думал, чувствовал, я жил»: Воспоминания о С.Я. Маршаке. — М., 1971.



Прокофьев Александр Андреевич

[19.XI(2.XII).1900, с. Кобона Санкт-Петербургской губ. — 18.IX.1971, Ленинград] — поэт, переводчик.

Метапоэтика А.А. Прокофьева представлена статьями «Разговор о поэзии» (1961), «Мир, полный красок и песен» (1970) и др., а также стихотво-

творными произведениями.

На формирование метапоэтики А.А. Прокофьева оказали влияние фольклорная традиция, творчество А.В. Кольцова, Н.А. Некрасова, В.В. Маяковского.

Выступая апологетом соцреализма, действительного вторжения искусства в жизнь, А.А. Прокофьев утверждает необходимость публицистичности поэзии, присутствия в ней «высокой идейной нагрузки». Отрицая эстетику декаданса, он требует обращения художника к «невыводимой жизни», к «воссозданию образа современника». Поэт писал в автобиографии: «К неповторимому образу Родины я обращался в своих стихах всегда, и всегда она, Родина, будет для меня путеводной звездой, моей верой, моей неисчерпаемой сыновней любовью».

Слова

Немало слов в моем запасе,
Они со мною с давних пор.
Я ставлю в ряд их, не подкрасив, —
Они слова, а не забор!

Я вывожу их утром рано,
И на путях моих крутых
Любовно смотрят ветераны
На новобранцев молодых,

Поставленных в полки и роты
В моем разбуженном краю.
Они глядят вполоборота,
Когда приказ им отдаю:

«Вперед! Вперед, за перевалы!»
И закатали рукава,
И подтянулись запевалы,
То есть певучие слова.
1959

«Входя в поэтический мир его стихов, — пишет Н.С. Тихонов, — вы сразу почувствуете все богатство прокофьевского словаря. Для него драгоценны самобытные, жемчужные, ласковые, гневные, любовные и грустные слова, потому что слово живет не случайно: «...Чтоб слова от слов зарделись, <...> Вились, бились, чтобы пелись...» Высокая преданность народу и партии, в которую он вступил в 1919 году, все пережитое создало характер пламенного большевика, певца грозных дней, защитника новой жизни, преобразовавшей землю» (16, с. 4, 6).

Основные жанры метапоэтики А.А. Прокофьева — литературоведческая статья («Поэт самобытный, поэт русский» (1959) о творчестве А.В. Кольцова и др.), литературная критика («Разговор о поэзии» (1961)), интервью, беседы. Отстаивая традицию в русской поэзии, А.А. Прокофьев обращался с резкой критикой по отношению к поэтам, которые, по его мнению, осваивали

опыт западной литературы. Вот что он пишет, например, о поэзии Е.А. Евтушенко: «То, что скажу, не ново, но правильно: молодежь можно и нужно включать в большие, серьезные дела, приобщать к активной общественной жизни. Говоря о творчестве молодых поэтов, мне еще раз хочется заострить внимание на том дурном веянии, которое имеет сейчас место в русском стихе и которое я вижу прежде всего в работе Евгения Евтушенко и некоторых других поэтов, что рядом с ним.

Я, конечно, не выступаю против новаторства, против поисков нового. Без нового, без художественных открытий, без развития формы не может быть искусства. Но я против того, что Евг. Евтушенко и его единомышленники посягают на мелодику, на распев, на песенность, издавна присущие русскому стиху. «Новаторство» этой группы поэтов, конечно, не ими придумано, оно все, считаю я, от Запада. Когда в 1957 году я был с группой советских писателей в Италии, один итальянский поэт пел осанну другому итальянскому поэту за то, что тот освободил итальянский стих от рифмы. Оратор считал, что это очень хорошо. Может быть, итальянской поэзии (не берусь судить) рифма не нужна, но в русском стихе рифма всегда приветствовалась и приветствуется, в особенности новая. А у Евтушенко зачастую вместо рифмы дается что-то совершенно непохожее на рифму и даже на ассонанс, стих аритмичен, ковыляет, как хромым, который вздумал бросить костыли и идет, держась главным образом за воздух. Стих его — не найду другого выражения — «расхристан», и мы не можем, если дорожим нашим искусством, не объявить войну такой расхристанности.

Молодому поэту с самого начала очень важно определить свое отношение к такого рода явлениям в современном искусстве и сознательно опираться в своем творчестве на плодотворные традиции классиков, на опыт больших наших поэтов. Но, конечно, дело не только в этом. Дело в том (и это старая истина!), что надо обязательно быть строже к себе» (13, с. 304—305).

А.А. Прокофьев замечал многое верно, но его критика не всегда была обоснованной. О своей приверженности к традиции А.А. Прокофьев высказывался постоянно, понимая ее несколько прямолинейно: «Я верный приверженец классических форм русского стиха. Свет русского стиха нельзя заслонить никакими неоновыми треугольными грушами. Толки о «поколении новаторов», вступившем в литературу во второй половине пятидесятых годов, порождены плохим знанием истории отечественной поэзии. Свобода от рифм? Но прочитайте, бога ради, знаменитый сборник Кириши Данилова. Белье стихи в русском начертании существуют со времен царя Гороха. Читаешь иногда какого-либо современного модного новатора и вспоминаешь знаменитую фразу, сказанную в прошлом веке: «Что, если это проза, да и дурная?..» Неточная рифма? Но она встречается не только у Баратынского, но и у Тредиаковского.

Декаданс отрицаю. У декадентов были красивые стихи, но их красота — красота мухомора, ядовитого гриба. Я полностью согласен с Горьким, провозгласившим, что декаданс — вредное явление. Литературные манифесты модернистов полны крикливости и неприязни к культуре. С какой ненавистью писал, например, Вадим Шершеневич о классическом стихе. Напомню некоторые его высказывания. В «2х2=5» Шершеневич писал: «Когда мы отрицаем Пушкина, Блока, Гёте и др. за их несовершенство, на нас сначала изумленно глязуют, потом те, кто не махнул безнадежно рукой, пробуют доказать: ведь это прекрасно. Пусть это было прекрасно, но ныне это не искусство». Доказывая свое превосходство над Гёте, Шершеневич утверждал: «Только

то течение, в котором есть противоречия и абсурды, ошибки и заблуждения, долговечно. Без неожиданностей и абсурдов течение превращается в стойло». Что ж, можно сказать: абсурда и стихах Шершеневича хватало с избытком, но долговечными от этого они не стали. Посмеялась жизнь и над таким «основополагающим» утверждением модернистов: «Имажинисты знают только одно: нет прошлого, настоящего, будущего, есть только создаваемое». Как видим, благоглупостей хватало...

Всегда говорил и говорю, что подлинное новаторство возникает там, где художник обращается к невыдуманной жизни, к воссозданию образа современника. Он, наш современник, живет и работает среди нас и входит в литературу как ее новый герой. Его нельзя выдумать, надо буквально идти по его следам, подмечать его человеческие особенности, походку, умение работать. Нам пристало, нам необходимо быть с ним рядом, не отрываться от него, знать его досконально. Героев, которые потом войдут в наши книги, в наши песни, мы должны знать и видеть. Они — это герои сегодня, но они и в грядущем. Для того чтобы отображать нашу многоплановую современную жизнь, надо ездить, видеть народ, узнавать его дела, думы, чаяния по-настоящему. Я назвал одну из своих книг «Приглашение к путешествию», потому что в поездке рождаются стихи, приходят в голову строфы, которые невозможно высосать из пальца, взять с потолка, сидя в своем, пусть и комфортабельном, кабинете» (13, с. 309—310).

Установка на освоение русской поэтической традиции, фольклора в метапоэтике и поэзии А.А. Прокофьева сыграла положительную роль, во многом способствовала сохранению поэтического дарования в условиях жестких идеологических установок, которые поэт, в целом, разделял.

Источники:

1. Прокофьев А.А. Слово Владимиру Маяковскому // Прокофьев А.А. Собрание сочинений: В 4 т. — Л., 1978—1980. — Т. 1. — С. 126—128.
2. Прокофьев А.А. Стихи! Опять я с ними маюсь... // Прокофьев А.А. Собрание сочинений: В 4 т. — Л., 1978—1980. — Т. 3. — С. 176.
3. Прокофьев А.А. Можно ли отречься от стихов... // Там же. — С. 127.
4. Прокофьев А.А. Слова // Там же. — С. 145.
5. Прокофьев А.А. Будь всегда со мной, мое горенье... // Там же. — С. 168.
6. Прокофьев А.А. Дай мне, жизнь, пожалуйста... // Там же. — С. 315.
7. Прокофьев А.А. Стихи. Стихи... Куда их столько... // Прокофьев А.А. Собрание сочинений: В 4 т. — Л., 1978—1980. — Т. 4. — С. 32.
8. Прокофьев А.А. Ох и круто, ох и круто... // Там же. — С. 57.
9. Прокофьев А.А. Поэты // Там же. — С. 68—69.
10. Прокофьев А.А. Поэт самобытный, поэт русский // Там же. — С. 314—317.
11. Прокофьев А.А. Разговор о поэзии // Там же. — С. 320—326.
12. Прокофьев А.А. Мир, полный красок и песен... // Там же. — С. 374—385.
13. Три века русской метапоэтики. Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2006. — Т. 4. — С. 298—310.

Литература:

14. Молдавский Д. Александр Прокофьев: Биография писателя. — Л., 1980.
15. Нестеров А. Саженьцы для венка сонетов. — Л., 1987.
16. Тихонов Н.С. Слово об Александре Прокофьеве // А. Прокофьев. Избранные стихи. — Л., 1970. — С. 3—8.



Мартынов Леонид Николаевич

[9(22).V.1905, Омск — 21.VI.1980, Москва] — поэт, переводчик.

Метапоэтика Л.Н. Мартынова представлена в книге «Воздушные фрегаты» (1974), статьях «Как мы пишем», «Пути поэзии» и др. и стихотворных произведениях. Большое влияние на нее оказала перевод-

ческая деятельность поэта, творчество В. Хлебникова. Е.Г. Эткинд находит, что «в оригинальной поэзии Л. Мартынова хлебниковские «звуковые цепочки» не только сопровождают сюжетное движение, но и порой составляют семантику вещи. В стихотворении «Вологда» (1933) в такую цепочку входят слова: холода — Вологда — веселого — смолота — расколота — золото — перемолото» (22, с. 532). Л.Н. Мартынов делал установку на создание воображаемого мира поэзии «своей державы», который не противопоставляется действительности, но в то же время не равен ей.

Вот лес.
Он был густ.
Ловил ты птиц в сетку,
Ветвей любил хруст.
И ты нашел куст!
И, выбравши ветку,
Не вырезал хлыст
И сделал не клетку,
А, внемя рассудку,
Ты выдолбил дудку...

Вот лист.
Он был чист.
Тут все было пусто.
Он станет холмист,
Скалист и ветвист
От грубого чувства.
И это — искусство!
Мое это право!
Я строю свою
Державу,
Где заново все создаю!
1939

Метапоэтические воззрения Л.Н. Мартынова коррелируют с некоторыми научными положениями семиотики. Поэт понимает свое творчество как единый текст: «Пишем мы разное, не всегда связно, порой безобразно, спотыкаясь о неизвестность, утыкаясь в тупики собственной неосведомленности, отвлекаясь от первоначальных замыслов к другим, последующим, проваливаясь в чертовы и не чертовы ямы, идя не прямо, а по спирали, но тем не менее вперед и вперед! Что не кончено в одном, то продолжится в другом произведении», — говорит Л.Н. Мартынов в статье «Как мы пишем» (20, с. 316—317).

В ряде стихотворений («Свои стихи...» — 1970; «Поэты» — 1964) Л.Н. Мартынов высказывает мысли, близкие теории интертекстуальности: он «узнает» свои стихи, мысли, речения в поэзии предшественников и современников.

Поэт считает, что в стихотворном тексте все «имеет вес», вплоть до «знаков препинания // и отвергнутых слов».

Л.Н. Мартынов глубоко вчитывается в стихотворения русских поэтов А.С. Пушкина, Е.А. Баратынского, в статье «Пути поэзии» анализирует «стихи Александра Пушкина, которому вдруг однажды стало одновременно и страшно, и скучно, и душно. И целый симпозиум литературоведов будет все-таки даже и тогда дебатировать, страшился ли Пушкин скуки или скучал от страха. По-моему, всего вернее последнее. Ей-богу, это не требует перевода на язык обыкновенной прозы, ибо каждый неизвращенный человек понимает, что это за скука — чего-нибудь бояться, страшиться. И понимает, что нет ничего нудней состояния страха. И не потому ли в страшные времена из-под пера вдохновенных художников, стремившихся стряхнуть с себя постыдное и нудное чувство страха, выходили самые прекрасные произведения. А что касается ощущения духоты в снегах, так я, конечно, не претендую на доктринерское поучительство, но тем не менее опубликовал недавно в малотиражном, но высокогорном таджикском журнале «Памир» стихи, в которых говорю о том, что

можно и под южным
июльским солнцем
прозябать!» (20, с. 320—321).

В то же время, утверждая необходимость «простоты» поэзии, Л.Н. Мартынов одним из основных критериев ее подлинности называет близость к жизни, к современности, к сегодняшнему дню.

Источники:

1. Мартынов Л.Н. Вот лес... // Мартынов Л.Н. Собрание сочинений: В 3 т. — М., 1976—1977. — Т. 1. — С. 109.
2. Мартынов Л.Н. Из смиренья не пишутся стихотворенья... // Там же. — С. 201.
3. Мартынов Л.Н. Мне кажется — стихи твои... // Там же. — С. 223—225.
4. Мартынов Л.Н. Такие звуки есть вокруг... // Там же. — С. 259.
5. Мартынов Л.Н. Стихотворцы говорят стихами... // Там же. — С. 500.
6. Мартынов Л.Н. Начало начал // Там же. — С. 501.
7. Мартынов Л.Н. Поэты // Там же. — С. 668.
8. Мартынов Л.Н. Песни скальдов // Мартынов Л.Н. Собрание сочинений: В 3 т. — М., 1976—1977. — Т. 2. — С. 70—71.
9. Мартынов Л.Н. Я научился сочинять стихи // Там же. — С. 84.
10. Мартынов Л.Н. Поэзия // Там же. — С. 126.
11. Мартынов Л.Н. Когда стихотворенье не выходит... // Там же — С. 149.
12. Мартынов Л.Н. Творчество // Там же — С. 242.
13. Мартынов Л.Н. Свои стихи я узнаю... // Там же. — С. 245.
14. Мартынов Л.Н. Слова // Там же. — С. 274—275.
15. Мартынов Л.Н. Завет Верлена // Там же. — С. 299.
16. Мартынов Л.Н. Дар воображения // Там же. — С. 305.
17. Мартынов Л.Н. Одни стихи приходят за другими... // Там же. — С. 501.
18. Мартынов Л.Н. Как мы пишем // Мартынов Л.Н. Пути поэзии. — М., 1975. — С. 37—44.
19. Мартынов Л.Н. Пути поэзии // Там же. — С. 60—68.
20. Три века русской метапоэтики. Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2006. — Т. 4. — С. 311—321.

Литература:

21. Дементьев В. Леонид Мартынов: Поэт и время. — М., 1986.
22. Эткинд Е.Г. Заболоцкий и Хлебников // Эткинд Е.Г. Там, внутри. О русской поэзии XX века. — СПб., 1995. — С. 530—542.



Берггольц Ольга Федоровна

[3(16).V.1910, Санкт-Петербург — 13.XI.1975, Ленинград] — поэт, писатель.

Метапоэтика О.Ф. Берггольц представлена в статьях «Доверие к себе» (1936), «Разговор о лирике» (1953), «Против ликвидации лирики» (1954) и др., а также в стихотворных произведениях.

На формирование метапоэтики О.Ф. Берггольц повлияли традиции классической русской поэзии (А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов) и творчество ее современников — П.Г. Антокольского, А.Т. Твардовского, М.А. Светлова.

О.Ф. Берггольц, оставаясь в русле метапоэтического дискурса соцреализма, выступает против крайностей в воплощении его эстетики.

Я никогда не напишу такого.
В той потрясенной, вещи немоте
ко мне тогда само являлось слово
в нагой и неподкупной чистоте.

Уже готов позорить нашу славу,
уже готов на мертвых клеветать
герой прописки
и стандартных справок...

Но на асфальте нашем —
след кровавый,
не вышаркать его, не затоптать...
1946

Она утверждает необходимость самовыражения в поэзии в противоположность «зеркально-мертвому отображательству» «реалистов на подножном корму»: «...советский поэт, личность социалистической формации, истинный сын народа, который живет единой с народом жизнью, не может быть обречен на «зеркально-мертвый акт» отображения, нет!». Ее понимание историзма связано собственным «личным переживанием и чувством». Основой эстетики поэзии О.Ф. Берггольц является диалектика исторического и личного, сложности, трудности жизни и красота.

О.Ф. Берггольц развивает мысль В.Я. Брюсова о «создательстве» поэта и читателя. По мнению Берггольц, читатель не просто старается подражать лирическому герою того или иного произведения, а сам становится им, вкладывая в стихи собственные мысли и чувства: «Одним из основных и могущественных свойств лирики является то, что ее героем является сам поэт, личность, ведущая речь о себе и от себя, от своего «я»; одновременно героем лирического произведения является читатель, который это «я» произносит, как «я» собственное, свое, личное. В самом деле, разве, произнося

Читайте,
завидуйте,
я —
гражданин
Советского Союза, —

мы цитируем Маяковского? Нет, каждый из нас приносит это как свои собственные слова, рожденные собственным сердцем, не думая даже о том, что они вложены в него поэтом. Разве солдаты во время войны, певшие: «Я хочу, чтобы слышала ты, как тоскует мой голос живой», — цитировали Суркова? Нет, они говорили о себе, от себя, о том именно, что думали и переживали они лично; словами поэта они выражали свое собственное состояние, глубоко индивидуальное, а в то же время — типическое для огромного большинства людей. Великая воспитательная сила лирики в том и состоит, что читатель хочет не просто подражать герою, быть «таким, как этот герой», а непосредственно становиться им. Всем сказанным я совершенно не хочу умалять значение других жанров поэзии, но хочу лишь подчеркнуть особую ответственность лирических поэтов, прежде всего за своего «лирического героя», точнее, за свою личность, за ее, так сказать, самовыражение, которое должно стать самовыражением читателя», — пишет О.Ф. Берггольц в статье «Разговор о лирике» (10, с. 326).

О.Ф. Берггольц активно возражала против официально принятой в период культа личности Сталина «теории бесконфликтности» в советской литературе. В статье «Доверие к себе» (1936) О.Ф. Берггольц, рассуждая о преобладании в советской поэзии тем, связанных с счастливой, зажиточной жизнью, говорит об однообразии, «безмыслии» стихотворений, опубликованных в ленинградских журналах: «Словами «обильный», «тучный», «плодовитый», «радость», «счастье» до отказа набиты наши стихи. Наша лирика не может не быть земной. Но она приземлена чрезмерно. Она описательна. Она не идет дальше «внешностей». Поражает безмыслие нашей лирики, безмыслие, которое не прикрыть никаким «фламандизмом», никаким восторгом, похожим на восторг одописный. Сентенцией, готовой формулой тоже не отделаешься. <...> А раз нет мысли, неудивительно, что лирика наша, лирический наш герой сплошь да рядом не обладают ни страстями, ни даже эмоциями» (10, с. 325).

О.Ф. Берггольц считает, что частотное использование лексем, обозначающих коллективные образы «колхозника, рабочего, летчика», советскими поэтами привело к «безгеройности» лирики, отстает индивидуальное авторское начало в поэзии.

Как и некоторые другие поэты, утверждающие устои подлинного искусства, О.Ф. Берггольц в условиях жесткого партийного контроля над литературой пользуется в метапоэтике двумя языками, двумя кодами, которые несут различные функции в метапоэтическом тексте. Она употребляет термины идеологического дискурса («образ человека эпохи социализма», «создание социалистического общества», «наш лирический герой», «сталинские слова о внимании к живому человеку», «политическая значимость лирики») — «правильные» слова тридцатых — сороковых годов эпохи социализма, но они выполняют, как и у других «несдавшихся» художников, камуфлирующую функцию, и при словесном артистизме дают возможность говорить правду, осмыслять поэзию в терминах культуры, творчества («безмыслие нашей лирики», «фламандизм», «безгеройность лирики», «сентенции», «формулы», «процесс мысли»). Так удалось не потерять связи с традицией поэзии, развивать ее в условиях жесткого идеологического давления.

Е.А. Евтушенко пишет об О.Ф. Берггольц: «Закончив филфак ЛГУ, работала в комсомольских газетах. Была женой Бориса Корнилова. Когда в связи с его арестом, ее, беременную, вызвали на допросы, то выбрали сапогами ребенка из ее живота. Несмотря на свою личную трагедию, Берггольц нашла в себе мужество стать радиоглаша-

таем осажденного фашистами Ленинграда, призывая к мужеству измученных, голодающих сограждан. Родина для Берггольц была не абстракция, а Дарья Власьевна, соседка по квартире. Бессмертные слова: «Никто не забыт, ничто не забыто», сказанные Ольгой Берггольц, относятся, впрочем, не только к Великой Отечественной, но и к другой, подлой войне против собственного народа, выбивавшей не только детей из животов, но и веру в прижизненную справедливость. Для многих справедливость оказалась действительно только посмертной. После XX съезда наконец-то вышли многие стихи Берггольц о ее личной трагедии и о трагедии всего народа, но кое-что напечатали только посмертно. Уважая гражданское имя Берггольц, я тем не менее относился к ее мастерству снисходительно, замечая небрежную рифмовку, затянутость неудачных крупных произведений. Однако, перечитав при составлении этой антологии все ее наследие, я был неожиданно для себя поражен тем, как много стихов я в результате выбрал. Берггольц выдержала испытание и как гражданский поэт, и как лирик, а это удел только крупных личностей. В одном из своих стихов я написал так: «У Победы лицо настрадавшееся Ольги Федоровны Берггольц» (12, с. 509).

Источники:

1. Берггольц О.Ф. Слово строфы... // Берггольц О.Ф. Собрание сочинений: В 3 т. — Л., 1990. — Т. 1. — С. 64—65.
2. Берггольц О.Ф. Мне многое в мире... // Там же. — С. 85.
3. Берггольц О.Ф. Обещание // Там же. — С. 139—140.
4. Берггольц О.Ф. Еще редактор книги не листает... // Там же. — С. 190.
5. Берггольц О.Ф. Доверие к себе // Там же. — С. 575—577.
6. Берггольц О.Ф. Я никогда не напишу такого... // Берггольц О.Ф. Собрание сочинений: В 3 т. — Л., 1990. — Т. 2. — С. 90.
7. Берггольц О.Ф. Послесловие // Там же. — С. 138.
8. Берггольц О.Ф. Разговор о лирике // Там же. — С. 367—378.
9. Берггольц О.Ф. В порядке дискуссии // Берггольц О.Ф. Собрание сочинений: В 3 т. — Л., 1990. — Т. 3. — С. 19.
10. Три века русской метапоэтики. Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2006. — Т. 4. — С. 322—330.

Литература:

11. Рубашкин А. Голос Ленинграда: Ленинградское радио в дни блокады. — Л., 1980.
12. Строфы века. Антология русской поэзии / Сост. Е.А. Евтушенко. — Минск — М., 1995.
13. Хренков Д. От сердца к сердцу: О жизни и творчестве О. Берггольц. — Л., 1982.



Симонов Константин (Кирилл) Михайлович

[15(28).XI.1915, Петроград — 28.VIII.1979, Москва] — поэт, писатель, публицист, журналист, драматург, переводчик.

Метапоэтика К.М. Симонова представлена литературно-критическими статьями и поэтическими произведениями.

К.М. Симонов выступает сторонником точного ощущения современности, героических, сильных и мужественных характеров в литературе, романтического пафоса, устремленности в будущее. По его мнению, любовная лирика — это щедрое, страстное, напряженное раскрытие духовного мира по-

эта, где органично соединяются социальные, патристические тенденции и глубокие личные чувства.

**Товарищу То Хью,
который перевел «Жди меня»**

Я знаю, здесь мои стихи живут
В прекрасном Вашем переводе.
И будут жить, покуда жены ждут
Тех, кто в походе.

Уж четверть века пушки бьют и бьют!
И вдовы на могилы ходят,
И, ждя живых, мои стихи живут
В прекрасном Вашем переводе.

Скорей бы наступил тот год
На длительном пути к свободе,
Когда стихи, как люди, свой поход
Закончат в Вашем переводе.

Пусть в этот день, когда уже не ждут
С войны людей и — тишина в природе,
Мои стихи, легко вздохнув, умрут
В прекрасном Вашем переводе.

Поэт — сторонник исповеднического тона, доверительных интонаций и драматического накала в лирике. В период жесткого давления на поэтов со стороны властей К.М. Симонов отстаивает не показной, а подлинный лиризм в поэзии. В статье «Настоящее начало» (1937) он пишет: «В последние годы советские поэты, разрабатывая героическую тематику, усердно работая в области песни, слишком отошли в сторону от личной лирики, от глубокого психологического показа своих чувств и переживаний. Робость в описании своего личного горя и радости, любви и страдания нередко приводила к тому, что все это бралось слишком поверхностно и общо. Неправильное представление о том, как сочетать личное с общественным, слишком часто приводило к написанной скверной теории «равновесия», по которой в одном и том же стихотворении горе героя сейчас же спешили уравновесить чувством радости и рядом с ушедшей от поэта девушкой ставили бодро дымящие фабричные трубы. Надо ли говорить, что это насквозь гнилая теория, ибо чувства, опасно уравновешенные на аптекарских весах, переставали быть чувствами, а назойливое сочетание девушек с трубами вызывало у читателя отвращение и к тому и к другому. Между тем эта опасливость и аптекарская точность вовсе не нужны настоящему советскому поэту, ибо личное страдание, личное горе остаются чувствами, присущими каждому советскому человеку, и неправильно «уравновешивать» их в каждом стихотворении. Если поэт — настоящий гражданин, настоящий оптимист, то самое глубокое горе, самая щемящая тоска, выраженные в одном стихотворении или в поэме, без всякой механической помощи обязательно уравновесятся в масштабе всего его творчества» (7, с. 334).

«В 1988 году Л. Лазарев опубликовал мемуарные записки Симонова «Глазами человека моего поколения» (Знамя. 1988. № 3—5). Подзаголовок — «Размышления о И.В. Сталине» — указывает направление последней работы писателя. Обращением к этой теме он отнюдь не случайно завершил свою жизнь. Первые два десятилетия его творческой работы проходили в период безграничного прославления Сталина, и Симонов активно и абсолютно искренне в этом участвовал. Печально известная статья Симонова в «Литературной газете» от 19 марта 1953 года «Священный долг писателя» отразила самые крайние культовые настроения. В записках «Глазами человека моего поколения» Симонов раскрыл трагедию заблуждения,

которую пережил вместе со своими современниками, высказал справедливо негативное отношение к злодеяниям Сталина. Он выстрадал свое право на такую переоценку, ибо мужественно пересмотрел и собственную жизнь. На юбилейном вечере в честь своего пятидесятилетия писатель сказал: «Я хочу, чтобы присутствующие здесь мои товарищи знали, что не все мне в жизни нравится, не все я делал хорошо... не всегда был на высоте, на высоте гражданственности, на высоте человеческой» (10, с. 640).

В антологии «Строфы века» (1995) Е.А. Евтушенко предпосылает такие слова стихам К.М. Симонова: «Художественные взлеты Симонова принадлежат все-таки его поэзии, когда не он диктовал, а ему диктовала история. Под эту волшебную диктовку написаны такие шедевры, как «Жди меня» и «Ты помнишь, Алеша». Кто-то назвал Симонова «советским Киплингом». Это в известной мере правильно — и в отрицательном, и в положительном смысле. Но как примитивно приписывать Киплинга к английскому империализму, так примитивно приписывать Симонова к сталинизму. Киплинг и Симонов — дети разных обществ, разных классов, представители разных идеологий, в одном были схожи — они отражали в своих произведениях и империализм, и сталинизм как историческую данность. Лучшее, что сделал Симонов — стихи «Жди меня», — никогда не умрет» (8, с. 585).

Источники:

1. Симонов К.М. Ты помнишь, Алеша... // Симонов К.М. Избранные стихи. — М., 1958. — С. 42.
2. Симонов К.М. Не пишется проза... // Симонов К.М. Стихотворения. Поэмы. — М., 1982. — С. 233—234.
3. Симонов К.М. Опыт верлибра // Там же. — С. 241—244.
4. Симонов К.М. Я не могу писать тебе стихов... // Симонов К.М. Собрание сочинений: В 10 т. — М., 1985. — Т. 1. — С. 219.
5. Симонов К.М. Товарищу То Хью // Там же. — С. 315.
6. Симонов К.М. Настоящее начало // Симонов К.М. Собрание сочинений: В 10 т. — М., 1985. — Т. 11 (доп.). — С. 179—185.
7. Три века русской метапоэтики. Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2006. — Т. 4. — С. 331—337.

Литература:

8. Строфы века. Антология русской поэзии / Сост. Е.А. Евтушенко. — Минск — М., 1995.
9. Финк Л.А. Константин Симонов: Творческий путь. — М., 1979.
10. Финк Л.А. Симонов // Русские писатели XX века. Биографический словарь. — М., 2000. — С. 639—640.



**Смеляков
Ярослав
Васильевич**

[26.XII.1912 (8.I.1913), г. Луцк Вольнской губ. — 27.XI.1972, Москва] — поэт, критик.

Метапоэтика Я.В. Смелякова представлена статьями «Маяковский и современная поэзия» (1940), «К тем, кто пишет стихи» (1959), «Как возникают стихи» (1971), а также

стихотворными произведениями.

Я.В. Смеляков считал, что поэт обязан знать русский язык в совершенстве, должен уметь работать самоотверженно и точно, должен жить кровными интересами своего народа.

Поздняя благодарность

Ты, несказанная страна
дождей и зорь, теней и света,
не сохранила имена
своих дописанных поэтов.

Поклон им низкий до земли
за то одно, что в оны годы
они поэзию ввели
в язык обычный обихода.

Тому пора воздать хвалу,
кто без креста и без купели,
дал имя грозное орлу
и имя тайное свирели.

Я, запоздняясь, благодарю
того, кто был передо мною
и кто вечернюю зарю
назвал вечернею зарею.

Того, кто первый услышал
капель апреля, визг мороза
и это дерево назвал
так упоительно березой.

Потом уже, уже потом
сюда пришел Сергей Есенин
отогреть разбитым ртом
ее озябшие колени.
1972

В статье «Как возникают стихи» Я.В. Смеляков пишет: «Я и поныне горжусь нашей поэзией и радуюсь, что она занимает в нашем общественном строе видное место, что она никогда не убежала от жизни народа, породившего ее, и сама возвышалась и укрепляла его душу. У меня хватило ума сделать правильный выбор учителей. Это были Михаил Светлов и Эдуард Багрицкий» (16, с. 346).

В метапоэтике Я.В. Смелякова определяется одна из важнейших категорий эстетики и художественного творчества — вкус. Он дает определение этому понятию в статье «Как возникают стихи»: «Вкус в отличие от ума и таланта — дело наживное, но необходимое. Он во время работы писателя над рукописью неотступно исполняет свою контрольную функцию. Он стережет тебя не только от пошлости, а и от подобия пошлости, даже от намека на пошлость» (16, с. 347).

Коммунистическая идеология, уже хорошо выработанные к этому времени каноны соцреализма находят выражение в его метапоэтических текстах. Термины: «жизненный материал», «решения XXIV съезда КПСС», «программа дальнейшего совершенствования», «тема рабочего класса», «интернациональная тема» — являются ключевыми для апологетов и теоретиков соцреализма. Они в изобилии присутствуют в статье «Как возникают стихи»: «Стихи возникают только в результате участия автора в жизни, столкновения с нею или хотя бы наблюдения. Стихотворение, еще невидимое, появляется в ту минуту, когда сама жизнь заставляет твое сердце дрогнуть или замереть. Бывает, что поразивший тебя жизненный материал не ложится на бумагу, не находит своей литературной формы. Но сильное, пронзительное стихотворение не может получиться лишь в результате соприкосновения пера с бумагой, хотя бы перо и держала талантливая рука.

Решения XXIV съезда КПСС, пронизанные заботой о высоком подъеме материальной и духовной жизни

народа, дали нашей литературе программу дальнейшего совершенствования на много лет вперед. Тут хватит дела для всех нынешних поэтов нашей земли и для тех, кто только пробует свои силы на литературном поприще. Я особенно жду от молодежи нового слова в теме рабочего класса и в интернациональной теме» (16, с. 347).

Анализ творчества В.В. Маяковского ведется под углом зрения сторонников соцреализма. В статье «Маяковский и современная поэзия» Я.В. Смеляков пишет: «Маяковский олицетворял и представлял революционную поэзию. Не потому ли он не ожидал сложа руки признания и уважения, а шел сам — спорил, доказывал и звал за собою. Он вытаскивал поэзию из сладкого плена коленкорových переплетиков и показал, насколько она может быть действительной и жизненно необходимой. Выяснилось, что стихотворение украшает газетный номер, и теперь просто трудно представить радио, кино, эстраду без стихотворных строк. <...> Нет, назначение поэта не в том, чтобы развлекать «почтеннейшую публику», а в том, чтобы быть «водителем народа и одновременно народным слугой» (16, с. 343).

«По словам Е.А. Евтушенко, «в Смелякове были причудливо смешаны догматизм и бунтарство... прямолинейность и тонкость» (Евтушенко Е.А. Смеляков — классик советской поэзии // Евтушенко Е. Талант есть чудо неслучайное: Кн. Ст. М., 1980). Стиль Смелякова, определенный им самим как «чугунный голос, нежный голос мой» («Памятник»), парадоксально сочетает согретые неподдельным чувством «лозунги юности давней» («Возвращение»), «динамитный язык прокламаций» («Мой учитель») и обстоятельный «доморощенный» слог «дедовских медленных писем» («Мужичьи письма»), едкую, подчас грубоватую иронию и проникновенный лиризм, в полной мере сказавшийся в стихотворениях «Зимняя ночь», «Попытка завещания», «Элегическое стихотворение». Беспощадный в отстаивании своих убеждений в литературных спорах («Каменная полемика», «Ландыши»), Смеляков в то же время «добротой раздраженной» (характерный для него оксюморон, наподобие «чугунного» и «нежного» голоса) тянулся к молодому поколению поэтов («Мальчики», «Приезжают в столу...», «Мальчики, пришедшие в апреле...»), бережно воссоздавал в ряде стихов образы не только ближайших друзей, например, Васильева и Корнилова («Три витязя»), но и писателей, казалось бы, весьма далеких от него («Павел Антокольский», «Анна Ахматова», «Юрий Олеся») (19, с. 649).

Я.В. Смеляков много работал с начинающими поэтами. В письмах к ним, в открытых письмах, статьях он высказывает свои заветные мысли о поэзии. Например, в открытом письме «К тем, кто пишет стихи» он обращается с серьезными профессиональными советами к начинающим, говорит с ними языком профессионала: «Мы должны разбить ложное представление, что писать стихи легкое дело и даже, в сущности, не дело, а так себе, что-то вроде забавы. Вырвет какой-либо молодой человек листок из тетради, обмакнет перо в чернила, немного подумает, и, глядя, получится что-то с рифмами на концах строк, с лунным светом и голубыми глазами — вроде не хуже, чем у других. И ему невдомек, что между этим его стихотворением и подлинным такая же разница, как между детскими рисунками, на которых изображены огурцеподобные человечки, и живописью Сурикова.

У молодого человека получилось нечто внешне похожее на поэзию, но к поэзии отношения не имеющее.

Здесь нет ни мысли, ни вкуса, ни умения. Он насильно втискивает слова в строку, а если они не влезают, насильно укорачивает их. Он рифмует крайне отдаленно, а если рифмы не находит, не очень-то печалится; сойдет и так.

У тов. В. В. из одной воинской части, к примеру, такие рифмы: прощальный — весенний, окну — звезду, рука — слова, шинели — топтали. И это не от непонимания: он знает, что такое рифма, и остальные строки рифмует хоть незатейливо, но правильно. Мог бы он, конечно, найти настоящие рифмы, но для этого надо работать, искать, надо перебрать в уме десятки, а то и сотни слов. Надо трудиться, а ему не то что не хочется, а он просто не понимает, что это необходимо.

Писателем может стать только человек, в совершенстве знающий родной язык, чувствующий и понимающий его мельчайшие оттенки и особенности» (16, с. 345—346).

В статье «Как возникают стихи» Я.В. Смеляков проникновенно говорит о своем понимании поэзии: «За плечами каждого подлинного стихотворения стоит жизнь. Стихи возникают только в результате участия автора в жизни, столкновения с нею или хотя бы наблюдения. Стихотворение, еще невидимое, появляется в ту минуту, когда сама жизнь заставляет твое сердце дрогнуть или замереть. Бывает, что поразивший тебя жизненный материал не ложится на бумагу, не находит своей литературной формы. Но сильное, пронзительное стихотворение не может получиться лишь в результате соприкосновения пера с бумагой, хотя бы перо и держала талантливая рука» (16, с. 347).

Хотя в статьях Я.В. Смелякова внешне выражены идеи поэта «благонадежного», разделяющего догмы соцреализма, внутренне это метапоэтика настоящего художника, «выстрадавшего» знания о подлинной поэзии, создавшего ее и развивавшего лучшие традиции русской поэзии и метапоэтики.

Внутренние причины сложного, противоречивого характера метапоэтики Я.В. Смелякова раскрывает другой поэт Е.А. Евтушенко, хорошо знавший не только поэзию Я.В. Смелякова, но и самого поэта: «В. Боков когда-то точно назвал героя раннего Смелякова «Евгением Онегиным фабричной окраины». Свою книгу «Работа и любовь» двадцатилетний Смеляков — рабочий московской типографии — набирал сам. После публикации «Любки Фейгельман» стал самым знаменитым молодым поэтом ранних тридцатых. Он пришел сразу со своей неповторимой интонацией, мелодией: «Я не знаю — много или мало мне еще положено прожить, засыпать под ветхим одеялом, ненадежных девочек любить... Не был я ведущий или модный. Без меня дискуссия идет. Михаил Семенович Голодный против сложной рифмы восстает... Я увидел каменные печи и ушел, запомнив навсегда, как поет почти по-человечьи в чайниках сидящая вода...», «Любимая спит и губы немножечко шевелятся». Будучи обвиненным вместе с П. Васильевым в хулиганстве самим Горьким, Смеляков оказался под прицелом беды. В 1934-м был арестован по доносу и вышел в редком для освобождения году — 1937-м. Затем его снова посадили. Во время войны его освободили финны из карельского лагеря, но теперь он стал как бы военнопленным. Работал в Финляндии на ферме. Вернувшись на родину, проходил так называемую проверку, жил в ограниченном радиусе — в Электростали. Вернулся в Москву, в 1948 году выпустил книгу «Кремлевские ели», однако по доносу одного «собрата-поэта» был арестован. Был освобожден по амнистии в 1956 году, привез написанную в лагере романтическую поэму «Строгая любовь»,

триумфально принятую самыми строгими критиками. «Ах Лизка-Лизка, как же ты в такой стране — скажи на милость — с индустриальной высоты до рукоделья докатилась... И, откатясь немного вбок, чуть освещенный зимним светом, крутился медленный клубок, как равнодушная планета». Долгие годы, несмотря на нелегкий характер, был единодушно уважаемым в профессиональной среде председателем московских поэтов. Не любил говорить о лагере и показывать многочисленные лагерные стихи, напечатанные лишь после его смерти. Я не встречал ни одного человека более «советского», чем Смеляков, и одновременно более «антисоветского», когда из него вдруг прорывалась боль за изувеченную смолоту жизнь. Он был одновременно и царь Петр, и опальный царевич Алексей русской поэзии. Он всю жизнь хотел, по его собственному выражению, «стоять на страже нашего герба», но государство, хотя и пользовалось его «советскостью», брезгливо и подозрительно отпихивало бывшего лагерника и его стихов в колосья герба не влетало. Само слово «государственность» его гипнотизировало: «Возле в государственной печали тихо пулеметчики стояли». Он любил все живое, молодое и боялся, чтобы нас не постигла та же участь, что и его самого. Пользуясь его страхом повторения того, что с ним случилось, уже умирающего Смелякова, бывшего лагерника, агентство АПН цинично спровоцировало на письмо, да и куда! — в «Нью-Йорк Таймс» — против другого бывшего лагерника — Солженицына. Смеляков был поэт милостью Божьей, которого изломало время. Несмотря на то что многие «государственные» стихи Смелякова не выжили, у него осталось не меньше, а то и больше шедевров, чем у такого сильного поэта, как Гумилев. Уступая Твардовскому в эпике, Смеляков превосходил его в лирике. Поэзия Смелякова принадлежала к той «советской классике», лучшее из которой стало просто классикой» (18, с. 557—558)

Источники:

1. Смеляков Я.В. Но если увижу, что взяты с бою... // Смеляков Я.В. Собрание сочинений: В 3 т. — М., 1977. — Т. 1. — С. 50.
2. Смеляков Я.В. Я не знаю, много или мало... // Там же. — С. 93—94.
3. Смеляков Я.В. Памятник // Там же. — С. 207—208.
4. Смеляков Я.В. Два певца // Там же. — С. 214—216.
5. Смеляков Я.В. Поэты // Там же. — С. 365—367.
6. Смеляков Я.В. Письмо к другу-стихотворцу // Там же. — С. 368—370.
7. Смеляков Я.В. Разговор о поэзии // Там же. — С. 386—388.
8. Смеляков Я.В. Вступительное стихотворение // Смеляков Я.В. Собрание сочинений: В 3 т. — М., 1977. — Т. 2. — С. 6.
9. Смеляков Я.В. Русский язык // Там же. — С. 12—13.
10. Смеляков Я.В. Камерная полемика // Там же. — С. 44—45.
11. Смеляков Я.В. Поэт // Там же. — С. 47.
12. Смеляков Я.В. Поздняя благодарность // Там же. — С. 175—176.
13. Смеляков Я.В. Маяковский и современная поэзия // Смеляков Я.В. Собрание сочинений: В 3 т. — М., 1977. — Т. 3. — С. 98—104.
14. Смеляков Я.В. К тем, кто пишет стихи // Там же. — С. 241—244.
15. Смеляков Я.В. Как возникают стихи // Там же. — С. 302—306.
16. Три века русской метапоэтики. Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2006. — Т. 4. — С. 338—347.

Литература:

17. Рассадин С.Б. Ярослав Смеляков: Творческий портрет. — М., 1971.
18. Строфы века. Антология русской поэзии / Сост. Е.А. Евтушенко. — Минск — М., 1995.
19. Турков А.М. Смеляков // Русские писатели XX века. Биографический словарь. — М., 2000. — С. 648—649.



Слуцкий Борис Абрамович

[7.V.1919, Славянск, Донбасс — 23.II.1986, Тула] — поэт.

Метапоэтика представлена в статьях, а также в стихотворных произведениях.

Метапоэтические воззрения Б.А. Слуцкого формировались под влиянием поэтической традиции двадцатых — тридцатых годов, а также прозы А. Веселого, И.Э. Бабеля,

И.И. Катаева.

В опубликованном в пятидесятых годах стихотворении «Я учитель школы для взрослых» дана точная самоинтерпретация творчества, выделены особенности взглядов на поэзию:

Даже если стихи слагаю,
Все равно — всегда между строк —
Я историю излагаю,
Только самый последний кусок.

Его отношение к творчеству — опозитивированная история, но это не поэзия фактов, социальных событий, а точное воспроизведение жизни, перемен, настроений, ощущений времени.

Снова нас читает Россия,
а не просто листает нас.
Снова ловит взгляды косые
и намеки, глухие подчас.

Потихоньку запели Лазаря,
а теперь все слышнее слышны
горе госпиталя, горе лагеря
и огромное горе войны.

И неясное, словно движение
облаков по ночным небесам,
просыпается к нам уважение,
обостряется слух к голосам.

В 1956 году И.Г. Эренбург написал статью «О стихах Бориса Слуцкого», в которой одобрил творчество поэта, определил особенности его почерка, «знание словаря», «интонаций современников»: «В 1945 году молодой офицер показал мне свои записи военных лет. Я с увлечением читал едкую и своеобразную прозу неизвестного мне дотоле Бориса Слуцкого. Меня поразили некоторые стихи, вставленные в текст, как образцы анонимного солдатского творчества. Одно из них — стихи о Кельнской яме, где фашисты умерщвляли пленных, — я привел в моем романе «Буря»; только много позднее я узнал, что эти стихи написаны самим Слуцким. <...> Что меня привлекает в стихах Слуцкого? Органичность, жизненность, связь с мыслями и с чувствами народа. Он знает словарь, интонации своих современников. Он умеет осознать то, что другие только смутно предчувствуют. Он сложен и в то же время

прост, непосредствен. Именно поэтому я принял его военные стихи за творчество неизвестного солдата. Он не боится ни прозаизмов, ни грубости, ни чередования пафоса и иронии, ни резких перебоев ритма, — порой язык запинаясь. <...> Особенность гражданской поэзии Слуцкого в том, что она глубоко лирична. У нас часто под видом гражданской поэзии печатаются рифмованные передовицы, фельетоны, авторы которых подражают интонациям Маяковского и располагают слова «лесенкой», или, наконец, псевдоэпические оды. Слово «лирика» в литературном просторечье потеряло свой смысл: «лирикой» стали называть стихи о любви. Такой «лирики» у Слуцкого нет; я не знаю его любовных стихов; может быть, он их никому не показывает, а может быть, еще не написал. Однако все его стихи чрезвычайно лиричны, рождены душевным волнением, и о драмах своих соотечественников он говорит, как о пережитом им лично» (22, с. 588—592).

Важно, что рефлексия над творчеством Б.А. Слуцкого нашла продолжение как в творчестве самого И.Г. Эренбурга, так и в его метапоэтике. Это один из примеров многомерного диалога поэтов.

Кредо художника — честность в отношении к творчеству. Оно позволило ему в период самого сложного идеологического давления сохранить свой стиль. Ю.Л. Болдырев отмечает, что Слуцкий «сделал нечто, в русской поэзии до того небывалое: лирическим и балладным стихом он написал хронику жизни советского человека, советского общества за полвека — с двадцатых до семидесятых годов. Причем хроника эта не только насыщена событиями историческими, масштабными, но и бытом нашей жизни, той материальной и духовной атмосферой, в которой жили наши деды, отцы и мы сами». (20, с. 3).

В начале шестидесятых годов Б.А. Слуцкий поставил интереснейшую метапоэтическую проблему «физиков и лириков», а шире — вновь возникла проблема утилитаризма в культуре.

Физики и лирики

Что-то физики в почете,
Что-то лирики в загоне.
Дело не в сухом расчете,
Дело в мировом законе.

Значит, что-то не раскрыли
Мы, что следовало нам бы!
Значит, слабенькие крылья —
Наши сладенькие ямбы,

И в пегасовом полете
Не взлетают наши кони...
То-то физики в почете,
То-то лирики в загоне.

Это самоочевидно.
Спорить просто бесполезно.
Так что даже не обидно,
А скорее интересно

Наблюдать, как, словно пена,
Опадают наши рифмы
И величие степенно
Отступает в логарифмы.
1961

Только в шестидесятые, в период научно-технической революции она обрела новые обертоны смысла — не просто «Кто полезнее?», а «Что важнее, значительнее?», «Почему лирики в загоне?». Этот интересный, иногда иронический полилог подержали многие поэты — И.Л. Сельвинский, С.С. Орлов и др. Конечно же, все разрешилось «полюбовно» — дополнительность

естественнонаучного и гуманитарного знаний много раз подтверждалась, в том числе в трудах выдающихся физиков А. Эйнштейна, Н. Бора. Но интересен был дух соревнования, дух творчества, дух энтузиазма, который вел к новым открытиям и в физике, и в поэзии. В шестидесятые годы в обеих этих областях было много плодотворных, гармоничных экспериментов.

Источники:

1. Слуцкий Б.А. М.В. Кульчицкий // Слуцкий Б.А. Собрание сочинений: В 3 т. — М., 1991. — Т. 1. — С. 156—157.
2. Слуцкий Б.А. Снова нас читает Россия... // Там же. — С. 226.
3. Слуцкий Б.А. Похожее в прозе на ерунду... // Там же. — С. 348.
4. Слуцкий Б.А. Физики и лирики // Там же. — С. 350.
5. Слуцкий Б.А. Я учитель школы для взрослых... // Там же. — С. 362.
6. Слуцкий Б.А. Как я снова начал писать стихи // Там же. — С. 474—475.
7. Слуцкий Б.А. Начинается длинная, как мировая война... // Там же. — С. 476.
8. Слуцкий Б.А. Поэзия — не мертвый столб... // Там же. — С. 480.
9. Слуцкий Б.А. Покуда над стихами плачут... // Слуцкий Б.А. Собрание сочинений: В 3 т. — М., 1991. — Т. 2. — С. 46.
10. Слуцкий Б.А. Лирики и физики // Там же. — С. 58.
11. Слуцкий Б.А. Своим стильком плетения словес... // Там же. — С. 267.
12. Слуцкий Б.А. Слава Лермонтова // Слуцкий Б.А. Собрание сочинений: В 3 т. — М., 1991. — Т. 3. — С. 138.
13. Слуцкий Б.А. Где лучше всего мыслить // Там же. — С. 420.
14. Слуцкий Б.А. Будущее футуристов — Сад Всеобщих Льгот... // Там же. — С. 307.
15. Слуцкий Б.А. Дрянь, мразь, блядь... // Слуцкий Б.А. Я историю излагаю. — М., 1990. — С. 282—283.
16. Слуцкий Б.А. Работа над стихом // Там же. — С. 288.
17. Слуцкий Б.А. Поэзия — обгон, но не товарищей... // Там же. — С. 288—289.
18. Слуцкий Б.А. Меня переписали знатоки... // Там же. — С. 289.
19. Три века русской метапоэтики. Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2006. — Т. 4. — С. 348—352.

Литература:

20. Болдырев Ю.Л. От составителя // Слуцкий Б.А. Я историю излагаю... — М., 1990. — С. 3—4.
21. Петрова Н. «То, что уже стихает...» // Вопросы литературы. — 1995. — № 2.
22. Эренбург И.Г. О стихах Бориса Слуцкого // Эренбург И.Г. Собрание сочинений: В 9 т. — М., 1965. — Т. 6. — С. 588—595.



Дудин Михаил Александрович

[7(20).XI.1916, дер. Клевнево Ивановской губернии, — 31.XII.1993, Санкт-Петербург] — поэт, публицист.

Метапоэтика М.А. Дудина представлена в сборниках литературно-критических статей «Цикламены на цоколе» (1967), «Поле притяжения»

(1981), а также в стихотворных произведениях.

Метапоэтические воззрения М.А. Дудина формировались в русле идей социалистического реализма.

Творчество воспринимается им как подвиг, дающий человеку возможность «реально поверить в жизненную глубину понятий Свобода, Равенство, Братство, в вечные идеалы, омытые кровью рыцарей Правды». Ставя знак равенства между поэзией и революцией, он декларирует ее устремленность в «завтрашний день». В метапоэтике выступает сторонником активного осмысления времени.

И на стихи есть тоже мода,
И у стихов — свои дела.
Сама любовь, сама природа
Меня в поэзию вела.

Я на привалах был и небыл
Струей холодной запивал,
Я никогда, сознаюсь, не был
В разряде первых запевал.

Но зависть душу не глодала
Мою — ни разу на веку.
Мне время тоже диктовало
Свою судьбу, свою строку.

Оно свои дарило песни
И после боя свой привал,
И говорило мне: «Воскресни»,
Когда я глаз не поднимал.

Спешу, отчаиваясь снова,
Пока перо поет в руке,
Своей души оставить слово
В певучем русском языке.
1956—1957

Назначение поэзии М.А. Дудин определяет остро-публицистично, считая, что обязанность истинной поэзии — идти впереди времени, видеть раньше других, предугадывать и предупреждать события, помогать людям встречать их «во всеоружии мужества и беспощадной правды».

Образцом тонкого лиризма и глубокой рефлексии в метапоэтике М.А. Дудина является его статья «По праву разделенной судьбы», посвященная жизни и творчеству О.Ф. Берггольц. Это образец лирического диалога поэтов. В статье нет ни одного фальшивого слова, она исполнена глубокой печали по поводу смерти товарища по перу, наполнена знанием о вечной жизни подлинного творчества, каким и было творчество О.Ф. Берггольц. М.А. Дудин анализирует произведения О.Ф. Берггольц, говорит о значимости ее поэзии, но язык этой статьи — подлинно лирический. Таким языком могут говорить только поэты — «понимающие...»: «Я разучился плакать за две войны и блокаду.

Я могу заплакать только от радости.

За полтора месяца до ее смерти я разговаривал об этом с Ольгой Федоровной, сидя у ее постели в ее квартире на Черной речке, и она соглашалась со мной, и нам было хорошо оттого, что мы стали вот такими, что можем плакать только от радости.

Она разговаривала лежа, не вставая...

В ее жизни было все: любовь и война, клевета и слава. И сама верность ее мятущейся души была соткана из противоречий вечного поиска.

Она могла видеть дневные звезды из глубокого колодца своей памяти. И эти звезды остались от нее живущим. Остались в ее стихах, в ее прозе и драмах,

в ее судьбе, причастной подвигу Ленинграда, великому подвигу света и весны, подвигу вечного обновления жизни.

Она ушла.

Ушла тихо и незаметно из больничного одиночества — беззвучной песней, слетевшей с запекшихся губ вместе с последним дыханием.

«Никто не забыт, и ничто не забыто!»

Эти ее слова, выбитые резцом времени на гранитных плитах Пискаревского кладбища, живут и предупреждают.

Она ушла. Ушла навсегда.

Я это знаю и не верю этому.

И ленинградцы вновь идут сквозь дым рядами —

Живые с мертвыми: для славы мертвых нет —

это уже Ахматова. Ну и что из того! Есть ли у вечной женственности начало и конец? Ведь сладкий голос Сафо от берегов солнечной Эллады все еще звенит над миром о любви и нежности...

Она никогда не думала о своей щедрости. Это было ее врожденное свойство. И она идет по Земле, песней своей утоляя печаль тех, кто в этом нуждается. Идет через зиму и лето — к Августу Человечества.

Идет наша Оля.

Наша Ольга.

Наша Ольга Федоровна.

Дочь и сестра Ленинграда. Прорицательница Победы и ее плакальщица.

Она идет легко и тихо. И ветер ее пшеничных волос чуть касается наших губ, освежая их своим пленительным прикосновением. Она идет в мир, названный ее словами: «НИЧТО НЕ ЗАБЫТО» (17, с. 361).

Источники:

1. Дудин М.А. И на стихи есть тоже мода... // Дудин М.А. Собрание сочинений: В 4 т. — М., 1987. — Т. 1. — С. 337.
2. Дудин М.А. Лермонтов. 1841 // Дудин М.А. Собрание сочинений: В 4 т. — М., 1987. — Т. 2. — С. 33—36.
3. Дудин М.А. Что делать! Я — традиционен... — С. 138.
4. Дудин М.А. Письмо Ярославу Смелякову... // Там же. — С. 125—126.
5. Дудин М.А. Певучей музыкой сонета... // Там же. — С. 286.
6. Дудин М.А. В мельканье жизни разной... // Там же. — С. 327.
7. Дудин М.А. В песках времен иссякнет наша речь... // Там же. — С. 350.
8. Дудин М.А. Молодому поэту // Там же. — С. 367—368.
9. Дудин М.А. Сонет А.С. Пушкину // Там же. — С. 405.
10. Дудин М.А. Твоей свободы выстрадавший путь... // Там же. — С. 197.
11. Дудин М.А. Письмо в Михайловское // Там же. — С. 243—244.
12. Дудин М.А. Песня русскому языку // Там же. — С. 238—239.
13. Дудин М.А. Мой пегас // Там же. — С. 233—234.
14. Дудин М.А. Лирика // Там же. — С. 225.
15. Дудин М.А. И так и сяк верстая фразу... // Там же. — С. 267.
16. Дудин М.А. По праву разделенной судьбы // Дудин М.А. Поле притяжения. Проза о поэзии. Очерки. — Л., 1984. — С. 66—75.
17. Три века русской метапоэтики. Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2006. — Т. 4. — С. 353—361.

Литература:

18. Лавров В. Михаил Дудин. — Л., 1988.
19. Мкртчян Л. «Для человека ход времен печален...»: Штрихи к портрету Михаила Дудина. — Ереван, 1992.



Винокуров Евгений Михайлович

[22.X.1925, Брянск — 23.I.1993, Москва] — поэт.

Метапоэтика Е.М. Винокурова представлена сборниками статей «Поэзия и мысль» (1966), «Остается в силе. О классике и современности» (1979), а также стихотворными произведениями. На метапоэтику

Е.М. Винокурова повлияло творчество А.С. Пушкина, А.А. Блока, Б.Л. Пастернака, поэтов Великой Отечественной войны и др.

Основная установка Е.М. Винокурова — нравственность поэта как правда. Смысл работы поэт видит в отстаивании правды. В условиях тоталитарного режима отстаивание нравственных устоев, ориентация на вечные ценности, а не на партийные лозунги и призывы были сами по себе уже значимы.

В метапоэтике Е.М. Винокурова утверждается принципиальное различие творчества подлинного поэта, который «имеет свою гипотезу мира и жизни, кто умеет уже **сейчас** (выделено автором. — *КШ, ДЛ*) разглядеть в глубине явления то, что через какой-нибудь десяток лет станет очевидным для всех», и версификатора, только оформляющего «новое веяние» (22, с. 376).

Поэт разрабатывает теорию языка как материала поэзии в духе традиций российской метапоэтики, основывающихся на лингвистических идеях В. фон Гумбольдта, Г. Штейнталя, А.А. Потебни: «Язык — не грудa ничем не связанных слов. Это единство. Внутри языка закон. Существует дух языка, его, я бы сказал, логос», — пишет Е.М. Винокуров в статье «О современном языке» (22, с. 373).

Исследователи творчества Е.М. Винокурова отмечают: «Есть что-то языческое в поклонении поэта искусству: «Священное умение говорить. // Произносить слова и строить фразу». Великая тайна слова, муки творчества, вдохновение как «острый приступ счастья», моменты прозрений — все это предстает у Винокурова в поэтическом ореоле. Но он и откровенен в сокровенном, в святая святых творчества, в его обнажении — до предела, до эпатажа. Недаром две крайности искусства — абсурд и примитив — привлекли его внимание. Слово, по Винокурову, — это точное и поэтически выразительное воплощение смысла. Идеал — Гомер, о котором древние говорили: «Скорее можно вырвать у Гуркулеса его палицу, чем у Гомера изъять хоть один стих». А смысл — в повышении информационной нагрузки, уплотнении языка поэзии, во взаимообусловленности внутреннего жеста и образа. Велик, полон тайн, трагичен и праздничен мир поэзии Винокурова» (25, с. 154).

В метапоэтических работах Е.М. Винокуров продолжает традицию рассмотрения языка и поэзии как психической деятельности. «Поэзия, как мне кажется, — это не мечтательность и не фантазирование, как думали в XIX веке; поэзия — это строгий, почти научный точный анализ психики поэта, это документ», — такими словами начинает Е.М. Винокуров статью «Настоящее, строгое искусство...». — Поэзия фиксирует внутренние движения поэта; она сейсмографически точно улавливает колебания души поэта, она — кардиограмма. Поэт, открывая себя как человека, показывает нам внутренний мир людей. Поэт подслушивает шорохи и превращает их в громы. Поэт живет во времени; он конденсирует в себе время» (22, с. 370).

Его метапоэтика образна, развивает традиции образного мышления поэтов-классиков, и в первую очередь А.С. Пушкина.

«Я не люблю механической терминологии, — пишет он в одном из автобиографических предисловий. — Я почувствовал себя сильным только тогда, когда вдруг понял, что в том случае, если стихотворение не вышло, его надо не «доделать»... а «дочувствовать». Я понял, что настоящий поиск, если уж оставить это слово, происходит не в области стихотворной техники, а в области человеческой психики, где возможны рывки вперед на сотни километров. Техника — это не способ, как сделать манекен, а способ помочь рождению живого ребенка. Мне дорого органичное» (21, с. 5).

Е.А. Евтушенко в антологии «Строфы века» (1995) так пишет о своем учителе Е.М. Винокурове: «...Винокуров ухитрился избежать подневольности, неизбежно связанной тогда с официальным признанием, и ему удалось не попасть на так называемую столбовую дорожку социалистического реализма, свернув на свою особую тропу. Он один из немногих поэтов, начавших печататься в сталинское время, у которых не было даже упоминания обязательного для прославления имени вождя. Он никогда не протестовал против режима, но глубоко его презирал и не допускал в стихах ни малейшей ему похвалы. Винокуровская поэзия лаконична, рассудительна, детально» (24, с. 695).

Все вынесу и все переживу.
Муть, как в стакане, тихо отстоится.
Отчетливо тогда я назову
То смутное, что на душе таится,
То смутное, чему названья нет,
То смутное, что хаосу подобно.
Пускай кипит.

Через немного лет
Все расскажу спокойно и подробно.
Все будет очень просто!

Но пускай,
Неистово клубясь, в минуту эту
Волнуется, стремясь из края в край,
То смутное,

чему и слова нету...

1961

Е.М. Винокуров — один из предшественников И.А. Бродского в лингвистическом осмыслении сути поэзии. Для Винокурова мысль — главное, но она связана с языком, причем поэт во многом зависит от того языка, на котором он пишет. И стихотворение — в определенной степени самоорганизующийся процесс, так как язык обладает духом, энергией. Интересна мысль о знаковом единстве стихотворного текста в статье «Поэзия и мысль» («один большой языковой «замес»): «Для меня поэзия — это прежде всего мысль. Велико значение музыкального начала, но как велик, как бесконечен смысл — это слово, этот «логос», который был в начале всех начал. Мысль не стареет. Молод по-прежнему Данте. Поэзия — верховный акт мысли.<...>

Основная ценность стиха — в глубине мысли, в том, что не измерить ни при помощи бухгалтерских счетов, ни при помощи других каких-либо более современных счетных приборов. Почему же есть поэзия, в которой за фразами нет или очень мало «суть»? Основатель кибернетики Винер сказал, что «люди, избравшие своей карьерой сообщение, очень часто не располагают ничем, что они могли бы сообщить другим».

Цель поэзии — Истина.

Ритм — великая вещь. Поэзия — это эмоция, которая сама себя вычисляет, которая организуется ритмически. Язык — он сам мыслит. У каждого языка есть свой дух, есть свои внутренние законы, по которым он организуется. Язык в стихах отливается целыми блоками, а не отдельными литерами. Стихотворение — это обычно один большой языковой «замес», один большой разветвленный период. Признаком органичности является круговая порука слов в стихотворении, наличие музыкальной переключки зачина с концовкой.

Я за открытия, за лирическую дерзость, за безумный риск каждого нового шага. Но в поэзии необходим не только тяжкий могучий молот нового, но и устойчивая, крепкая, сопротивляющаяся наковальня старого. Ведь традиция — это то немногое из прошлого, что осталось для нас живым. И только то, что живо сейчас, то и станет традицией, то есть будет живым и для наших потомков. Поэзия — это искусство, в котором человек отдает последнее, что у него есть, — самого себя» (22, с. 365).

Е.М. Винокурову в метапоэтике присуще диалектическое мышление, объяснение творчества как процесса схватывания «поэтической истины» — антиномии: «Писание стихов — это образец сочетания СЛУЧАЙНОСТИ (рифма) и НЕОБХОДИМОСТИ (мысль), — говорит поэт. — Попавшееся на язык случайное СЛОВО, забавно созвучное с другим, НЕ СЛУЧАЙНО тянет заветную мысль» (22, с. 383). «Поэзия, — пишет Е.М. Винокуров, — это и музыка, к которой прислушивается поэт в себе самом, но это и долг, которому он подчинен; это и живописные зрелища, но и слово, несущее смысл, суть; это и галерея эпических характеров, но и признания; это и внутренний голос, но и внешний ритм» (21, с. 5).

Метапоэтика Е.М. Винокурова основана на глубоком знании теории поэзии, теории языка. Хотя он не называет имен ученых, в его текстах угадывается культура анализа поэтического произведения, заложенная символистами, развитая теоретиками ОПОЯЗа и другими серьезными исследователями поэтического текста.

Источники:

1. Винокуров Е.М. Про смерть поэта с болью говори-ли... // Винокуров Е.М. Избранное из девяти книг. — М., 1968. — С. 21.
2. Винокуров Е.М. Творчество // Там же. — С. 77.
3. Винокуров Е.М. Художник на подносе розы... // Там же. — С. 145.
4. Винокуров Е.М. Я слово вдохновенье не отдам... // Там же. — С. 156.
5. Винокуров Е.М. Слово // Там же. — С. 157.
6. Винокуров Е.М. Стихам своим служу. Я, как солдат, пред ними... // Там же. — С. 161.
7. Винокуров Е.М. Все вынесу и все переживу... // Там же. — С. 162.
8. Винокуров Е.М. Единичность // Там же. — С. 201.
9. Винокуров Е.М. Потеря пафоса // Там же. — С. 431—432.
10. Винокуров Е.М. Первая фраза // Там же. — С. 272.
11. Винокуров Е.М. Мне писалось лучше в поездках... // Там же. — С. 339.
12. Винокуров Е.М. Поэту все мешает на планете... // Там же. — С. 430.
13. Винокуров Е.М. Мое мастерство // Там же. — С. 484.
14. Винокуров Е.М. Поэзия и мысль // Винокуров Е.М. Остается в силе. — М., 1979. — С. 124—126.
15. Винокуров Е.М. Ожидаемая неожиданность // Там же. — С. 127—130.

16. Винокуров Е.М. Стихи и поэзия // Там же. — С. 132—135.
 17. Винокуров Е.М. О личности в стихах // Там же. — С. 135—140.
 18. Винокуров Е.М. Настоящее, строгое искусство... // Там же. — С. 149—152.
 19. Винокуров Е.М. О современном языке // Там же. — С. 152—156.
 20. Винокуров Е.М. Мысли о поэзии // Там же. — С. 205—298.
 21. Винокуров Е.М. Коротко о себе // Винокуров Е.М. Избранное. — М., 1968. — С. 3—5.
 22. Три века русской метапоэтики. Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2006. — Т. 4. — С. 362—384.

Литература:

23. Михайлов А.А. Евгений Винокуров: Разборы. Диалоги. Полемика. — М., 1975.
 24. Строфы века. Антология русской поэзии / Сост. Е.А. Евтушенко. — Минск — М., 1995.
 25. Якушева Г.В. Винокуров // Русские писатели XX века. Биографический словарь. — М., 2000. — С. 153—154.



Долматовский Евгений Аронович

[22.IV(5.V).1915, Москва — 10.IX.1994, там же] — поэт-песенник.

Метапоэтика Е.А. Долматовского представлена сборником статей «Из жизни поэзии» (1967), «Молодым поэтам» (1981), а также в стихотворных произведениях.

Е.А. Долматовский, ориентируясь на традицию русских поэтов, а также поэтов Востока (О. Хайяма, азербайджанских поэтов), утверждает в метапоэтических высказываниях необходимость «поисков краткости» для современной советской поэзии. В краткости он видит «дисциплинированность стиха», открыто противостоящую «многословию, лишённую рамок и размеров словоизлияний, которые некоторыми стихотворцами выдаются за «поток сознания», за новейшие открытия».

Напоминаю

Поэт обязан напоминать,
 Не по секрету — через печать.
 Напоминаю молчащим врозь,
 Надувшим губы, глядящим вкось,
 Что я их помню — пять лет назад,
 Ладонь в ладони, глаза в глаза.
 Напоминаю — не без причин,
 Тому, кто нынче — высокий чин,
 Что путь нелегкий он начинал
 С пренебреженья ко всем чинам.
 Напоминаю клеветникам
 Закон, известный по всем векам,
 Что с опозданием большим, но все ж
 В мученьях адских сдыхает ложь.
 Напоминаю друзьям своим,
 Равно — и старшим и молодым,
 Что возраст — это условный счет,
 Не поддавайся — не подсчет.
 Напоминаю...
 И вас прошу
 Напоминать мне — пока дышу.
 1965

Размышляя о советской поэзии, Е.А. Долматовский видит ее красоту в раскрытии портретной галереи людей труда и подвига, для которых «судьбы человечества неразрывны с собственной судьбой».

«Природная способность к сюжетному мышлению помогла автору без идеологической вымученности писать на самые трудные своей внешней «конъюнктурностью» темы. Примером может служить «Венок Дуная» (1962), где отчетливо проступает изначальная агитационно-пропагандистская задача: осветить тему интернационального братства граждан стран социалистического содружества. Долматовский придумывает сюжет, где мадьярская девушка бросает цветок в воды родного Дуная; плывущий цветок видят ниже по течению словаки, которые тоже бросают в воду свои цветы («алые маки»), затем так же делают юноши, девушки и дети Болгарии, Украины, России, Югославии и прочих стран, через которые пролегает путь Дуная», — пишет Ю.И. Минералов (11, с. 238—239).

Е.А. Долматовского интересуют философские вопросы, связанные с проблемами поэзии. Этому посвящается статья «Поиски красоты». Очень важно, что в период, когда господствует утилитарный подход к поэзии, поэт заявляет: «Поэзия — не вечерняя газета» (10, с. 390). Его эстетические принципы — продолжение идей В.В. Маяковского о том, что красоту можно увидеть и в обыденности. Как ни парадоксально, здесь поэт ближе к публицистическому пониманию поисков красоты в поэзии: «Мы всегда будем глашатаями красоты. Но сначала — ее искателями, — пишет Е.А. Долматовский в открытом письме «Поиски красоты». — И, если вы простите мне несколько возвышенную речь, — ее строителями. Когда смотришь на строительную площадку, важнее всего — угол зрения. Ведь неопытному глазу строительство может показаться хаосом... А из-под насупленных бровей возводимые корпуса с их неровной линией выкладываемых стен кое-кому мерещатся развалинами, руинами. Я учусь провидеть в строящихся корпусах город, который будет. Мне хочется, чтобы и Вы смотрели на строительную площадку советской поэзии глазами современника, ищущего новое в новом. Давайте вместе искать красоту!» (там же).

В метапоэтике Е.А. Долматовский анализирует истоки и развитие так называемой «научной поэзии». Ее он понимает «как союз поэзии и науки, а не как специальный жанр поэзии» (10, с. 394). В докладе «Научная поэзия» Е.А. Долматовский говорит: «Специально цитирую то, что касается открытий поэзии в области точных наук, в области техники: ведь открытий — как бы сказать поточней — социологического характера, предсказаний, предначертаний поэтами сделано превеликое множество. Стараюсь обойти слово «пророчество», чтоб не быть выпендренным. А все-таки надо сказать, что просто по своим взаимоотношениям с действительностью поэзия, естественно, занимается пророчествами, провидением, предчувствием, исходя из реального, но увиденного под особым углом» (10, с. 393). Здесь запечатлены философские идеи о том, что в поэзии соединяются реальное и вымысел как взаимоисключающие сущности, которые рождают третье — «витание смыслов», приближающих художника к истине.

В открытом письме «Поиски красоты», которое можно считать статьей, Е.А. Долматовский пытается наполнить человеческим и даже, в каком-то смысле, общечеловеческим содержанием некоторые термины соцреализма: «советская поэзия», «открытие новых элементов в человеческом обществе», которыми зани-

мается поэзия, «расширение понятия лирики», красота в советской поэзии, новое «представление о красоте», новое содержание слова:

«Вы справедливо подмечаете, что с самого начала своего существования **советская поэзия** ввела в литературу **немало слов, понятий и представлений, находившихся ранее за пределами поэтического**. Но Вы полагаете это коренным и как бы врожденным недостатком советской поэзии, к тому же с годами развившимся. А я считаю, что это — одно из серьезнейших достоинств советской поэзии, и развитие его с годами утверждает верность выбранного пути.

Новаторскими были многие **поэтические открытия**. Но в определенном смысле они были и **традиционными**, потому что это в традициях великой русской поэзии — превращать прозаический алмаз в поэтический бриллиант» (10, с. 387).

Действительно, поэзия советских лет вместе с публицистикой и прозой обживала новые реалии, вместе с ними и новые слова: «комсомол», «партия», «пятилетка», «индустрия», «колхоз», а потом «целина», «Дивногорск» и т.д. И если они не становились предметом идеологической спекуляции, они действительно свидетельствовали о своем времени в поэзии таких художников, как М.А. Светлов, И.П. Уткин, А.А. Жаров и др. В определении советской поэзии Е.А. Долматовский акцентирует в ней лучшее, то, что связывает ее с великой русской традицией, ведь действительно в разработке метода соцреализма его апологеты во многом ориентировались на разработку традиции, правда, понимали это буквально. Е.А. Долматовский пытается выделить главное — обращение к реальности и воплощение ее в художественной форме.

«Советская поэзия занята **открытием новых элементов** в человеческом обществе. К ним относятся прежде всего новое соотношение **личного и общественного**. Отсюда — **расширение понятия лирики**. В круг лирической, то есть сугубо личной поэзии вошло то, что раньше лирикой не считалось. <...> Какую же **красоту открывает людям советская поэзия?** В ее портретную галерею (к числу портретов относится не только **изображение героев**, так сказать, **третых лиц**, но по преимуществу образ лирического героя) входят **люди труда и подвига**, которым до всего на свете есть дело, для которых **судьбы человечества неразрывны с собственной судьбой**» (10, с. 389).

Действительно, такие установки существовали в разработке метода соцреализма, но у Е.А. Долматовского понятия «расширение лирики», изображение «людей труда и подвига» носят не громогласный, пустой характер, а имеют значение «летописи» нового времени, новой эпохи. В эту летопись действительно вошли новые герои. В творчестве многих поэтов традиционная в русской поэзии тема простого человека приобретала новое звучание. Здесь можно привести пример поэзии А.А. Суркова, который во многом воплощал идеи соцреализма, но в лучших его произведениях гражданская тема звучала полногласно, была наполнена содержанием эпохи, конкретными именами. В стихотворении «О нежности» есть отголоски советской памяти о гражданской войне и ее неизвестных героях.

О нежности

Мы лежали на подступах к небольшой деревеньке.
Пули путались в мякоти аржаного омета.
Трехаршинный **матрос Петро Гаманенко**
Вынес **Леньку, дозорного**, из-под пулемета.

Ленька плакал. Глаза его синие, щелками,
Затекали слезами и предсмертным туманом.
На сутулой спине, разможенной осколками,
Кровь застыла пятном, густым и багряным.

Подползла **санитарка** отрядная рыжая.
Спеленала бинтом, как пеленками, туго,
Прошептала: — Отплавал **матросик**, не выживет.
Потерял ты, **Петрусь**, закадычного друга!

Бился «максим» в порыве свирепой прилежности.
Бредил раненый ломким, надорванным голосом.
Неуклюжими жестами наплывающей нежности
Гаманенко разглаживал **Ленькины** волосы.

По сутулому телу расплзлась агония,
Из-под корки бинта кровоточила рана.
Сквозь пальбу уловил в замирающем стоне я
Нервный всхлип, торопливый выстрел нагана.

...Мы лежали на подступах к небольшой деревеньке.
Пули грызли разбитый снарядами угол.
Трехаршинный **матрос Петро Гаманенко**
Пожалел закадычного друга.
1928

В этом стихотворении А.А. Суркова находит выражение стилистика начала века с ее яркими образами, выражением романтического подвига. Герои стихотворения — простые, безвестные люди, о которых пишет в своей статье Е.А. Долматовский. Вводя в стихотворение конкретные имена (Петро Гаманенко, Ленька), специальности (пулеметчик, санитарка), назначения (дозорный), А.А. Сурков добивается публицистической точности, которая в сочетании с метафоричностью почти натуралистической («Бился «максим» в порыве свирепой прилежности», «По сутулому телу расплзлась агония») создает эффект присутствия и способствует «вчувствованию», участию, переживанию событий, изображенных поэтом.

«Наше время вырабатывает **свое представление о красоте**. Это заметно и в пейзаже. Перечитайте «За далью — даль» Твардовского с ее пейзажами Урала и Сибири, обратитесь к стихам Ярослава Смелякова и Бориса Ручьева.

Ну, а **сами слова, кирпичики**, из которых складывается здание стиха и поэмы? Разве они не изменились? Они те же, но как бы поставлены под иным углом. Для меня нет большей радости, чем найти **обыденные и будничные слова** или сочетание слов и поставить их в такой неожиданный ряд, что они вдруг зазвучат как откровение и открытие, засияют. И люди увидят в них поэзию и удивятся тому, что раньше ее не замечали, не сумели сдуть с них тонкий слой повседневности и обыденности» (10, с. 390).

Увидеть красоту в обыденном, запечатлеть ее с помощью обычного слова, которым мы пользуемся в повседневной речи, — также одна из установок соцреализма. Но в понимании Е.А. Долматовского в поэтическом тексте должно произойти преобразование будничного слова, очищение его смысла с тем, чтобы оно стало частью созданного — стихотворения, произведения искусства.

Вот как Е.А. Долматовский учит понимать образность: «Понятие красоты — понятие движущееся, развивающееся. Мне много пришлось на одном литературном вечере спорить с девушкой, утверждавшей, что только смутное, непонятное хорошо в стихах. Колдовской мир таинственных звуков и причудливых сравнений способен очаровать. Познание и постиже-

ние мира — наше повседневное занятие, а поэзия — редкое, возвышенное состояние человеческой души...

Мы спорили тогда о стихотворении Бориса Пастернака «Определение поэзии», в частности, о строке
Это слезы вселенной в лопатках.

Эта строка всегда была мне непонятна. Моей собеседнице в ней виделось нечто почти мистическое.

Рискуя показаться невеждой, я однажды задал Борису Леонидовичу Пастернаку наивный вопрос: что это значит — слезы вселенной в лопатках?

Он вскинул голову, посмотрел на меня удивленно:

— Вы когда-нибудь на огороде бывали? Видели утреннюю росу на стручках фасоли? Ну, на лопатках.

Вот, оказывается, и вся тайна!

Своеобразие пастернаковского почерка граничит с причудливостью. Но я уверен, что поэт никогда не ставил перед собой задачи превратить понятное в непонятное. Другое дело — как у него получалось, когда слова и звуки отнимали у поэта право распоряжаться ими, начинали хозяйничать на страницах сами» (10, с. 388).

Е.А. Евтушенко в антологии «Строфы века» пишет о Е.А. Долматовском: «Работал на Московском метрострое. Первые стихи опубликовал в 1934-м. Закончил Литинститут в 1937-м. Перед войной стала знаменитой песня на слова Долматовского «Любимый город», а во время войны весь народ пел «В кармане маленьком моем есть карточка твоя», «Ой, Днепр, Днепр, ты широк, могуч», «Ночь коротка. Спят облака». Попал в немецкий плен, бежал. Сильно написал о пожарниках войны на Украине в поэме «Пропал без вести»: «Корчилась, вздрагивала дубрава. Судорогами исходило пламя, словно металась влево и вправо петухи с отрубленными головами». Трогает образ украинки Вербиной Христины, спасшей его во время побега. В первые послевоенные годы упражнялся, как многие поэты, в риторике бесконфликтности — в циклах о коммунистическом будущем, где нет на дверях замков, о Волго-Доне, закрывая глаза на то, что почти вся «эта великая стройка» была на костях заключенных. Будущий борец за правду Яшин, как и многие другие, тоже тогда писал подобные стихи, как, впрочем, и составитель этой антологии, которого частично оправдывает лишь его тогдашняя молодость. Это было время с размытой и, я бы сказал, запутанной нравственностью. В то же время Долматовский, преподавая в Литинституте, воспитал много молодых поэтов, отнюдь не внушая им риторический стиль... «Хреновая твоя книжка... Она, как ее обложка, — голубенькая», — сказал он мне в 1952 году, подписывая, однако, рекомендацию в «Союз писателей» (13, с. 582).

Метапоэтика Е.А. Долматовского характеризуется глубокой проработанностью терминов, понятий, связанных с современной ему поэтикой и поэзией.

Источники:

1. Долматовский Е.А. Послание поэтам // Долматовский Е.А. Собрание сочинений: В 3 т. — М., 1989. — Т. 1. — С. 142—143.
2. Долматовский Е.А. Посвящение // Там же. — С. 171.
3. Долматовский Е.А. Напоминаю // Там же. — С. 358.
4. Долматовский Е.А. Иносказаний от меня не ждите! // Там же. — С. 359.
5. Долматовский Е.А. Слова, пришедшие потом // Там же. — С. 367.
6. Долматовский Е.А. Ко мне явилась рифма — вся в следах... // Там же. — С. 372—373.
7. Долматовский Е.А. Поиски красоты // Долматовский Е.А. Из жизни поэзии. — М., 1965. — С. 5—17.
8. Долматовский Е.А. Научная поэзия // Долматовский Е.А. Молодым поэтам. — М., 1981. — С. 19—25.

9. Долматовский Е.А. Поговорим о верлибре // Там же. — С. 107—111.

10. Три века русской метапоэтики. Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2006. — Т. 4. — С. 385—394.

Литература:

11. Минералов Ю.И. Долматовский // Русские писатели XX века. Биографический словарь. — М., 2000. — С. 238—239.
12. Минералов Ю.И. Контуры стиля эпохи: Еще раз о массовой песне тридцатых годов // Вопросы литературы. — 1991. — № 7.
13. Строфы века. Антология русской поэзии / Сост. Е.А. Евтушенко. — Минск — М., 1995.



Грибачев Николай Матвеевич

[6(19).XII.1910, с. Лопушь, ныне Брянская область — 10.III.1992, Москва] — поэт, писатель.

Метапоэтика Н.М. Грибачева представлена в сборнике литературно-критических статей «Полемика» (1963), а также стихотворными произведениями.

Метапоэтика Н.М. Грибачева строится в соответствии с основными установками теории социалистического реализма, хорошо разработанной в литературе на основе идей партийности литературы. По его мнению, поэт должен раскрывать и воспевать нравственную красоту современного ему трудового человека, утверждать коммунистическую идеологию как в самой поэзии, так и в жизни, в особенности колхозной деревни. В соответствии с наиболее предпочтительными темами и идеями советской литературы формируется теория его творчества, где наиболее важное место занимают проблемы единства партии и народа, интернационального братства, формирования новой психологии «человека коммунистического завтра». Отсюда — публицистический характер метапоэтики и творчества в целом.

Слова

В них легкость ветерка и крепость стали.
Влюбленный вздох. Призыв. Приказ. Набат.
Из них эпохам памятники ставили,
Их в рев сражений гнали, как солдат.

Они всех взлетов разума основа,
Сердец и душ связующая нить.
Будь осторожен, выбирая слово,—
Им осчастливить можно и убить!
1969

«Принципиальная открытость Грибачева внешнему миру, чуткая, «протеистическая» реакция на процессы, происходящие в стране (в том числе и в эстетической сфере), обусловили наличие в его стихах в тридцатых годах эха интонаций Э. Багрицкого, Д. Бедного, С. Есенина, В. Маяковского и др. — наряду с характерными попытками выхода к «планетарной», внациональной художественной образности. С течением времени, в соответствии с нарастающим тоталитарно-пропагандистских тенденций в советской эстетике, содержательная и стилевая многоплановость уступа-

ет в поэзии Грибачева место однообразию короткострочных или риторически перегруженных строф, почти газетному пересказу преимущественно сюжетных текстов. <...> Однако этот выход к «словесно-штурмовому стилю», равно как и обязательный набор «правильных» тем и идей в творчестве Грибачева (дружба народов, советский патриотизм, честный труд на благо Родины, презрение к материальным благам, любовь к партии и т.п.), не должны заслонять того факта, что в лучших своих строках Грибачев мог проявлять себя тонким и выразительным лириком («Октябрь... Как над Днестром когда-то, // Как под Москвою год назад, // На грубую ладонь солдата // Червонцы мечет листопад...» — «В Октябре», 1944; или определение летнего дождя — «капроновый, прозрачный, редкий...», или метафора Кавказа — «закутав плечи буркой черной...»).

Грибачев, вошедший в культурное сознание современников прежде всего как официальный поэт, сознательно шел по пути усиления публицистической ангажированности своего творчества, о чем он сказал в программном стихотворении «Малиновая вязь» (1964, из книги «Белое — черное»), в котором некоторая неуклюжесть спотыкающегося слога искупается прямотой и странностью «исповедания веры»: «И, может, оттого суров // Я к старому учению, // Что жил среди жесточайших слов // Минером и мишенью. // И пусть уж кто-нибудь другой — // Заранее прощай! — // Течет малиновой строкой // Взамен варенья к чаю» (12, с. 212—213).

Для метапоэтики Н.М. Грибачева показательна полемика с О.Ф. Берггольц о лиризме поэзии, где поэтом утверждается приоритет эпического начала, позволяющего раскрыть образ и характер «современника в действии». Следует отметить, что О.Ф. Берггольц выступила со статьей «Против ликвидации лирики», в которой критиковала Н.М. Грибачева и других поэтов за подмену «самовыражения» в лирике прямой публицистичностью в их поэтических произведениях и выступлениях, обосновывавших такой подход. В ответ на это Н.М. Грибачев опубликовал статью «О «самовыражении», лирике и эпосе. Некоторые замечания к статье О. Берггольц» (1954).

Эта полемика раскрывает характер внутренней напряженности, драматизма во взаимоотношениях поэтов, отстаивавших подлинное искусство, и поэтов «идейных», проповедовавших прописные истины идеологических наказов партии. Н.М. Грибачев пишет: «Плохую услугу оказала в этом отношении статья О. Берггольц «Против ликвидации лирики». Уже сам заголовок, в котором как бы проступают элементы паники, — караул, горим! — задает многим суждениям определенно элегический тон, хотя и находится в противоречии с фактами.<...> Сводить лирику к стихотворениям, в которых на первом плане стоит «я», — значит не считаться с фактами, значит обеднять лирику, отстаивать однообразие ее.

Таким образом, желательно это или нежелательно для защитников термина «самовыражение», он превращается во всеобщую эстетическую категорию, в определение отношения искусства к действительности. Иначе и быть не может! А в таком случае (как, впрочем, и в применении его только к лирике) термин «самовыражение» неизбежно противостоит термину отражение, отображение — основному положению нашей эстетики.<...> «Литератор — глаза, уши, голос класса. Он может не сознавать этого, отрицать это, но он всегда и неизбежно орган класса, чувствительнее его. Он воспринимает, формирует, изображает (а не «самовыражает»)!» — *НГ*) его настроения, желания, тревоги, надежды, страсти» (Горький).

Орган и представитель общества, историк, глаза и уши класса, художник, изображающий и отображающий правду жизни, — вот в каких категориях определяли отношение художника к действительности наши великие критики и писатели. И, уж конечно же, было бы полным абсурдом пытаться представить себе «самовыражение» «органа», «представителя класса», «историка», «ушей», «голоса» и т.д. — здесь все идет по другому, историческому и объективному, а не идеалистическому и субъективному счету! И совсем напрасно пытается О. Берггольц привлечь в защиту термина «самовыражение» В. Маяковского — это ведь он писал: «Поэзия—производство. Труднейшее, сложнейшее, но производство». Более того, как уже указывалось в статье В. Друзина, Маяковский сам выступал против термина «самовыражение», считая, что он уводит поэта от основной задачи» (10, с. 402).

Характерно, что термин «самовыражение» с помощью определенных идеологических трансформаций Н.М. Грибачев в итоге приводит к замене термином «отражение», подчеркивающим не активное начало субъекта творчества, а его ретранслирующую функцию. Обвинения, подобные тем, которые приводит Н.М. Грибачев, не были безобидными. Именно от таких «слуг партии» часто зависели жизни больших поэтов. Так что метапоэтическая парадигма подчас с протокольной достоверностью отображает внешнюю и внутреннюю борьбу художников за подлинное искусство, борьбу не на жизнь, а на смерть.

Источники:

1. Грибачев Н.М. Цельность // Грибачев Н.М. Собрание сочинений: В 6 т. — М., 1985. — Т. 1. — С. 533.
2. Грибачев Н.М. Приговор строке, которая не удалась // Там же. — С. 535.
3. Грибачев Н.М. Слова // Грибачев Н.М. Собрание сочинений: В 6 т. — М., 1985. — Т. 2. — С. 128.
4. Грибачев Н.М. Поэт лишь волнение берет от поэта // Там же. — С. 211.
5. Грибачев Н.М. Стихи и железо // Там же. — С. 218.
6. Грибачев Н.М. До конца // Там же. — С. 365.
7. Грибачев Н.М. И в твоей мастерской... // Там же. — С.390—392.
8. Грибачев Н.М. Все // Там же. — С. 409—410.
9. Грибачев Н.М. О «самовыражении», лирике и эпосе // Грибачев Н.М. Собрание сочинений: В 5 т. — М., 1972. — Т. 4. — С. 431—444.
10. Три века русской метапоэтики. Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2006. — Т. 4. — С. 395—403.

Литература:

11. Ильин В. Души и мысли поиск: Литературный портрет Н. Грибачева. — М., 1980.
12. Якушева Г.В. Грибачев // Русские писатели XX века. Биографический словарь. — М., 2000. — С. 212—213.



Наровчатов Сергей Сергеевич

[3.X.1919, Хвалынский — 27.VII. 1981, Москва] — поэт, публицист, теоретик литературы,

Метапоэтика С.С. Наровчатова представлена литературно-критическими книгами «Лирика Лермонтова. Заметки поэта» (1964), «Поэзия в движе-

нии» (1966), «Необычное литературоведение» (1970), «Атлантида рядом с тобой» (1972), «Живая река» (1974), а также стихотворными произведениями.

В метапоэтике С.С. Наровчатова прослеживается тенденция партийности литературы, метапоэтики, поставленной на службу коммунистической идеологии. В связи с этим он требует от поэта четкого осознания своей позиции, вслед за М. Горьким призывая разделять «друзей» и «врагов». Поэт утверждает единство литературной, нравственной и политической позиции, которые связаны с основными советскими идеологемами: «партия», «Ленин», «коммунизм» и др.

Метапоэтика С.С. Наровчатова носит назидательный характер, что проявилось в его популярных книгах по теории литературы («Необычное литературоведение»).

Определяющей в своем творчестве поэт считает тему Великой Отечественной войны: «Тематика моих стихов, разумеется, не ограничивается пределами военных лет, но мысли и чувства, нравственные и общественные установки, возникшие тогда, являются для меня определяющими» (6, с. 412).

В статье «Почему я пишу стихи» (1971) С.С. Наровчатов, используя метафорический образный язык, пытается убедить читателя в искренности его веры в идеи партии: «Поэтическое поколение, к которому я принадлежу, рождено Великой Отечественной войной и не выбирало, а заняло свою огневую позицию, как занимает ее солдатская рота, подвергаясь неожиданному нападению. Тут бывает не до выбора местности и удобств ее обзора: вцепляйся в клочок земли перед собой и отвечай огнем на огонь. Но получилось, что этот клочок земли, с почерневшей от минной гари травой, оказывался всей необъятной Россией. Искалеченные осколками кусты выростали в дремучие леса, желтый ручей под ними начинал шуметь Непрядвой и Волгой, избы на ближнем косогоре приобретали очертания Москвы и Ленинграда.

Но это была не просто Россия, а ленинская Россия. Ты слышал голос товарища: «Умираю. Передай партбилет комиссару». И ты полз к нему под пристальным вражеским свинцом, и расстегивал левый карман гимнастерки, и слышал последние толчки сердца, и вынимал еще теплый партбилет, и потом передавал его во вздрагивающие руки спокойного комиссара. Но переходил он не только в комиссаровы руки, он переходил в твои стихи, в твою память, в самую душу.

Однажды пережив такое, мы раз и навсегда определили свою литературную, нравственную, политическую позицию. Привычные слова «Россия», «Ленин», «коммунизм» мы услышали тогда как бы заново, и они вошли в кровь и плоть нашего творчества как живые и кровные понятия. Каждый из нас воспринимал их по-своему, но это было восприятием разных граней великого целого» (6, с. 412).

Статья «Поэзия — нерв культуры и жизни» (1965) тоже строится на основе образного осмысления поэтического творчества, но эти образы мало подкреплены фактами, представительным материалом. С.С. Наровчатов пытается выдвигать задачи, которые вряд ли сможет решить сам: создание Академии (даже трех в соответствии с тремя союзами — писателей, художников, композиторов), составление антологии комсомольской поэзии, многотомной литературной энциклопедии и многое другое: «Каковы задачи, которые могут быть поставлены перед такой академией? Это прежде всего углубление теории социалистического реализма и разработка актуальных проблем, связанных с идеологической борьбой против

буржуазной литературной науки и критики. Затем наблюдение, изучение и фиксация языка на основе тех норм, которые диктуются его исторической природой. Но я не буду на этом останавливаться, ибо, подчеркиваю, — это не план, не проект, это идея, причем в самой начальной, хотя уже и очерченной форме. Это идея не на год, не на пять, а на многие десятилетия вперед. Мы с вами можем заложить основание того здания, которое надолго переживет всех нас, но которое сохранит и донесет наш творческий опыт, каждую частичку, крупицу его до отдаленных потомков. Идея эта стоит выше всех споров, наших временных разногласий, она, на мой взгляд, должна объединить все течения нашей литературной мысли в служении большому прогрессивному делу» (6, с. 411).

Анализ метапоэтических текстов С.С. Наровчатова показывает, что, с одной стороны, он был сторонником советской идеологии, с другой — в ее выражении у Наровчатова нет искреннего пафоса, как, например, у его собрата по перу Н.М. Грибачева. Метапоэтические тексты С.С. Наровчатова демонстрируют перед нами некий «уклончивый» стиль, который в идеологическом дискурсе особенно ярко продемонстрировал такой политический деятель, как М.С. Горбачев, но это произошло уже в конце XX века. Наровчатов, критикуя поэтов, не называет имен, уклоняется от названия произведений, их анализа. Чувствуется, что это статьи должностного лица, по долгу службы произносящего «нужные» фразы. Не случайно в статье «Поэзия — нерв культуры и жизни» он бросается от истории поэзии к современности и наоборот. Статьи иногда лишены внутренней логики, в них больше назидательности, внешнего долженствования, чем убежденности: «надо мыслить широкими категориями» (6, с. 410), «пороки такой позиции имеют свойства оживать в стихах и поступках» (там же, с. 408), «охарактеризовать и оценить их по достоинству — наш долг» (там же).

Говоря о том, что «поэзия не просто составная часть, она нерв русской культуры», С.С. Наровчатов противоречит себе вялостью рассуждений, отсутствием строгих фактов, прожектерством. В конце концов он скатывается к полной демагогии: «Туго натянутая струна, она отзывается на каждое движение человеческого сердца. Но великий наш народ — это миллионы человеческих сердец, горячих, чистых, правдивых. Стук их сливается в единое биение народного сердца, и мы, русские советские поэты, должны чутко прислушиваться к его движениям. И если мы верно поймем его, верно услышим, то его могучее, широкое, сильное звучание наполнит наши строки, стихи, поэмы. И тогда у нас будет поэзия, достойная нашего народа, нашей партии, нашего времени — поэзия больших мыслей и больших чувств» (6, с. 411).

Финальная часть статьи «Поэзия — нерв культуры и жизни» — это уже абсолютная декларативность: народ определяется метонимически — «миллионы сердец», далее этот образ трансформируется в синекдоху — «единое биение народного сердца». Риторика С.С. Наровчатова базируется на модальности, свойственной риторическому стилю партийных идеологов: «должны чутко прислушиваться к его (сердца. — К.Ш., Д.Л.) движениям». Сочетание лексем «чутко», «движение» с образом «народное сердце», характеризующимся крайней степенью неопределенности, при всех допущениях образности, алогично. Все это напоминает ту «заумь» идеологического дискурса, о которой в свое время верно писал З.Н. Гиппиус.

Игра двумя кодами, которую приходилось осуществлять поэтам в анализе творчества, как видим,

Именно гармония, по его мнению, стройность — «путь к освобождению, к утверждению подлинных форм жизни», — пишет А.П. Межиров в статье «Обретение стиля» (10, с. 416).

Проблему прогресса в искусстве поэт решает в пользу понятия традиции: «...искусству... ближе понятие традиции, чем прогресса» (там же).

По мнению А. Урбана, когда Межиров, вернувшись с войны, начал писать стихи, для него главенствующее значение имел не быт, а нравственный итог жизни, который он воспринимал остродраматично. Таковы и его стихи. (14, с. 8—9).

Исследователи отмечают, что большое место в лирике поэта занимает тема творчества: «Главное для него в творчестве — подлинность и искренность. Неискренности и неточности он не прощает никому, в том числе и самому себе: «Все сказанное мной гроша не стоит — // в цене лишь то, о чем я умолчал». Зачастую герой Межирова играет в жизнь и жизнью, как это происходит в стихотворении «Игрушки». Бездумную игру поэт не приемлет, тем более игру в поэзию. Он не признает тех «мастеров», чья цель — «сказать неправду лучше, чем другие». Но есть у Межирова форма игры, которая противостоит конформизму и лжи. Мужество, азарт, честь, борьба со страхом смерти — вот составляющие подобного вида игры. Появляется и тип героя-игрока: боксер, мотоциклист, жокей, шахматист. Изменяется и фактура стиха. Преобладают классические размеры и строфика. Стих становится более конкретным, точным. <...> Неприятие бездушного, ограниченного, слепо подражающего, замена работы души на погоню за материальным, за модой отчетливо выразилась в стихах «Этот город, как колокол-сплетник...», «Свиристы в потемках кинескопы...», «Люди, люди мои...» и др. Особенно отчетливо расхождение поэта с окружающей его действительностью обнаруживается в лирической поэме «Alter ego». Скука, пустота, бессмысленность происходящего, необходимость заполнить время заставляют героя создать себе «живую игрушку», поэта-двойника, показать ему технологию творчества, обеспечить надежные связи, развить интеллектуально и надежно прикрыть его первые шаги. И вот «Alter ego» вносит свою долю в «околоискусство» и в «неподалеку ремесло». Осознавший свою истинную роль двойник жестоко мстит своему создателю. За все в жизни приходится расплачиваться — снова приходится создавать «игрушку заводную» из человека. Круг замыкается. Выхода нет, есть лишь отчетливое ощущение надвигающейся катастрофы, пожара» (11, с. 464).

Большую значимость в метапоэтике А.П. Межирова имеет пристальное наблюдение за современной ему поэзией, желание поддержать лучших, по его мнению, поэтов. Одна из статей о творчестве современников — «Непоправимый день...» О стихах Евгения Рейна» (1990). В этом поэте ему интересно то, что соответствует его складу мышления и складу жизни поэта. Противопоставление утилитаризму подлинных ценностей приобретает философский характер. Адекватное выражение «света неотраженного» Межиров ищет в содержательности формы, возможности которой превосходят внешнее содержание: «Е. Рейн не поклоняется житейской мудрости, зная, что она не даст ответа на его вечный запрос, он не намерен подбирать ключи к жизни, сводить концы с концами, не боится смешивать временные и вечные категории. Он выказывает мужество перед страданием, светясь светом неотраженным, и понимает, что слишком сильно развитая впечатлительность чаще всего помеха. Его поэзия существует за счет глубокого ритмического

дыхания, ритмического мышления, «набата в интонации», звука, то есть формы, которая и есть содержание» (10, с. 419).

А.П. Межиров не разоблачает «корыстную декларативность», которая свойственна большинству поэтов, он ищет «подлинную любовь» в поэзии, находит ее в творчестве Е.Б. Рейна: «Рейн как бы не заметил всеобщей склоки, свары, он писал себя, а не о себе. И читатель чутко откликнулся на исповедь и покаяние нового поэта. Его замыслы подчинены логике, но в процессе осуществления выходят за ее пределы. В его стихах и поэмах нет патриотических деклараций, но очень сильна любовь к России, выраженная непринужденно. Он очень русский поэт. Сейчас таких мало. Корыстная декларативность вытеснила подлинную любовь. Космополит из Рейна не получился, хотя сам по себе космополитизм скорее доблесть нежели порок» (там же).

Суждения А.П. Межирова о поэтических текстах Е.Б. Рейна глубоки, это образец метапоэтики философского склада, но не с привитой философией, а той философией, которая добыта в ходе поэтического познания мира и которую сами философы причисляют к подлинному философскому знанию: «В его стихах нет специальных поисков красоты. Красота может возникнуть сама, но докучать Аполлону Рейн не умеет, да и не хочет. Лишь в редких случаях появляется на его страницах какая-то чужая, мещанская сочность. Энтузиаст жизненного факта, он знает, что натурализм — негодное убежище, и борется с ним если не самой религией, то чем-то похожим на тоску о ней. Место Рейна в поэзии одинокое и обособленное. На берег его стихотворений всегда идет волна музыки» (там же).

Подлинную красоту, а не «мещанскую сочность», красоту находит Межиров в поэзии Е.Б. Рейна, и хотя не объясняет, но называет природу этой красоты: «На берег его стихотворений всегда идет волна музыки. <...> Рейн пишет в традиции свободолюбия, — утверждает А.П. Межиров. — Можно лишь удивиться, как удалось ему сохранить такую духовную свободу. Я преувеличиваю достоинства Рейна? Да, пожалуй. Я делаю это, чтобы их не преуменьшить» (10, с. 419—420).

Мало сказать, что это глубокая и глубинная метапоэтика, метапоэтика, утверждающая высокую этику не только в художественном творчестве, но и во взаимоотношении художников. Подать руку друг другу — тоже «сотворчество».

Е.А. Евтушенко в антологии «Строфы века» причисляет себя к ученикам А.П. Межирова: «В истории было несколько периодов, в каждом из которых он (Межиров. — *К.Ш., Д.П.*) оказывался новым, но все тем же самым блестящим мастером: фронтовой период, «оттепельный», период заморозков и застойной жижи. Не примыкая ни к каким литературным стадам и стаям, Межиров сохранил во все эти периоды независимость не только содержания, но и формы, не размытой никакими происходящими вакханалиями непрофессионального презрения к жизни и красоте слова. В период гласности он не идеализировал ее и горько предвидел драму неподготовленности к свободе. Парабола от «Коммунисты, вперед» до «Как хорошо лететь в Израиль на неисправном самолете» оказалась трагической. Но, как писал Винокуров, «трагическая тень лежит под каждой травинкой в поле». Без уроков поэзии, данных Межировым мне, как, впрочем, и многим другим поэтам, не было бы ни нас, ни этой антологии» (13, с. 669).

Источники:

1. Межиров А.П. Десантники // Межиров А.П. Избранные произведения: В 2 т. — М., 1981. — Т. 1. — С. 234.
2. Межиров А.П. Осень // Там же. — С. 321.
3. Межиров А.П. О войне ни единого слова... // Избранные произведения: В 2 т. — М., 1981. — Т. 2. — С. 47.
4. Межиров А.П. Напутствие // Там же. — С. 76—77.
5. Межиров А.П. Через тридцать лет // Там же. — С. 198.
6. Межиров А.П. Две книги у меня // Там же. — С. 267—268.
7. Межиров А.П. Обретение стиля // Литературная газета. — 1966. — 1 февраля. — С. 3.
8. Межиров А.П. Такая мода // Литературная газета. — 1984. — 31 октября. — С. 4.
9. Межиров А.П. Непоправимый день. О стихах Евгения Рейна // Литературная газета. — 1990. — 24 октября. — С. 5.
10. Три века русской метапоэтики. Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2006. — Т. 4. — С. 413—420.

Литература:

11. Крупчанов А.Л. Межиров // Русские писатели XX века. Биографический словарь. — М., 2000. — С. 464—465.
12. Пьяных М. Поэзия Александра Межилова. — Л., 1985.
13. Стифы века. Антология русской поэзии / Сост. Е.А. Евтушенко. — Минск — М., 1995.
14. Урбан А. Поэзия Александра Межилова // Александр Межиров. Избранное: В 2 т. — М., 1981. — Т. 1.



Орлов Сергей Сергеевич

[22.VIII.1921, с. Мегра Вологодской области — 7.X.1977, Москва] — поэт.

Метапоэтика С.С. Орлова представлена в статьях, поэтических произведениях.

С.С. Орлов относится к поэтам, о которых можно сказать: они родились на войне. До войны он пробовал свои силы в поэзии, но пробы эти носили ученический характер. Рождение поэта Орлова можно обозначить точной датой: «Это было 19 марта 1943 года». Так называется стихотворение. В первом танковом бою поэту открылся страшный лик войны — и для стихов нашлись достойные слова и ритмы (см.: 10, с. 522—523).

«Задумываясь прежде всего о своем поэтическом достоинстве, о своем читателе, Орлов апеллирует прежде всего к фронтовому прошлому. Фронтовая биография для поэта — надежный мост, перекинутый через время. 50—60-е годы для Орлова были годами не всегда удачных поисков новых тем. В стихах о сельской жизни ощутимо влияние А.Т. Твардовского (стихотворение «Над широким борщом...»), в цикле стихотворений о загранице поэт тоже не сказал ничего нового. Среди работ тех лет трогательны лишь стихи о молодости, на которую падал отсвет военного пожара. Позицию поэта-фронтовика Орлов считал неуязвимой: «Мы знаем хлеба с солью цену // И сладость из ручья воды». Этого, ему казалось, достаточно, чтобы возжечь огонь поэзии, не заботясь о формальной стороне творчества» (там же).

И все-таки лучшие метапоэтические произведения С.С. Орлова свидетельствуют о глубоком понимании задач поэзии, об установке на искренность, отмежева-

ние от земных благ, чтобы «не приземлиться», а «воспарить» в подлинном творчестве.

Поэтов бессонница мучит в квартирах,
Раздумья тяжелого медленный час.
Утыкана перьями медная лира,
Гудит над чернильницей медный пегас.

Зевают маститые члены союза,
Спят жены и дети, погашена злость —
Прописана теща, и только для музы
Жилплощади, видимо, здесь не нашлось.

Но ей нипочем, и куда-то, быть может,
Филолог ее провожает опять,
Твердит о заоблачных высях и хочет
Ее по-земному за плечи обнять.

Она на прощанье над ним посмеется,
Уйдет, не вернется, а может, потом
Полюбит без памяти вдруг краснофлотца,
Бездомного парня с обветренным ртом.
1946

Одно из самых значительных метапоэтических произведений С.С. Орлова — статья «Сила поэзии» (1964). Она примечательна тем, что запечатлевает эпистемологическую реальность середины шестидесятых годов: большой интерес к литературе, и в первую очередь к поэзии, осмысление научно-технической революции, споры «физиков и лириков». Статья выражает познавательный энтузиазм людей шестидесятых, оформление идей постнеклассического периода. «...тиражи поэтических сборников перекрыли тиражи приключенческих книг, и сейчас сборник стихов тиражом в пятьдесят тысяч — явление почти обычное», — пишет С.С. Орлов (8, с. 424).

Пытаясь расставить некоторые точки над *i* в спорах «физиков и лириков», Орлов убедительно разворачивает парадокс о науке и литературе: поражающие дерзновенной мыслью достижения науки очень быстро устаревают, зато достижения поэзии, которые могут даже иногда не быть замеченными современниками, уходят в века: «В том же прошлом веке современники с восторгом приветствовали новые небывалые достижения науки, и надо отметить, что достижения науки для своего времени были тогда действительно небывальными. Зато везет литературе и не везет науке, когда речь заходит о прошлом литературы и науки.

То, что поражало и вызывало восторги современников в науке и технике, у нового поколения вызывает снисходительную улыбку. С высоты комфортабельных турбореактивных лайнеров самолеты Можайского и братьев Райт — это полотняные этажерки, летающие на касторке. Действительно, на смену монгольфьерам неумолимо пришли винтовые самолеты, а на смену им — реактивные лайнеры. Но достижения современной науки определенно вызовут веселую улыбку у грядущих поколений, потому что по сравнению с наукой будущего они станут малы, если не ничтожны.

Иначе обстоит дело с поэзией. Современники могут считать, что она ничтожна и даже вовсе не нужна, но, оглядываясь в прошлое, все, как один, скидывают шапки перед ее блистательными вершинами, уходящими в века. И ни одна из этих вершин поэзии не перечеркивает, не заменяет другую» (там же).

Снова и снова возобновляются дискуссии о науке и поэзии как о двух способах познания реальности, развивающихся по своим законам. Наука, хотя это и

авторское творчество, тем не менее объективируется в опыте, в обобщении, и мы смотрим на мир через ту классификационную сетку, которую создали ученые. В то же самое время поэзия, как правило, опережает научное знание, хотя и характеризуется индивидуальностью, субъективной запечатлеваемостью мира: «Наука открывает объективные законы действительности; поэзия тоже воссоздает объективный мир, но по своим законам. Если бы закон земного тяготения не открыл Ньютон, его открыл бы кто-то другой. Но если современные поэты не напишут свои стихи, их никто не напишет; другие напишут другие стихи» (там же).

Замечательно высказывания Орлова по проблеме, которая волновала поэтов во все времена. Это проблема утилитаризма поэзии. «Я глубоко убежден, — пишет С.С. Орлов, — в том, что поэзия не должна заниматься иллюстрацией тех или иных научных тезисов или проблем. Как только она начинает заниматься иллюстрацией, она перестает быть поэзией. Уровень науки, как бы он ни был высок сейчас, непременно и стремительно меняется. Вчерашние научно-технические приобретения, в связи с открытием новых, зачастую становятся ложными или ненужными, и, если поэзия будет работать у них на подхвате, жизненность поэзии будет равна нулю. **Не дело поэзии идти за наукой в мир бесчисленных частиц атома, в мир интегралов и вычислений** (выделено нами. — *К.Ш., Д.П.*), но ей необходимо знать новую психологию людей, рождающуюся с перестройкой сознания в мире точных наук и поступков, определяемых новой коммунистической моралью» (8, с. 425).

Вспомним В.В. Маяковского, Д. Бедного с их установками на то, чтобы поэзия приносила пользу, была подчинена обыденным, научным практикам человека. Обратимся еще раз к стихотворению Д. Бедного «Муза, воспой...»

Муза, воспой...

Нефтяной лабораторией Ленинградского политехнического института закончен анализ уральского бензина, полученного из нефти Чусовских городков. Установлено, что качество уральского бензина значительно выше грозненского.

Вот для поэзии лирической
Какие чудные мотивы:
В лаборатории химической
Бензин, анализ, реактивы!..
<...>

<9 июня> 1929

Утилитаристские установки соответствовали идеям партийной литературы. Говоря о «свободной литературе» в статье «Партийная организация и партийная литература» (1905), В.И. Ленин направлял развитие литературы именно по пути последовательного утилитаризма, стараясь из литературы извлечь пользу в процессе построения коммунистического общества: «Литературное дело должно стать частью общепролетарского дела, «колесиком и винтиком» одного-единого, великого социал-демократического механизма, приводимого в движение всем сознательным авангардом всего рабочего класса. Литературное дело должно стать составной частью организованной, планомерной, объединенной социал-демократической партийной работы» (9, с. 37).

Поэзия всегда откликается на крупные исторические события, связанные с жизнью народа, и она может быть здесь действительно «могучей силой», если пропущена через сознание, чувства художника, если

он говорит искренне, если это его поэтическое открытие. Сам, «проснувшись» как поэт в годы войны, С.С. Орлов понимал, как велика сила поэзии, если она не иллюстрация заданных идей, а искреннее переживание: «Думается мне, что в долгой истории народа поэзия иногда становится могучей социальной силой вся целиком. Возьмем не такое уж далекое прошлое — Великую Отечественную войну. Вспоминая военную поэзию, воздействовавшую на разгневанную душу солдата, не обойдешься без березы, любимой женщины, родного дома, тишины и хлеба, без знаков интимного, негромкого, простого и вечного, явившегося одновременно и знаком гражданственного» (8, с. 426).

Точки над *i* в споре «физиков и лириков» все же были поставлены. Наука и поэзия по-разному осваивают мир, но всегда сопровождают человека: «Я догадываюсь только об одном, что еще в пору пещерного бытия человека зародившаяся у костра песня поэзии была союзницей огня, согретшего нашего пращура. В наш атомный век поэзия, как суверенная сила, всегда выступает вместе с наукой на пути к счастью человека» (там же).

Метапоэтика С.С. Орлова обращена к действительности, характеризуется серьезными философскими обобщениями человека, открывающего для себя и для других свое время, запечатленное в поэзии.

Источники:

1. Орлов С.С. Песня — что-то вроде костра... // Орлов С.С. Собрание сочинений: В 3 т. — М., 1979. — Т. 1. — С. 67.
 2. Орлов С.С. Вечер стихов в колхозе // Там же. — С. 445—446.
 3. Орлов С.С. Коммунисты // Орлов С.С. Собрание сочинений: В 3 т. — М., 1979. — Т. 2. — С. 31—32.
 4. Орлов С.С. Я на войне писал стихи украдкой... // Там же. — С. 103—104.
 5. Орлов С.С. Сила поэзии // Орлов С.С. Собрание сочинений: В 3 т. — М., 1979. — Т. 3. — С. 73—79.
 6. Орлов С.С. Поэтов бессонница мучит в квартирах... // Там же. — С. 298.
 7. Орлов С.С. Когда искусство не было товаром... // Там же. — С. 322.
 8. Три века русской метапоэтики. Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2006. — Т. 4. — С. 421—426.
- #### Литература:
9. Ленин В.И. Партийная организация и партийная литература // В.И. Ленин о литературе. — М., 1971. — С. 35—40.
 10. Михайлов А.А. Орлов // Русские писатели XX века. Биографический словарь. — М., 2000. — С. 522—523.
 11. Панкеев И. Сергей Орлов: Судьба и творчество. — М., 1988.



Ваншенкин Константин Яковлевич

[17.XII.1925, Москва] — поэт.

Метапоэтика К.Я. Ваншенкина представлена в статьях из сборника «Непонятливая Лица» (1965), а также в стихотворных произведениях.

Искусство понимается К.Я. Ваншенкиным как сочетание неожиданности, необычности художественного решения с его естественностью и органичностью. По его мнению, поэт достигает этого, со-

У нас, скажем, совершенно утрачен распространённый в прошлом веке прием, даже, вернее, жанр — упоминание в стихах о литературных событиях, о писателях-современниках, оценки их творчества, целые дискуссии в поэзии о поэзии.

Вот, к примеру, точнейшая характеристика, данная Пушкиным Баратынскому:

О ты, который сочетал
С глубоким чувством вкус столь верный,
И точный ум, и слог примерный,
О ты, который избежал
Сентиментальности манерной...

Опять же «не в стихах так сказать нельзя». Ну, что это, если бы в критике было сказано: «У него примерный слог»?

Но есть стихи — не столько оценки, сколько подробные литературные портреты. Я хочу привести полностью удивительное стихотворение Бунина «Художник»:

Хрустя по серой гальке, он прошел
Покатый сад, взглянул по водоемам,
Сел на скамью... За новым белым домом
Хребет Яйлы и близок и тяжел.

Томясь от зноя, грифельный журавль
Стоит в кусте. Опущена косица,
Нога — как трость...
Он говорит: «Что, птица?
Недурно бы на Волгу, в Ярославль!»

Он, улыбаясь, думает о том,
Как будут выносить его, как сизы
На жарком солнце траурные ризы,
Как желт огонь, как бел на синем дом.

«С крыльца с кадилом сходит толстый поп,
Выводит хор... Журавль, пугаясь хора,
Защелкает, взвывается от забора —
И ну плясать и стучать клювом в гроб!»

В груди першит. С шоссе несется пыль,
Горячая, особенно сухая.
Он снял пенсне и думает, перхая:
«Да-с, водевиль... Все прочее есть гиль».

Это стихи о Чехове, о последних годах его жизни в Ялте. Здесь и новый белый дом, и хребет Яйлы, и густая пыль, и пенсне, и ручной журавль, о котором вспоминают в прозе тот же Бунин, Куприн, Вересаев. Но дело не только в этих — внешних — приметах. «Недурно бы на Волгу, в Ярославль!» — это же Чехов. А как он видит свой вынос, «как бел на синем дом» — это же Чехов, художник, который не может избавиться от потребности искать образ, от своей собственной наблюдательности, — достаточно вспомнить Тригорина из «Чайки».

Это Чехов, загнанный недугом в пыльную Ялту, мечтающий о зимней Москве, тоскующий, безнадежно больной и знающий это, деликатный и мужественный Чехов.

Об этом времени его жизни я читал много, едва ли не все, но одно стихотворение своей выпуклостью и психологической точностью заслонило все мемуары.

Это стихи о Чехове, однако Бунин не назвал их «Памяти Чехова» или как-нибудь в этом роде, не сделал посвящения. Почему? Потому что это стихотворение — воспоминание особого рода. Бунин говорит о том, что

думал и чувствовал больной Чехов, то есть чего сам он, Бунин, знать не мог. Художественный такт Бунина не позволяет ему настаивать на этом своем, пусть и точном, ощущении еще более определенно.

И снова — «не в стихах так сказать нельзя». Нельзя себе даже этого представить. Такое воспоминание о Чехове, написанное прозой, было бы фальшиво и просто пошло» (16, с. 438—439).

Злободневность, в понимании К.Я. Ваншенкина, как видно из статьи, — это точность и строгость в изображении ситуации, события. Попутно здесь ставится ряд метапоэтических проблем. Это характерные для метапоэтики жанры обращения поэта к поэту, внутренние дискуссии, «упоминание в стихах о литературных событиях, о писателях-современниках, оценки их творчества, целые дискуссии в поэзии о поэзии». Сам он активно развивает эти тенденции.

Наряду с такими поэтами, как Е.А. Евтушенко, А.А. Вознесенский, Б.А. Ахмадулина, он говорит об «эстрадной поэзии» в шестидесятые годы, в его стихотворениях есть впечатления о знаменитых поэтических вечерах в Политехническом музее.

О, эти вечера в Политехническом.
Сижу, внимая каждому стиху.
Трибуна в четком свете электрическом,
Я ж на галерке где-то наверху.

Потом опять толкучка гардеробная.
Протискиваюсь, взяв свою шинель.
Москва большая, тихая сугробная, —
Едва-едва окончилась метель.

Иду один, шепчу стихи нечаянно,
Счастливый, среди полночной тишины.
Еще и ни строки не напечатано,
И нет еще ни дома, ни жены.

И все, что я в полях холодных выносил,
И все, что людям высказать хочу,
И жизнь моя реальная, и вымысел,
И дальняя дорога — по плечу!
1960

А немного позднее:

В поэзии — пора эстрады,
Ее ликующий парад.
Вы, может, этому и рады,
Я вовсе этому не рад.

Мне этот жанр неинтересен,
Он словно мальчик для услуг.
Как тексты пишутся для песен,
Так тексты есть для чтения вслух.

Поэт для вящего эффекта
Молчит с минуту (зал притих),
И вроде беглого конспекта
Звучит эстрадный рыхлый стих.

Здесь незначительная доза
Самой поэзии нужна.
Но важен голос, жест и поза
Определенная важна.
1964

Как видим, в этих стихотворениях даны почти взаимоисключающие впечатления о выступлениях

поэтов-шестидесятников на эстраде. По-видимому, они оба значимы.

Один из тех поэтов, которые участвовали в больших эстрадных выступлениях, Е.А. Евтушенко так характеризует поэзию и отношение к поэзии К.Я. Ваншенкина: «Сын инженера, служил в конце войны сержантом десантных частей. Неприязнительное, нежное стихотворение «Мальчишка» вместе с винокуровским «Гамлетом» в 1951 году выглядело как восстание лирики за право на существование, отобранное у нее индустриально-колхозной риторикой. Поэзия, после разгрома лирики ждановскими постановлениями, начала потихоньку возвращаться от плакатности к человечности. Для того времени это было новаторство. Поэзия Ваншенкина глядела на жизнь «прилежными глазами», уважая в ней не абстрактные политические символы, а милые детали, без которых жизни бы не было. Ваншенкин никогда не щеголял техникой стиха, но великолепно овладел ассонансной рифмовкой, разработанной следующим поколением. По всей стране больше двух десятилетий звучала его песня на музыку Колмановского «Я люблю тебя, жизнь» в неповторимом исполнении Марка Бернеса. Песня «За окошком свету мало» стала народной, как и песня на слова безвременно ушедшей жены Ваншенкина Инны Гофф «Русское поле». Проза Ваншенкина прочна, добротна, как и его стихи. Первый, кто разглядел, что строчки «Маяковского «партия и Ленин — братья-близнецы» — нонсенс, ибо партия женского рода» (19, с. 693).

Источники:

1. Ваншенкин К.Я. Мои стихи // Ваншенкин К.Я. Собрание сочинений: В 3 т. — М., 1983. — Т. 1. — С. 226.
2. Ваншенкин К.Я. В поэзии — пора эстрады... // Там же. — С. 447.
3. Ваншенкин К.Я. Благословен знакомый с детства стих... // Там же. — С. 501.
4. Ваншенкин К.Я. Скульптор // Там же. — С. 583.
5. Ваншенкин К.Я. Важно быть участником событий... // Там же. — С. 571.
6. Ваншенкин К.Я. Закат на стволах погас... // Там же. — С. 599.
7. Ваншенкин К.Я. Верлибр // Ваншенкин К.Я. Собрание сочинений: В 3 т. — М., 1983. — Т. 2. — С. 52.
8. Ваншенкин К.Я. Поэзия // Там же. — С. 89.
9. Ваншенкин К.Я. Чего в поэзии достиг?... // Там же. — С. 117.
10. Ваншенкин К.Я. Естественно развитие плода... // Там же. — С. 337.
11. Ваншенкин К.Я. Моей партии // Путешествие в страну Поэзия: В 2 кн. — Л.: Лениздат, 1968. — Кн. 2. — С. 497—498.
12. Ваншенкин К.Я. О, эти вечера в Политехническом... // Там же. — С. 499.
13. Ваншенкин К.Я. Когда-то мудрецы провозгласили... // Там же. — С. 499—500.
14. Ваншенкин К.Я. Непонятливая Лица // Ваншенкин К.Я. Непонятливая Лица. — М., 1965. — С. 3—22.
15. Ваншенкин К.Я. Преимущественно о рифме // Там же. — С. 52—72.
16. Три века русской метапоэтики. Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2006. — Т. 4. — С. 427—442.

Литература:

17. Михайлов А.А. Ваншенкин // Русские писатели XX века. Биографический словарь. — М., 2000. — С. 135—136.
18. Михайлов А.А. К. Ваншенкин: Очерк поэзии. — М., 1979.
19. Строфы века. Антология русской поэзии / Сост. Е.А. Евтушенко. — Минск — М., 1995.



Рыленков Николай Иванович

[2(15).II.1909, дер. Алексеевка Смоленской губернии — 23.VI.1969, Смоленск] — поэт, прозаик.

Метапоэтика Н.И. Рыленкова представлена в книге «Традиции и новаторство» (1962), очерке «Коктебельская элегия» (1967—1968), в статьях

«Ответственность перед историей» (1969), «Зеркало души народной» (60-е годы) и др., а также в стихотворных произведениях.

На поэтику и метапоэтику Н.И. Рыленкова оказало влияние творчество Н.А. Некрасова, С.А. Есенина, И.А. Бунина.

Н.И. Рыленков — участник Великой Отечественной войны. «В 1943 году вышла книга его стихов «Синее вино» (образ из «Слова о полку Игореве», символизирующий горе и печаль), — пишет А.М. Турков. — Надежда, высказанная Рыленковым в 1945 году в стихотворении «Надпись на книге»: «От слов, заученных и пресных, // Мы отвратились в дни войны», — не сбылась. Давление официальной пропаганды, жестких постановлений ЦК ВКП(б) о литературе и искусстве (1946—48) сказались и на его творчестве. Житель разрушенного войной Смоленска, знавший о тяжелом положении деревни, Рыленков тем не менее отдал вынужденную дань приукрашенному изображению тогдашней действительности («Пастух», «Агроном», «На покосе», «Здесь живет учительница», «Девушки идут в клуб» и др.). С середины 50-х годов в атмосфере «оттепели», когда, в частности, постепенно стали ослабевать догматические претензии, предъявлявшиеся критикой к лирике, Рыленков почувствовал себя увереннее и нередко вступал в полемику с упрекавшими его в «озерцательности» и «мелкотемье»: «Говорят, в моих стихах // Троп и стежек слишком много... // В них вся молодость моя, // Вся любовь к родному краю. // Их, как струны лиры, я // День за днем перебираю» («Ответ»; аналогичные мотивы — в стихотворении «Критик мой нахмурится сурово...»). В сборнике «Корни и листья» (1960), «Жажда» (1961), «Рябиновый свет» (1962) поэзия Рыленкова, не утрачивая прежних достоинств (в послевоенную пору созданы ставшие популярными песни, например, «Ходит по полю девчонка...»), приобретает черты углубленного раздумья. «Не сетуй, что перо // В руке все тяжелее, // Не капля чернил, // Вся жизнь висит на нем...», — сказано в одном из стихотворений периода, отмеченных лаконизмом и афористичностью. <...> Глубоко национальный писатель, Рыленков был чужд узости и ограниченности взглядов и вкусов. Примечательно четверостишие, написанное им незадолго до смерти: «Кто вправду любит родину свою, // Тому любовь глаза не затуманит, // Тот свысока глядеть в чужом краю // На любящих иную даль не станет». Столь же «незатуманненным» взглядом оценивал он «иные дали» и в литературе» (12, С. 608).

Я хочу, чтоб в стихах у меня
между строк
Прибежавший с полей
запутал ветерок;
Чтоб в волшебном краю
моего ремесла
Круглый год было вдоволь

земного тепла;
 Чтоб кустилась пшеница,
 цвели клевера
 И гудела от пчел
 медосбора пора;
 Чтоб трещала во ржах
 перепелками мгла,
 Чтобы в городе ты
 усидеть не могла;
 Чтоб тебя потянуло
 под звезды полей,
 На дороги любви
 и тревоги моей.
 1960

Н.И. Рыленков исповедовал гражданственность поэзии, считал, что и в поэзии нельзя забывать истории, что высшие взлеты от Ломоносова до наших дней определяются именно мерой гражданственности. Наиболее яркое и последовательное выражение гражданственности в поэзии Н.И. Рыленков видел в творчестве Н.А. Некрасова. «Его так и принято называть: «поэт-гражданин!» — пишет Н.И. Рыленков в статье «Ответственность перед историей». — А ведь он развивал и продолжал лучшие традиции своих предшественников. Не только Пушкина и Лермонтова, но и Державина. Я уже не говорю о Радищеве и поэтах-декабристах, особенно о Рылееве. В их крестном пути все честные художники видели меру верности высшему долгу.

А для больших русских поэтов всегда было характерно очень высокое понятие о долге. Творческий подвиг был для них подвигом служения родине, народу, человеку, то есть, в сущности, гражданским подвигом. Недаром раздумья об исторических путях и перепутьях родины, о судьбах народа, о правах и обязанностях человека стали магистральной темой русской поэзии еще со времен «Слова о полку Игореве». Отсюда ее нравственный максимализм, отсюда же ее нетерпимость ко всяческой фальши и пошлости. Ее совесть, ее незапятнанная чистота есть одно из проявлений гражданственности. Ведь подлинная гражданственность немыслима без высоких нравственных идеалов, без веры в красоту человеческой души. Уже по одному этому нельзя сводить гражданственность лирики Пушкина к «Посланию в Сибирь», а Лермонтова — к «Смерти поэта». Гражданские прозрения великих поэтов неминуемо накладывают отпечаток на все их творчество, в том числе и на так называемую «личную» лирику. Более того, они делают эту лирику глубоко социальной, как мы это видим у Пушкина, а в особенности у Лермонтова и Некрасова» (10, с. 446—447).

Понимание гражданственности у Н.И. Рыленкова, который отдавал дань коммунистической идеологии, шире и органичнее, чем воспроизведение характерных для того времени голых идеологических схем. Под гражданственностью он понимает и «совесть», и «незапятнанную чистоту», «высокие нравственные идеалы», «красоту человеческой души». Он указывал, что нельзя одномерно судить о гражданственности А.С. Пушкина и М.Ю. Лермонтова по хрестоматийным произведениям, которых в период социализма относили чуть ли не к провозвестникам Октябрьской социалистической революции.

Понятие гражданственности как ответственного поступка в жизни — одна из главных мыслей метапоэтики Н.И. Рыленкова. Ответственность человека он рассматривает широко: ответственность как перед самим собой, так и перед народом, перед вре-

менем: «По моему глубокому убеждению, в наше время в поэзии гражданственно то, что порождено заботой о счастье и достоинстве человека, укрепляет его свободу и расширяет духовные горизонты, прибавляет сил в борьбе за высокие идеалы века, воспитывает чувство ответственности как перед своим временем, так и перед историей, как перед народом, так и перед самим собой», — такими словами завершает Н.И. Рыленков статью «Ответственность перед историей» (10, с. 447).

Источники:

1. Рыленков Н.И. Послушай, я все расскажу без запинки... // Рыленков Н.И. Собрание сочинений: В 3 т. — М., 1985. — Т. 1. — С. 79.
2. Рыленков Н.И. Наше ремесло // Рыленков Н.И. Собрание сочинений: В 3 т. — М., 1985. — Т. 2. — С. 147—148.
3. Рыленков Н.И. О чем ни пой — почувствует народ... // Там же. — С. 225—226.
4. Рыленков Н.И. Я хочу, чтоб в стихах... // Там же. — С. 229.
5. Рыленков Н.И. Мера // Там же. — С. 290.
6. Рыленков Н.И. Над словом, как над камнем драгоценным... // Там же. — С. 369.
7. Рыленков Н.И. Источник вдохновения // Там же. — С. 405.
8. Рыленков Н.И. Ответственность перед историей // Рыленков Н.И. Насущный хлеб поэзии. — М., 1989. — С. 10—11.
9. Рыленков Н.И. Зеркало души народной // Там же. — С. 18—21.
10. Три века русской метапоэтики. Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2006. — Т. 4. — С. 443—447.

Литература:

11. Македонов А.В. О Николае Рыленкове и путях новаторства // Македонов А.В. Очерки советской поэзии. — Смоленск, 1960.
12. Турков А.М. Рыленков // Русские писатели XX века. Биографический словарь. — М., 2000.



Михалков Сергей Владимирович

[27.II(12.III).1913, Москва] — поэт, прозаик, драматург.

Метапоэтика С.В. Михалкова представлена в книге «Моя профессия. Статьи, выступления, заметки» (1962), а также в статьях «Грозное оружие» (1968), «Идеи Ленина — источник вдохновения» (1969), «Наш современник Александр Блок» (1978), «О Тютчеве» (1978), докладах, выступлениях, стихотворных произведениях.

Метапоэтические воззрения С.В. Михалкова сформировались под влиянием социалистической идеологии, а также традиций русской и советской поэзии (Д. Бедный, В.В. Маяковский). Его метапоэтический текст публицистичен, тесно взаимодействует с идеологическим дискурсом советской государственности.

Считая себя учеником Д. Бедного, С.В. Михалков последователен в исповедовании принципов искусства социалистического реализма. Эти мысли он высказывает в статье «Грозное оружие» (1968), опираясь на опыт Д. Бедного: «Свои позиции, свои взгляды на искусство Демьян Бедный отстаивал горячо и убежденно. Он считал, что поэт и писатель должны выска-

зывать свою точку зрения на произведения живописи или скульптуры, не боясь быть обвиненными в некотором дилетантизме. Он считал, что поэты, художники — все работники идеологического фронта искусства — должны сообща, по-партийному, по-хозяйски, решать судьбу культуры своей страны.

Высокообразованному книголюбу Демьяну пришлось немало повоевать за чистоту русского языка, с «гнилой литературщиной», и против буржуазных влияний, и с нигилизмом, отрицанием значения культурного наследия для развития советской литературы и искусства. Он не щадил тех, кто писал «языколомно, невразумительно к тому ж». В своих стихотворениях Демьян Бедный утверждал принципы жизненной правды, социалистического реализма. По-моему, стихотворение «Вперед и выше!» можно назвать поэтическим манифестом Демьяна. Вот оно:

Держась формы четкой, строгой,
С народным говором в ладу,
Иду проторенной дорогой,
Речь всем доступную веду» (8, с. 449).

Доступность поэзии как один из главных критериев творчества и Д. Бедного, и С.В. Михалкова реализовалась в жанре басни, который С.В. Михалков выделяет в творчестве своего предшественника и который сам широко использовал: «Собственным творчеством Демьян блестяще доказал, что жанр басни — жив. Его басни военных лет придавали людям силы, бодрость, веру в победу. Как создавались эти басни? Подчас скупая газетная строчка, замешенная на ненависти к врагу, и нежнейшая любовь к родине рождали их.

Считая себя в большой степени учеником Демьяна Бедного, я представляю себе, как радовался бы он сегодня, узнав, какое почетное место в литературе занял жанр сатиры. Так же как и сатира Маяковского, сатирический талант Демьяна Бедного и сегодня, сейчас — и в данную минуту — работает на коммунизм!» (8, с. 450)

С.В. Михалков считал задачей искусства «отражение современности». Он утверждал проблему показа нового человека — человека труда, его «нравственной, философской и социальной сущности» как «основного предмета изучения и заинтересованности» советского художника.

О том, как «отражение современности», политических проблем встраивалось в творчество С.В. Михалкова, свидетельствует стихотворение «Слова и буквы» (1947), в котором буквально иллюстрируется идея противопоставления двух «миров» («два мира — два детства») — СССР и США.

Слова и буквы

Учили в детстве мы, друзья,
Наш алфавит от А до Я,
И буква к букве, к слогу слог
Читали: сча-стье, труд, у-рок.

Большая сила в буквах есть,
Когда мы можем их прочесть,
Все дело в том лишь, где и как
Поставлен в слове каждый знак.

Четыре буквы, например:
Три С и рядом с ними Р.
Великий смысл они таят,
Когда они подряд стоят!

Но если взять нам С и Ш
И после них поставить А,
То смысл получится иной —
Поскольку он грозит войной.

Но в США живет еще на-род,
Что не вой-ны, а ми-ра ждет,
И это надо бы учесть
Всем, позабывшим стыд и честь.
1947

«Творческую задачу номер один» С.В. Михалков сформулировал в докладе на V съезде писателей, утверждая, что советская литература нацеливает сознание на труд, который определяет жизнь человека и его место в жизни. Поиск «единого и многоликого идеала» человека на всех этапах развития социалистического общества и есть, по Михалкову, программа деятельности писателей России.

Свободу творчества поэт видел в «естественном контакте» художника «с живыми творческими силами истории, когда его мировоззрение и талант органически совпадают с главными устремлениями общества, с его прогрессивными идеалами» (8, с. 453). С.В. Михалков связывает с гражданственностью, то есть «сознательным служением социалистической Родине, Коммунистической партии, всему советскому народу».

Разделяя ленинский тезис о партийности литературы, поэт подчеркивал необходимость высокого уровня мастерства, благодаря которому партийность и народность «способны воздействовать на умы и сердца читателей и зрителей».

Метапоэтику С.В. Михалкова можно определить как умелое оперирование двумя типами дискурса: идеологическим и научным — литературоведческим. В названии статьи «Идеи Ленина — источник вдохновения» (1969) задаются значения угрозы и воинственности, характерные для идеологического дискурса, причем элементы некоторых высказываний, которые он делает в умеренно-либеральный период 1969 года, звучат действительно устрашающе: «чуждый нам идейный хлам», «псевдоноваторство», «псевдонародность», «неодекаданс», «тревожные сигналы», «опасные тенденции», «серьезные ошибочные взгляды на наше настоящее и прошлое», «измы», «белоэмигрантские литературные вертепы», «идеологические фарцовщики», «литературные власовцы», «подлые пасквилы». К такого рода литературе С.В. Михалков относит, в первую очередь, А.И. Солженицына «и подобных ему».

Задачами искусства он считает отражение современности, создание «истинно исторических произведений», развитие «завоеванного нами творческого метода в литературе», то есть соцреализма. Михалков сетует на то, что «марксистские мысли и положения» обличены в «антихудожественные формы», считает, что «на высоком уровне мастерства можно и должно нести в массы идеи коммунизма»: «Самая ответственная, наиболее трудная задача искусства — это отражение современности. Современны, разумеется, и те произведения, которые созданы о прошлом, ибо без современного взгляда на годы, прожитые нашей партией, нашим народом, всем обществом, без такого взгляда, учитывающего опыт всей нашей жизни во всех ее аспектах, не может быть истинно исторического произведения. Если такого взгляда нет, то тут-то и **плодятся всякого рода заимствованные из чуждого нам идейного хлама всевозможные теории, теорийки**, несущие в себе эстетство и модернизм, **псевдоноваторство, псевдонародность**. И печаль-

но, когда наша критика, принимающая такие произведения всерьез, тоже подходит к ним с эстетских позиций, как бы с позиции неодакадана. Когда из захлещенных углов **буржуазной идеологии** вытаскиваются изжившие себя **теориейки и идейки**, а их носители становятся чуть ли не апостолами современности, это **вредит**, а не помогает развитию нашего, **завоеванного нами творческого метода** в литературе.

Но есть и нечто такое, что заставляет более внимательно присмотреться к возникающим довольно **опасным тенденциям**. Не на голой почве произрастают **серьезные ошибочные взгляды на наше настоящее и прошлое**.

Тревожные сигналы поступают из школ и высших учебных заведений. Бывает, что старшеклассники и даже студенты филологических факультетов лучше разбираются в проблемах театра абсурда, романа без героя, во всевозможных современных буржуазных, реакционных течениях в литературе и искусстве Запада, нежели в прошлом и настоящем литературы и искусства своей Родины. <...> «Готовятся» к ленинскому юбилею и в **белоземлянских литературных вертепах** типа американского «Нового журнала», западногерманского «Посева», парижской «Русской мысли». В частности, эта антисоветская русская газета, издаваемая на жалкие подачки своих иностранных благодетелей и являющаяся прибежищем для всякого рола «идеологических фарцовщиков» и «литературных власовцев», не случайно сегодня рядом с **подлыми пасквилями, статьями и гнусной клеветой на великого Ленина, на нашу Советскую Россию и Октябрьскую социалистическую революцию** публикует на видном месте портреты **небезызвестного А. Солженицына и подобных ему**. <...>

Нельзя допускать, чтобы верные марксистские мысли и положения были облечены в **антихудожественные формы**. Мы часто говорим о партийности и народности нашего искусства. Но надо понимать, что и **партийность**, и **народность** только тогда способны **воздействовать на умы** и сердца читателей и зрителей, когда эти высокие понятия выражены мастерски, на том **высоком уровне художественности и идейности**, который отличает лучшие образцы советской литературы и искусства. Только на высоком уровне мастерства можно и **должно нести в массы идеи коммунизма!**» (8, с. 451—452).

Отвечая на вопросы корреспондента канадской газеты «Телеграмм» г-на Марка де Виллерса (27 декабря 1969 года), С.В. Михалков прямо высказывает идеи, соответствующие партийным установкам деятелей политики и культуры СССР: «Политически нейтральных произведений в мировой литературе не существовало и не существует, ибо **отрицание политического характера искусства и литературы** — это тоже **политическая позиция или поза художника**. В мире происходит **реальная политическая борьба**, и литература есть зеркало, в котором она отражается. Если зеркало повернуто к этой борьбе своей задней стороной, то в нем отражается лишь самовлюбленная физиономия самого художника, которого ничто в мире не касается. <...>

Я не применял термина «**идеологически незрелый писатель**». Я говорил о «идейно» незрелых людях. Идеино незрелый писатель — это писатель (пусть даже талантливый!), который не достиг уровня передового общественного сознания. <...>

Многонациональные литература и искусство Советского Союза разнообразны и выражают вкус и взгляды многих талантливых мастеров всех видов и направле-

ний. **Весь вопрос в мировоззрении художника**. Если оно полностью противоречит мировоззрению и идеалам большинства членов общества, то оно неминуемо приходит в прямое столкновение» (8, с. 452—453).

С.В. Михалкова в метапоэтических текстах волнует проблема нравственного и эстетического воспитания. Этому посвящены книги «Все начинается с детства» (1978) и «Воспитательная сила литературы» (1983). В эти книги вошли публицистические статьи, выступления по вопросам педагогики и литературы. Основной задачей детской литературы С.В. Михалков считает нравственное воспитание: «Литература должна вырастить своего юного читателя истинным гражданином, готовым стать героем не только в военных сражениях, не только в битвах с силами природы, со стихийными бедствиями, но и в сражениях нравственных, которые подчас происходят в мирной, как говорят, «будничной» жизни — в битвах за справедливость, за счастье людей» (Михалков С.В. Собр. соч.: В 6 т. — Т. 6. — С. 35).

В статье «Слово о Чуковском» (1982) С.В. Михалков тепло говорит о художнике, показывает, что К.И. Чуковский был мастером жанра литературного портрета, работал в области культуры языка, создал особую страну — «страну детства», в которой и сам обитал: «Чуковский создал особый жанр литературного портрета, где образ писателя встает не только из живых воспоминаний Корнея Ивановича, но и из любимых словечек этого писателя, неповторимых особенностей его стиля, впервые подмеченных исследователем. Созданные Чуковским литературные портреты писателей от Чехова до Ираклия Андроникова — образец того, как литературоведение может стать проникновенным человековедением, а научный труд — изящной и остроумной художественной прозой.

Все, что пишется и говорится на русском языке, становилось для него предметом исследования. Чистоте нашего языка посвящена одна из последних книг Чуковского «Живой как жизнь». В ней он выявил, пожалуй, главный недуг, способный засорить и обескровить наш богатый и могучий язык. Этот недуг он назвал точным словом «канцелярит», звучащим как «ларингит» или «аппендицит». <...> Человек, взрослея, покидает страну детства. Настоящий детский писатель, взрослея и даже старея, никогда не покидает эту страну. Таким был Корней Иванович. До самых последних дней своей жизни он оставался верным гражданином этой страны» (8, с. 454—455).

Источники:

1. Михалков С.В. Слова и буквы // Михалков С.В. Собрание сочинений: В 6 т. — М., 1983. — Т. 2. — С. 190.
2. Михалков С.В. Наша муза фронтовая // Там же. — С. 184.
3. Михалков С.В. Грозное оружие // Михалков С.В. Собрание сочинений: В 6 т. — М., 1983. — Т. 6. — С. 41—44.
4. Михалков С.В. Идеи Ленина — источник вдохновения // Там же. — С. 52—56.
5. Михалков С.В. Ответы на вопросы корреспондента... // Там же. — С. 57—59.
6. Михалков С.В. Певец России // Там же. — С. 104—105.
7. Михалков С.В. Слово о К. Чуковском // Там же. — С. 347—350.
8. Три века русской метапоэтики. Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2006. — Т. 4. — С. 448—455.

Литература:

9. Александров В.П. Сергей Михалков: Биография творчества. — М., 1986.
10. Бавина В.В. Сергей Михалков: Очерк творчества. — М., 1976.



Самойлов Давид Самуилович

[наст. фамилия Кауфман; 1.VI.1920, Москва — 23.II.1990, Таллин] — поэт, теоретик литературы.

Метапоэтика Д.С. Самойлова представлена работой «Книга о русской рифме» (1982), посмертно опубликованными заметками о поэзии,

а также стихотворными произведениями.

В статье «Хлебников и поколение сорокового года» (1987) Д.С. Самойлов сам определил литературные влияния и свое литературное окружение: «Нас было шестеро: М. Кульчицкий, П. Коган, С. Наровчатов, Б. Слуцкий, М. Львовский и я. К поколению относились близкие М. Луконин, Н. Майоров, Н. Глазков, Ю. Долгин, Б. Смоленский, М. Львов — наиболее яркие московские молодые поэты.

Однажды, собравшись, решили выяснить: кто из поэтов предыдущих поколений оказал на нас наибольшее влияние. Каждый написал на листке десять имен. Подвели итог. В первую тройку любимых писателей вошли Маяковский, Пастернак и Хлебников. Вкус наш в то время не символистско-акмеистический, а футуристско (лефовско)-конструктивистский.

Знали мы и Гумилева, и Ахматову, и Мандельштама, и Ходасевича двадцатых годов. Но учились не у них. <...>

Маяковский, Асеев и другие футуристы были первым поколением русских поэтов, на которых оказал прямое влияние «дервиш русского имени». Обэриуты — вторым. Мы — третьим. Каждое поколение воспринимало свое.

Футуристы — слом старых поэтических систем, языковой эксперимент, необычность образов, масштабность хлебниковской социальной утопии. Из поэтического языка Хлебникова Асеев извлекал корневые сопоставления, Маяковский — словотворчество, Крученых — заумь.

Обэриуты словесные сдвиги Хлебникова восприняли для сдвига действительности в сторону иронии. Сам Хлебников по сути не ироничен. Он простодушен. Словесные блоки старой разъятой поэзии он всерьез использует, как старые кирпичи, для постройки нового здания. Так строят дети, пользуясь подручным материалом. Так они говорят, пользуясь неупорядоченным материалом слова, соединяя нужные им корни и флексии. Заболоцкий и Олейников пользуются хлебниковской интонацией так, как воспроизводят детскую речь в детском анекдоте. Хармс реализует заумь, как абсурд, что вовсе не было целью Хлебникова, который понимал заумь, как возвращение речи к изначальной осмысленности звуков. <...> Позже прямое воздействие Хлебникова уходило из наших стихов, по-видимому, вообще растворялось в нашей поэзии, оставив в ней нечто неосознанное, некий «воздух». Но навсегда Хлебников остался одним из любимых и читаемых нами поэтов» (13, с. 471—472).

Метапоэтику Д.С. Самойлова характеризует внимание к слову, к языку. В понимании стихотворного текста он идет от слова, которое несет на себе многослойную культурную ношу и по своим значениям, энциклопедическим данным неисчерпаемо.

Слова

Красиво падала листва,
Красиво плыли пароходы.
Стояли ясные погоды,
И праздничные торжества
Справлял сентябрь первоначальный,
Задумчивый, но не печальный.

И понял я, что в мире нет
Затертых слов или явлений.
Их существо до самых недр
Взрывает потрясенный гений.
И ветер необыкновенней,
Когда он ветер, а не ветр.

Люблю обычные слова,
Как неизведанные страны.
Они понятны лишь сперва,
Потом значенья их туманны.
Их протирают, как стекло,
И в этом наше ремесло.
Дай выстрадать стихотворенье!
Дай вышагать его! Потом,
Как потрясенное растение,
Я буду шелестеть листом.

Я только завтра буду мастер,
И только завтра я пойму,
Какое привалило счастье
Глупцу, шуту, бог весть кому, —
Большую повесть поколенья
Шептать, нащупывая звук,
Шептать, дрожа от изумленья
И слезы слизывая с губ.

В «Книге о русской рифме» Д.С. Самойлов рассматривает рифму в противопоставлении устоявшимся, тривиальным мнениям о ней. Вот что пишет А. Шопенгауэр в заметке «К эстетике поэзии»: «Ритм и рифма — это оковы, но в то же время и маска, которую поэт надевает для того, чтобы под покровом ее высказать то, чего иначе он не мог бы сообщить нам: это-то нам и приятно. Поэт только вполнину ответственен за то, что он говорит; за другую половину ответственны размер и рифма».

Д.С. Самойлов рассматривает рифму как важнейший элемент стиха. В традиции русской поэзии, считает он, заложено глубокое уважение к рифме, постоянное подчеркивание ее смысловой функции в стихе: «Для определенных литератур, для определенных периодов можно говорить об особом типе поэтического мышления — рифменном мышлении. Не рифма «приискивается к мысли», не «мысль приискивается к рифме». Мысль и созвучие возникают в единстве. Мысль озвучивается, и осмысливается, звук. Мысль свободно располагается в пространстве, пронизанном силовыми лучами рифменных ассоциаций» (см.: 11).

История поэзии показывает, считает Д.С. Самойлов, что исчерпываются не типы рифм, а системы стиха. В рифме сложно отражен процесс развития поэзии. Большое значение в изучении рифмы имеет язык и умение поэта обращаться с ним. Рифма целиком формируется из языкового материала, и история русской рифмы показывает, «как в разные эпохи используется в стихе материал языковой системы — ее фонетические и ритмические элементы. Как сначала ограничивается сфера языкового материала, при формировании классического стиха, и как постепенно огромно расширяется его сфера. Пределы и возможности рифмы

ограничены возможностями языка» (см.: 11). Следует отметить, что Д.С. Самойлов очень хорошо осведомлен не только в вопросах языка, но и в вопросах языкознания. Он опирается на труды многих лингвистов, в том числе А.А. Потегбни, Н.Я. Марра, А.М. Пешковского.

Д.С. Самойлов считает, что процесс развития русской рифмы не остановился, она развивается. Еще не исчерпаны резервы ее языкового материала, она — живой и действенный элемент русского стиха. Метапоэтические исследования поэта приближаются к научным, но в то же время характеризуются свободным, неакадемичным стилем изложения, основанным на ассоциативном образном мышлении художника.

Исследователи отмечают, что разговор о поэзии Самойлова выводит к имени Пушкина, которое подсказано и самим поэтом, числящим себя в «поздней пушкинской плеяде»: «Смысл и звук равно важны для Пушкина в стихе. В понимании рифмы, ее значения для стиха, Пушкин — продолжатель Державина. Рифма — не украшение, а важный, равноправный элемент поэзии. «Выдвинутый фактор».

Но рифма у Пушкина иная. Иная в ней музыка. Гармонию и естественность поэт понимает как чистое совпадение звуков, как аккорд без диссонансов. Удвоенным повторением звуков радуется ухо.

У Пушкина есть понятие о естественной речи — это разговорная речь его круга, русская культурная речь, язык национальной культуры — язык, очищенный от вульгаризмов, от диалектизмов и, с другой стороны, — от выпренности, от условности книжного языка предыдущей эпохи. Такова же и «естественная» рифма Пушкина — преобладающая в стихии речи точная рифма, очищенная от косноязычия точная рифма поэзии. <...>

Он довел до совершенства русский стих, завершил огромный этап его эволюции. Это касается, в частности, и рифмы. Но значение Пушкина шире и необъятней. Он заложил новые основы для дальнейшего развития русского стиха, определил новые его тенденции.

Он не был удовлетворен тем, чего достиг, завершая труд своих предшественников. И мы будем говорить об этом, ибо драматическая судьба Пушкина раскрывается не только в том, что он совершил, но и в его полуосуществленных замыслах, которые довершать и развивать предстояло всей русской поэзии совокупно» (13, с. 460—461).

Д.С. Самойлов — поэт-исследователь, поэтому он в процессе детального и многоаспектного анализа рифмы поэтов, как правило, обращается к пониманию рифмы самими художниками, например, А.С. Пушкиными. Д.С. Самойлов использует собственный богатый опыт, но применяет и научные методы исследования, в том числе статистический метод. В целом он идет вслед за поэтами-символистами — А. Белым, В.Я. Брюсовым, которые исследовали поэтическое творчество классиков, а также подвергали анализу собственные тексты. Не случайно многочисленны ссылки на фундаментальные исследования символистов.

Вот как Д.С. Самойлов анализирует рифмы предшественников А.С. Пушкина — К.Н. Батюшкова и В.А. Жуковского: «Державинские рифмы не вдруг ушли из русской поэзии. Они еще откликнулись у Карамзина, Жуковского и особенно у Батюшкова. Последний любил рифму и почти не писал белых стихов.

Не будешь в золоте ходить,
Но будешь без труда на рифмах говорить, —

писал он В.Л. Пушкину. И сам «на рифмах» говорил без труда. Дурного поэта (видимо, Боброва) он уни-

чижительно именовал «Безрифмин». Жуковский и Батюшков во многом предвосхитили рифмы раннего Пушкина. И хотя по числу неточных рифм лицейский Пушкин превзошел обоих, в их рифмах замечается поразительное сходство. Причина в том, что подобные рифмы породил Державин. Все трое постепенно отказывались от них. И, может быть, снова раньше всех Пушкин, опередивший старших собратьев и в этом.

Неточные мужские у Батюшкова немногочисленны. Это главным образом усеченные: петь — смерть, дом — сонм, гром — сонм. «Сонм» попадает и у Жуковского: сонм — кругом, сонм — железом и похожее: холм — другом; и у Пушкина: сон — он — сонм.

В неточных женских Батюшкова явственно слышатся державинские замещения в группе с Н: обогренны — медный, тихострунный — единошумный, упоенный — темный, бездонны — преогромный, благосклонной — огромной. (У Пушкина: рожденный — задущевный.)

Большая часть других неточных Батюшкова суффиксальные, тоже державинского типа: должно — можно, нравов — нахалов, любимец — счастливцев, томный — подобный, несходен — способен, драгоцен — уверен, объемер — колеблет, поглотит — потопит и т.д. (Ср. у Жуковского: звонче — громче, радость — благодать, красавчик — пальчик; у Пушкина: китайца — американца, оком — вздохом, ленивец — любимец.) Рифма: ропот — хохот откликается у Жуковского: ропот — хохот.

Есть и совсем своеобразные рифмы, часто похожие на описки: славы — обветшалы, древний — вечерни, и даже: мечами — упали.

Традиционные усечения *j* у обоих поэтов встречаются почти в равной пропорции: у Жуковского их 2,7%, у Батюшкова — 2,6%. По числу же других неточных второй превосходит первого. У Батюшкова на 2895 рифменных групп их 34, у Жуковского на 7303 — 2 десятка (Жуковский имел привычку переделывать стихи и исправлять устаревшие рифмы. Подсчитать истинное число неточных у него можно, только изрядно покопавшись в первоизданиях).

Соотношение мужских и женских у Батюшкова вполне соответствует времени — чуть-чуть перевешивают женские (48,9% и 51,1%), почти так же, как и у Пушкина ранней поры.

В целом же с Пушкина начинается временное преобладание мужских рифм, заметное у Баратынского, Лермонтова, Тютчева.

Соотношение рифм у Жуковского глубоко оригинально. В этом смысле он как бы принадлежит другой эпохе. Самым поразительным является наличие у него 39 пар дактилических рифм (0,5%) в трех стихотворениях: «Песня» (1815), «Отымают наши радости» (1820) и «Мотылек и цветы» (1824). Едва ли это не первые серьезные русские стихотворения с дактилической рифмой. Происхождение этих рифм у Жуковского связывается с «привнесенной задачей», задачей переводческой. И действительно, первое стихотворение — перевод с немецкого, второе — вольный перевод из Байрона. И все же оригинальность переводческих средств, смелость для того времени необычная достойны выдающегося таланта.

Преобладание мужских над женскими тоже, видимо, связано с переводом (мужских — 56,7%, женских — 42,8%).

С прекрасной новизной прозвучал перевод «Шильонского узника», построенный сплошь на мужских рифмах, в то время как чередование мужских и женских считалось одним из правил русского стихо-

творства. Одними мужскими рифмами написаны стихи «К месяцу» (из Гете), «Гаральд», «Жалоба пастуха» и еще несколько.

Любопытно, что Пушкин почти не воспользовался этими двумя важными новшествами, несмотря на то что другие стороны поэзии Жуковского оказали на него заметное влияние.

Может быть, потому, что Пушкин — ученик поэзии французской с ее женскими и мужскими рифмами, строй немецкого стиха, откуда пришла к Жуковскому дактилическая рифма, ему чужд. Может быть, и иное. Пушкин органически вырастает из русской традиции XVIII века и ищет новый стих на пересечении этой традиции с народной поэзией.

Эксперимент Жуковского позже воспримет Лермонтов» (13, с. 459).

Мастерство Самойлова — в умении и очень близко следуя за предшественником-собеседником поддерживать отчетливый диалог с традицией, даже если ему самому в ней «принадлежат только реплики». «В основе стихотворения «Пестель, Поэт и Анна» (1965) — запись беседы с Пестелем, сделанная Пушкиным 9 апреля 1821 года, Самойловым же частично перетолкованная (так, во фразе Пестеля о разуме, противящемся материализму его сердца, вопрос веры и атеизма подменен вопросом любви). Но вообще самойловский Пестель вполне конкретен: в нем воплощен комплекс идей, действительно волновавших декабриста. А Пушкин — надконкретен, и точно так же, как имя Анна было для Самойлова символом женственности («А эту зиму звали Анной. // Она была прекрасней всех» — стихотворение «Названья зим», 1965), так Пушкин не зря в отличие от Пестеля обозначен в заглавии не собственным именем, а званием, титулом — Поэт. Ему тесно в реальных обстоятельствах, принимаемых политиком Пестелем, и, прилежно слушая декабриста, отдавая должное его уму, с горечью сознавая, что «некуда податься, кроме них», Поэт живет иным, принадлежит иному. Тому, что в данный момент воплощено девушкой Анной, а символизирует ту полуобъяснимую тягу, согласно которой поэту всегда нужно что-то сверх, над, вне: «Стоял апрель. И жизнь была желанна. // Он вновь услышал — распевает Анна. // И задохнулся: «Анна! Боже мой!». «Учусь писать у русской прозы...», — скажет Самойлов в поэме «Снегопад» и не раз подтвердит это пристрастие...» (15, с. 614).

Д.С. Самойлов один из немногих поэтов, который через десятилетия запретов формального метода в литературе возобновил метапоэтические традиции (в особенности символистов) в разработке теории поэтического творчества самими поэтами. Он развил многие положения исследователей-символистов (А. Белого, В.Я. Брюсова), рассмотрел широкий круг текстов, который не был охвачен символистами.

Источники:

1. Самойлов Д.С. Вдохновенье // Самойлов Д.С. Избранные произведения: В 2 т. — М., 1990. — Т. 1. — С. 64.
2. Самойлов Д.С. Слова // Там же. — С. 65.
3. Самойлов Д.С. Дай выстрадать стихотворенье! // Там же. — С. 110.
4. Самойлов Д.С. Пестель, Поэт и Анна // Там же. — С. 140—142.
5. Самойлов Д.С. Стихи и проза // Там же. — С. 173.
6. Самойлов Д.С. Вдруг странный стих во мне родится... // Там же. — С. 206.
7. Самойлов Д.С. А слово — не орудье мести!.. // Там же. — С. 212.

8. Самойлов Д.С. Игра в слова — опасная забава... // Там же. — С. 256.

9. Самойлов Д.С. В меня ты бросишь грешные слова... // Там же. — С. 453.

10. Самойлов Д.С. Рифмы Пушкина и национальная система стиха // Самойлов Д.С. Книга о русской рифме. — М., 1982. — С. 118—148.

11. Самойлов Д.С. Книга о русской рифме. — М., 1982.

12. Самойлов Д.С. Хлебников и «поколение сорокового года» // Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования (1911—1998). — М., 2000. — С. 456—460.

13. Три века русской метапоэтики. Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2006. — Т. 4. — С. 456—473.

Литература:

14. Баевский В.С. Давид Самойлов: Поэт и его поколение. — М., 1986.

15. Рассадин С.Б. Самойлов // Русские писатели XX века. Биографический словарь. — М., 2000. — С. 613—615.



Рубцов Николай Михайлович

[3.1.1936, поселок Емецк Архангельской области — 19.1.1971, Вологда] — поэт.

Метапоэтика Н.М. Рубцова представлена в стихотворных произведениях.

Метапоэтические воззрения поэта сформировались под влиянием эстетики А.С. Пушкина,

Ф.И. Тютчева, Н.А. Некрасова, А.А. Фета, А.А. Блока, С.А. Есенина, В. Хлебникова, А.Т. Твардовского.

Н.М. Рубцов так рассказывает о своем творчестве: «Родился в 1936 году в Архангельской области, но все детство провел в селе Никольском Тотемского района Вологодской области. Там закончил семилетку, после чего учился в двух техникумах — лесном и горном. Был моряком, рабочим, затем сдал экзамены экстерном за 10 классов и поступил в Литературный институт имени Горького. В настоящее время студент пятого курса этого института.

Написал и опубликовал две книжки стихов — «Лирика» и «Звезда полей». Первая вышла в Северо-Западном издательстве, вторая — в Москве, в издательстве «Советский писатель».

Сейчас работаю над большим циклом стихов «Зеленые цветы».

В творческом отношении предпочитаю темы Родины и путешествий, сельского труда и любви» (21, с. 479).

Н.М. Рубцов утверждает независимость поэзии от умонастроений поэта, «своеобразие музыки». В его стихотворениях поэт — пленник или возможная жертва современного быстрого движения жизни, поэзия — «диво дивное», созданное молящейся душой, вырастающее с естественностью самой природы, как трава, как береза.

Стихи

Стихи из дома гонят нас,
Как будто вьюга воеет, воеет
На отопленье паровое,
На электричество, на газ!

Скажите, знаете ли вы
О вьюгах что-нибудь такое:
Кто может их заставить вьють?
Кто может их остановить,
Когда захочется покоя?

А утром солнышко взойдет, —
Кто может средство отыскать,
Чтоб задержать его восход?
Остановить его закат?

Вот так поэзия, она
Звенит — ее не остановишь!
А замолчит — напрасно стонешь!
Она незрима и вольна.

Прославит нас или унизит,
Но все равно возьмет свое!
И не она от нас зависит,
А мы зависим от нее...

Чувством «дива» Н.М. Рубцов связан с В. Хлебниковым. А.В. Македонов указывает, что они близки «чувством древних корней русского слова, связью с народной мифологией и своей непосредственностью высказывания, иной раз как бы юродивого или «шаманского». И своим непосредственным чувством связи любого человеческого действия или переживания с космической всеобщностью» (см.: 24).

Один из основных объектов рефлексии Н.М. Рубцова — поэтическое слово. Тип работы со словом определяет природу творчества — «космическую» или «земную». В связи с этим Н.М. Рубцов противопоставляет «риторическое», «сверкающее» слово, из которого поэтом высекается огонь, «нешумному» слову, которое поется поэтом. Соотнося свое творчество с последней тенденцией, он написал в рецензии на книгу одного из своих товарищей, что поэты — «носители и выразители поэзии, существующей в самой жизни, — в чувствах, в мыслях, настроениях людей, в картинах природы и быта» (21, с. 478).

«Рубцов — в лучшем смысле слова национальный поэт. Дело не только в проблематике его стихов, где регулярно поднимаются мотивы судеб России, русской природы, русской истории, где в центре ряда стихотворений — образы А. Пушкина, Ф. Достоевского, Н. Гоголя, М. Лермонтова и других великих писателей. Дело и в том, что герой Рубцова несет в себе набор основных черт русского национального характера, национальной психологии. Личная его трагедия органично вливается в трагическую историю Родины, его метания по разным уголкам страны исподволь обрисовывают и ширь просторов его огромной державы, и контуры души создавшего ее народа, плоть от плоти которого был Рубцов» (25, с. 605).

Основные принципы поэзии Н.М. Рубцов видел в «органичности выражения», «сложности и глубине содержания», «совершенстве и простоте формы». В рецензии на стихи молодого поэта Н.М. Рубцов писал: «Все темы души — это вечные темы, и они никогда не стареют, они вечно свежи и общеинтересны. В Вашем же стихотворении нет оригинального настроения, то есть нет темы души» (цит. по: 23, с. 15). «Тема души... Иными словами, о чем бы поэт ни писал, он должен подчиняться рассудку, но и чувству. <...> Наверное, именно этим полюбилась ему поэзия Тютчева и Фета — «темой души» — вечной, неисчерпаемой...», — отмечает С. Викулов (там же).

В статье «Подснежники Ольги Фокиной» Н.М. Рубцов дает свое понимание поэта и поэзии: «Поэтами не являются те авторы, которые создают в стихах абстрактные понятия и образы прекрасного. Поэты — носители и выразители поэзии, существующей в самой жизни — в чувствах, мыслях, настроениях людей, в картинах природы и бытия. Достаточно порой просто хорошо чувствовать и понимать поэзию (коротко говоря, пре-

красное) в сложных явлениях жизни, в сложном поведении людей, чтобы определить поэта, встретившись с ним и еще не зная его стихов. <...>

Вообще надо сказать о том, что плодотворный путь поэзии один: через личное к общему, то есть путь через личные, глубоко индивидуальные переживания, настроения, раздумья. Совершенно необходимо только, чтобы все это личное по природе своей было общественно масштабным, характерным. Это значит, что переживания должны быть действительно глубокими, мысли — действительно сильными, настроения — действительно яркими. Только на этой почве произрастают цветы поэзии. К сожалению, они, как подснежники, еще бывают занесены холодным снегом декларативности, рационализма, юродства разной масти. И надо, видимо, хорошо разобраться в сложнейших явлениях литературы, чтобы не потерять, как говорится, голову» (21, с. 478).

Метапоэтические тексты Н.М. Рубцова характеризуются ответственностью, взвешенностью взгляда на слово, язык, поэзию. Судя по статьям, он много внимания уделял работе с молодыми поэтами, рецензировал сборники стихотворений своих современников, стараясь поддержать лучшие и откровенно говоря о несостоявшихся попытках творчества.

Источники:

1. Рубцов Н.М. Поэт перед смертью сквозь тайные слезы... // Рубцов Н.М. Собрание сочинений: В 3 т. — М., 2000. — Т. 1. — С. 88.
2. Рубцов Н.М. Поэзия («Сквозь ветра поющий полет...») // Там же. — С. 131.
3. Рубцов Н.М. Мой чинный двор... // Там же. — С. 137—138.
4. Рубцов Н.М. Брал человек // Там же. — С. 151.
5. Рубцов Н.М. Сергей Есенин // Там же. — С. 155.
6. Рубцов Н.М. О чем шумят // Там же. — С. 180—181.
7. Рубцов Н.М. Стихи // Там же. — С. 232.
8. Рубцов Н.М. О Пушкине // Там же. — С. 256.
9. Рубцов Н.М. Приезд Тютчева // Там же. — С. 258.
10. Рубцов Н.М. Последняя ночь // Там же. — С. 267.
11. Рубцов Н.М. Я переписывать не стану // Рубцов Н.М. Собрание сочинений: В 3 т. — М., 2000. — Т. 2. — С. 197.
12. Рубцов Н.М. Поэзия («Теперь она, как в дымке, островками...») // Там же. — С. 22.
13. Рубцов Н.М. О чем писать // Там же. — С. 92.
14. Рубцов Н.М. Последняя осень // Там же. — С. 100.
15. Рубцов Н.М. Мое слово верное прозвонит... // Там же. — С. 214.
16. Рубцов Н.М. Я люблю судьбу свою... // Там же. — С. 50—51.
17. Рубцов Н.М. Подснежники Ольги Фокиной // Рубцов Н.М. Собрание сочинений: В 3 т. — М., 2000. — Т. 3. — С. 47—49.
18. Рубцов Н.М. Главные темы моих стихов // Там же. — С. 54.
19. Рубцов Н.М. Поэзия любит трудолюбивых // Там же. — С. 59—62.
20. Рубцов Н.М. О гениальности // Там же. — С. 67.
21. Три века русской метапоэтики. Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2006. — Т. 4. — С. 474—481.

Литература:

22. Бараков В. Лирика Николая Рубцова. — Вологда, 1993.
23. Викулов С. Подснежники Николая Рубцова // Николай Рубцов. Избранное. — М., 1982. — С. 3—22.
24. Македонов А.В. Свершения и кануны. — Л., 1985.
25. Минералов Ю.И. Рубцов // Русские писатели XX века. Биографический словарь. — М., 2000. — С. 604—605.



Мосинцев Александр Федорович

[1938, село Китаевское Ставропольского края] — поэт, журналист.

Метапоэтика А.Ф. Мосинцева представлена в стихотворных произведениях. В основу данной словарной статьи положены беседы с А.Ф. Мосинцевым (2005), живущим в на-

стоящее время в Пятигорске, а также анализ его метапоэтических текстов.

Об А.Ф. Мосинцеве можно говорить как о поэте негромкого строя и негромких интонаций. Основную задачу поэтического творчества А.Ф. Мосинцев видит не в том, чтобы просто запечатлеть состояние лирического героя, какой-либо пейзаж или событие жизни, а чтобы дать читателю повод к глубинным размышлениям о мире, о людях. Истинно художественное творение герметично по форме, но открыто для наращивания новых смыслов — сначала в контексте других стихотворений, сборника, далее — в контексте творчества, еще дальше — в контексте поэтов-современников, а далее — в культурной традиции и так далее, до бесконечности. Поэтому в постижении подлинно художественного произведения мы можем только бесконечно приближаться к его смыслу. Во многом это связано с вниманием поэта к слову, считает А.Ф. Мосинцев. Каждое слово, по его мнению, — это уже поэзия. Об этом же говорил в свое время филолог и философ А.А. Потебня. Вот одно из стихотворений А.Ф. Мосинцева, посвященное теме языка и поэзии.

Слово

Бывает. Редко, но бывает,
Когда у света на краю,
Вдруг слово разом обретает
Величие и власть свою.

Оно землю пахнет свежей,
Травой нескошенной, дождем,
Веселым щебетом скворещен
В любом проулке городском.

В глухой провинции, в столице
Без понужденья, все смелей
К нему идут, чтоб причаститься,
Как будто к совести своей.

Оно согрето в лесосеках
И выдохнуто всем в укор
Неизреченной болью века,
Где честь — одним, другим — позор.

Горит костром во мгле постылой,
И все-таки ни у кого
Не станет мужества и силы,
Чтоб отрешиться от него.

А вдруг, державно леденя,
Прощально осветив жильё,
Оно кометою Галлея
Опять уйдет в небытие?

Подлинные художественные произведения живут своей жизнью во времени и пространстве, постоянно

обогащаясь новыми смыслами. А.Ф. Мосинцев в своем творчестве относится к художникам, произведения которых как бы «превышают» своего автора.

Высшее знание поэта, как правило, связано с особой — поэтической логикой, когда явление берется «в пределе его» (П.А. Флоренский) и один и тот же предмет характеризуется со взаимоисключающих сторон. Состояние лирического героя у Мосинцева характеризуется и надеждой, и безнадежностью одновременно. Сложное состояние, когда противоположности не разрешаются. В таком состоянии неустойчивого равновесия, видимо, и пребывают вообще люди на земле, ведь жизнь — это уже путь к смерти. Истина в творении, по Хайдеггеру, «про-брасывается, но никогда не навязывается произвольно». И то, что говорит поэт, — это его поэтическое познание мира — не внешнее, оно выкристаллизовывается в процессе жизненного пути.

Стихи Мосинцева посвящены разным сторонам человеческого бытия. Его поэзия лишена формально выделенных приемов, но она направлена на диалог с читателем, который вступает с художником в со-творчество. О темах произведений поэта можно судить по названиям сборников: «Заречье», «Просторная осень», «Сентябрьское утро», «Провинциальные мотивы», «Пора новолуния», «Арбузный мед», «У света на краю», «Присуха», «Переулочек пятый». Названия сборников, может быть, нарочито прозаичны. Мосинцеву не присущ ложный пафос, авангардистские манеры и приемы, громкая внешняя явленность миру. Говоря о своем творчестве середины шестидесятых годов, А.Ф. Мосинцев причисляет себя к «сельским» поэтам, отгороженным от суетной столичной жизни, в какой-то степени самодостаточным.

На поэзию и метапоэтику А.Ф. Мосинцева оказало влияние личное знакомство с поэтами во время учебы в Литературном институте им. М. Горького в шестидесятые годы — Н.М. Рубцовым, Ю.П. Кузнецовым. Отношение у поэта к собратям по перу избирательное. Не принимая поэтов-шестидесятников либерального направления: Р.И. Рождественского, Б.А. Ахмадулину, А.А. Вознесенского, — Мосинцев выделяет Е.А. Евтушенко. Может быть, потому, что Евтушенко ближе к генеральной литературной традиции, а не к авангарду.

«В своем творчестве я отталкивался от русской традиции, — говорит А.Ф. Мосинцев, — заложенной такими поэтами, как Лермонтов, Некрасов, Есенин, Твардовский. С другой стороны, мне нравятся и Рембо, и Вийон, и Лорка. Это естественно, тут ничего не сделаешь. Те же самые латиноамериканские поэты. Ведь их читаешь с интересом. А вот сейчас вышла замечательная книжка Ираклия Абашидзе. Великолепный поэт. Вообще, без творчества других поэтов никак нельзя. А Пастернак, Ахматова, Заболоцкий для меня — наравне и с Павлом Васильевым, и с Есениным. Это все одно. С этого все начиналось. Я должен вам сказать, что больше люблю прозу, особенно Шолохова и Чехова. Для меня проза — основное, а почему, не знаю. Склад характера, наверное, такой».

В воспоминаниях А.Ф. Мосинцева наряду с современниками часто упоминаются имена известных поэтов, давно ушедших из жизни. Для Мосинцева они живы, так как диалог с такими поэтами, как П.Н. Васильев, А. Рембо, он ведет всю жизнь:

«Важным для меня человеком на Ставрополье был Владимир Гнеушев. Меня привлекала его морская душа, бережное отношение к женщине. Гнеушева я знал еще до отъезда в Сибирь. Когда я вернулся из Сибири, купил в книжном магазине книжку Павла Ва-

силева. Я увлекался и другими поэтами. Мне казалось, что Васильев вторичный поэт. Потом мне вдруг что-то открылось, и Павел стал для меня одним из лучших поэтов. Даже странно как-то. Возьмите, положим, Рембо. Дарование ничуть не большее, чем у Васильева. Однако Рембо знает весь мир, а Васильева мало кто знает. Люблю я и Юру Кузнецова, лучшие его стихи. Поэмы его мне не нравятся. Ну и, конечно, Олег Чухонцев. Это поэт, в основе творчества которого лежат глубокие русские традиции. Это достояние русской литературы и культуры».

Годы, в которые Александр Мосинцев учился в Литературном институте, были знаменательными для культуры СССР. Формировалось то, что сейчас именуется мышлением шестидесятников. Особенность такого мышления была обусловлена, с одной стороны, идеологическим прессингом (жестким идеологическим излучением, которое было свойственно этому времени), и в то же время некоторым либерализмом эпохи, правительства — оттепелью. Поэты-шестидесятники в стихотворениях размышляли не только о собственной судьбе, но и о судьбах Родины и мира, были встроены в тот огромный позитивный культурный процесс, который продолжал развитие гуманистических тенденций русской и мировой культуры. Стихотворение «Встреча» написано в эти годы.

Пей, лейтенант!
Сегодня мы вольны,
Мы шутки шутим, вслушиваясь в лето.
Объято тишиною полстраны,
Где ждут тебя солдаты и ракеты.
Ждут города, где быть мы не смогли,
Степные села в зелени и зное,
Где мы когда-то медленно росли,
Рожденные как раз перед войною.
Пей, лейтенант!
На небольшом веку
Нам повезло — мы родились в сорочке,
И нам ответить до последней точки
За каждый свой поступок и строку.

Стихи отличаются некоторой декларативностью, характерной для шестидесятых, но ощущение свободы, а также ответственности, причастности к жизни большой страны в них искреннее, под стать тому размаху и оптимизму, которые были присущи людям шестидесятых. А.Ф. Мосинцев признает влияние государственной идеологии на творчество. Он разделяет художников на «настоящих» и «сделанных» властью. Так, рассказывая о ставропольских писателях и поэтах, А.Ф. Мосинцев говорит: «Сказать по правде, на Ставрополье, кроме Сургучева и Губина, больших писателей-прозаиков нет. Как-то Бабаевский сказал, что, если бы не советская власть, он никогда не стал бы писателем. Он говорил, что большинство писателей «сделаны» советской властью. И это действительно так. Имена и таланты редки».

Подлинное произведение искусства вообще уходит в толщу языка, а язык аккумулирует все человеческое знание, весь человеческий опыт. Александр Мосинцев много занимается языком, в первую очередь, как материалом поэтического творчества. Каждое слово, в его осмыслении, несет на себе драгоценную ношу национальной культуры: «Дело в том, что в свое время я составлял словари редких слов, которые потом, конечно, выбросил. Сегодня у меня есть почти все словари, которые вышли из печати. Недавно даже купил словарь молодежного

сленга. А как же? Это тоже интересно. Без словаря нельзя. Словарь — это основа. Без словаря работать невозможно, поэтому даже если ты вроде бы все это знаешь, лучше перепроверить».

«Провинциальные мотивы» — название одного из сборников поэта. Жить в провинции, на окраине, в тишине, при этом аккумулировать опыт мирового искусства, опыт знания о мире — правило многих русских художников. Что, провинциальность? Нет, скорее свобода от общих мест — пребывания и говорения.

Источники:

1. Мосинцев А.Ф. Слово // Мосинцев А.Ф. У света на краю. — Ставрополь, 1996. — С. 55.
2. Мосинцев А.Ф. Я кисть и краски не смог сыскать... // Там же. — С. 62.
3. Мосинцев А.Ф. Начало // Там же. — С. 66.
4. Мосинцев А.Ф. Вновь поют за селом... // Там же. — С. 88—89.
5. Мосинцев А.Ф. За городом, в леске овражном... // Там же. — С. 90.
6. Мосинцев А.Ф. Ночь выдохлась... // Там же. — С. 115.
7. Мосинцев А.Ф. Благодарение Абу Нувасу // Мосинцев А.Ф. Переулок пятый. — Пятигорск — Кисловодск, 2003. — С. 34.
8. Мосинцев А.Ф. Роскошный август жалуется дождями... // Там же. — С. 42—43.
9. Мосинцев А.Ф. Мне снился храм... // Там же. — С. 43—44.

Литература:

10. Штайн К.Э., Петренко Д.И. Провинциальные мотивы: Штрихи к творческому портрету поэта Александра Мосинцева // Литературное Ставрополье. — Ставрополь, 2005. — № 1. — С. 169—190.



Окуджава Булат Шалвович

[9.V.1924, Москва, — 12.VI.1997, Париж] — поэт, прозаик, композитор.

Метапоэтика Б.Ш. Окуджавы представлена в статьях, интервью, а также в стихотворных произведениях.

Метапоэтические воззрения Б.Ш. Окуджавы сформировались под влиянием поэзии А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, поэтов-романтиков, А.А. Блока и др.

В метапоэтических высказываниях Б.Ш. Окуджавы представлены размышления об основных проблемах творчества: природе поэзии и поэтического таланта, истоках личности поэта, его взаимоотношениях со временем и современниками. От начала до конца Б.Ш. Окуджава отстаивал честность художника перед самим собой и перед людьми.

Отчего ты печален, художник — живописец, поэт, музыкант?
На какую из бурь невозможных ты растратил свой гордый талант?

На каком из отрезков дороги растерял ты свои медяки?
Все надеялся выйти в пророки,
а тебя занесло в должники.

Словно эхо поры той прекрасной,
словно память надежды былой —
то на Сретенке профиль твой ясный,
то по Пятницкой шаг удалой.

Так плати из покуда звенящих,
пот и слезы стирая со щек,
за истертые в пальцах дрожащих
холст и краски, перо и смычок.

Б.Ш. Окуджаву подчеркивает, что «...в поэзии нельзя без открытий»: «Настоящий поэт приходит с мешком гвоздей. Они из мешка вылезают и колют, и ранят, задевают, а ты ахнешь и охнешь...» (12, с. 490). По его мнению, настоящий поэт «...рождается из духовных потребностей общества. Ими насыщена атмосфера. Чем острее они, тем резче и ярче голос поэта». Тем не менее, как утверждает Б.Ш. Окуджаву, истинных любителей поэзии всегда было немного, поэты всегда сопровождают не только почитатели, но и хулители, и даже гонители. Произведение создается для единомышленников, всеобщая любовь — критерий подозрительный».

В метапоэтике Б.Ш. Окуджавы определяется своеобразие «авторской песни», с которой связано его основное творчество. Отграничивая ее от «самодеятельной песни», он, вслед за В.С. Высоцким, вкладывает в понятие «авторская песня» «конкретный и узкий смысл: поэты, поющие свои стихи» (12, с. 490). Считая, что основу авторской песни составляют «серьезные раздумья о жизни человека», Б.Ш. Окуджаву так определяет ее своеобразие: «Авторская песня была своего рода протестом против поверхностного искусства, имитации чувств. Она противостояла развлекательной эстрадной песне, для которой важны главным образом ритм, пестрота, световые эффекты, доходчивые слова, и даже это не обязательно — можно обойтись одним лишь ля-ля-ля-ля-ля... Развлекательная песня — явление музыкальное, авторская песня — прежде всего — литературное. Она пишется думающими людьми для думающих людей...» (там же).

Б.А. Ахмадулина посвятила Б.Ш. Окуджаве строки, говорящие об «устройстве» его личности, показав, что он возглавил «течение» судеб шестидесятников. В «устройстве личности» Б.Ш. Окуджавы Б.А. Ахмадулину привлекает «особенная осанка». Смысл, который вкладывает Ахмадулина в это словосочетание, связан с благородством, рыцарством, человечностью: «...В судьбе Булата, не столько соседствующей с нашей судьбою, а, пожалуй, возглавившей ее течение, то вялое, то горестное, — в этой судьбе есть нечто, что всегда будет приглашать нас к пристальному раздумью. Может быть, устройство личности Булата, весьма неоткровенное, не поданное нам на распахнутой ладони... Устройство этой личности таково, что оно держит нас в особенной осанке, в особенной дисциплине. Перед ним, при нем, в связи с ним, в одном с ним пространстве не следует и не хочется вести себя недостойно, не хочется поступиться честью, настолько, насколько это возможно. Все-таки хочется как-то немножко выше голову держать и как-то не утруждать позвоночник рабским утомленным наклоном. Булат не повелевает, а как бы загадочно и кротко просит нас не иметь эту повадку, эту осанку, а иметь все-таки какие-то основания ясно и с любовью глядеть в глаза современников и все-таки иметь утешение в человечестве. Есть столько причин для отчаянья, но сказано нам, что уныние есть тяжкий грех. И может быть, в нашей любви, в нашем пристра-

стии к Булату есть некоторая ни в чем не повинная корысть, потому что, обращаясь к нему, мы выгадываем свет собственной души...» (13, с. 238).

Источники:

1. Окуджаву Б.Ш. Рифмы, милые мои... // Окуджаву Б.Ш. Избранное. Стихотворения — М., 1989. — С. 46.
 2. Окуджаву Б.Ш. Два великих слова // Там же. — С. 70—71.
 3. Окуджаву Б.Ш. Письмо Антокольскому // Там же. — С. 106—107.
 4. Окуджаву Б.Ш. Я пишу исторический роман // Там же. — С. 185—186.
 5. Окуджаву Б.Ш. Как наш двор ни обижали... // Там же. — С. 230.
 6. Окуджаву Б.Ш. Поэтов травили, ловили... // Там же. — С. 189.
 7. Окуджаву Б.Ш. Отчего ты печален, художник... // Там же. — С. 234.
 8. Окуджаву Б.Ш. Державин // Там же. — С. 260.
 9. Окуджаву Б.Ш. Строка из старого стиха слывет ненастоящей... // Там же. — С. 264.
 10. Окуджаву Б.Ш. Берегите нас, поэтов, берегите нас... // Там же. — С. 312.
 11. Окуджаву Б.Ш. Авторская песня // Советская культура. — 1987. — 27 апреля. — С. 5.
 12. Три века русской метапоэтики. Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2006. — Т. 4. — С. 486—492.
- #### Литература:
13. Ахмадулина Б.А. Устройство личности // Ахмадулина Б.А. Влечет меня старинный слог. — М., 2001. — С. 238.
 14. Рассадин С.Б. Булат Окуджаву. — М., 1989.



Галич Александр Аркадьевич

[наст. фам. Гинзбург; 19.X.1918, Екатеринослав — 15.XII.1977, Париж] — поэт, прозаик, драматург, сценарист, бард.

Метапоэтика А.А. Галича представлена стихотворными произведениями из цикла «Литературские мостки».

Метапоэтические взгляды А.А. Галича сформировались под влиянием традиций русской гражданской лирики XIX века, поэзии символизма и акмеизма. Метапоэтика отображает самые глубокие, самые подлинные раздумья А.А. Галича над смыслом жизни, смыслом искусства.

Сто первый псалом

Посвящается Борису Чичибабину

Я вышел на поиски Бога,
В предгорье уже рассвело,
А нужно мне было немного —
Две пригоршни глины всего.

И с гор я спустился в долину,
Развёл осторожный костёр
И красную вязкую глину
В ладонях размял и растёр.

Что знал я в ту пору о Боге,
На ранней заре бытия?
Я вылепил руки и ноги,
И голову вылепил я.

И, полон предчувствием смутным,
Мечтал я при свете огня,
Что будет Он добрым и мудрым,
Что Он пожалеет меня!

Когда ж он померк, этот длинный
День страхов, надежд и скорбей,
Мой Бог, сотворённый из глины,
Сказал мне: «Иди и убей!»

...И канули годы. И снова
Всё так же, но только грубей,
Мой Бог, сотворённый из слова,
Твердил мне: «Иди и убей!»

И шёл я дорогою праха,
Мне в платье впивался репей,
И Бог, сотворённый из страха,
Твердил мне: «Иди и убей!»

Но вновь я печально и строго
С утра выхожу за порог —
На поиски доброго Бога.
И — ах! — да поможет мне Бог!
15 января 1971 года

«Поэзия Галича скорее даже антипесенна, — отмечает С.Б. Рассадин, — в том существенном смысле, что для песни «нормальной», традиционной, для «лирики коллектива», предназначенной, чтоб ее пели многие, естественно отсутствие — или ослабленность слишком явного авторского клейма, густой метафоричности, индивидуализации персонажа или повествователя, привязанных к месту и времени бытовых черт. То есть — всего того, что резко присуще стихам Галича, в которых сам язык — не язык, а эссенция языка, как и градус экспрессии, звинчен куда выше, чем в «нормальной» комедии.

Более того, здесь трудно говорить даже о традиции русской поэзии — или, вернее, поэтики. Галич, блестящий версификатор, для кого образцом была поэтика А. Ахматовой, О. Мандельштама и Б. Пастернака, не сын, а пасынок их традиции и манеры, отчего его многочисленные стихотворения «высокого стиля» — далеко не лучшее у него. В русской поэзии он поистине «беззаконная комета», и беззаконность (кстати сказать, подтверждаемая и тем, что при его популярности и поэтическом обаянии он не имел заметных последователей; эпигонские поделки не в счет) в том, что самая точная аналогия для его поэзии — «непоэтическая» проза М. Зощенко, опирающаяся на тугое мышление и косноязычную речь ее персонажей. Именно косноязычие, поэзии традиционно противопоставленное, Галич охотно использует в своих непесенных песнях, находя даже в бытовом косноязычии прелесть и лад: «А утром мчится нарочный // ЦэКа КаПээСэС // В мотоциклете марочной // ЦэКа КаПээСэС. // Он машет Лене шляпою, // Спешит наперерез // Пожалте, Л. Потапова, // ВЦэКа КаПээСэС» («Леночка»)... <...> ...в безыллюзорной трезвости Галича... сказывается обретенная им свобода. В личном, индивидуальном его понимании — новая, высшая форма зависимости, что вполне воплотилось в его судьбе, когда воспрянувший талант преломил благополучно сложившуюся судьбу, повел ее за собою: «как солдата ведет труба» (8, с. 175—177).

Метапоэтика А.А. Галича напрямую не выражает творческих взглядов поэта. Они репрезентируются через описание фактов биографии художников (О.Э. Мандельштама, А.А. Блока, Д.И. Хармса и др.). Поэт говорит о себе как продолжателе традиций русской

классической поэзии, утверждает необходимость их возрождения наперекор существовавшему в СССР диктату партийности литературы и принципов социалистического реализма.

Источники:

1. Галич А.А. Мы не хуже Горация // Галич А.А. Сочинения: В 2 т. — М., 1999. — Т. 1. — С. 46—47.
2. Галич А.А. Виновные найдены // Там же. — С. 143—144.
3. Галич А.А. Легенда о табаке // Там же. — С. 156—159.
4. Галич А.А. Сто первый псалом // Там же. — С. 168—169.
5. Галич А.А. После вечеринки // Там же. — С. 272.
6. Галич А.А. Без названия // Там же. — С. 176.

Литература:

7. Каменский З.А. А.А. Галич. — М., 1995.
8. Рассадин С.Б. Галич // Русские писатели XX века. Биографический словарь. — М., 2000. — С. 175—177.
9. Фризман Л. «С чем рифмуется слово «истина...»: О поэзии А. Галича. — СПб., 1992.



Высоцкий Владимир Семенович

[25.I.1938, Москва — 25.VII.1980, там же] — поэт, прозаик, композитор, актер.

Метапоэтика В.С. Высоцкого представлена в его диалогах со зрителями на концертах (получит название «лекция»), а также в стихотворных произведениях.

Метапоэтические воззрения В.С. Высоцкого сформировались под влиянием поэзии А.С. Пушкина, В.В. Маяковского, Б.Ш. Окуджавы.

В стихах В.С. Высоцкий определяет модус творческого бытия художника: «Лучше я загуляю, запью, заторчу! // Всё, что ночью крапаю, — в чаду растопчу. // Лучше голову песне своей откручу, // Чем скользить и вихлять, словно пыль по лучу». Основополагающим свойством поэзии в его метапоэтическом дискурсе выступает искренность, правда. Она достигается антиномическим сочетанием «голового... нерва, на котором кричу» и «веселого манера, на котором шучу», песен Сирина и Гамаюна, обнаженности «порезанных в кровь» «босых душ» поэта и «образа злого шута». В.С. Высоцкий подчеркивал необходимость воплощения в песне правды конкретного человека. Он отмечал закреплённость своих песен за определенной ситуацией, в которой находится лирический герой.

В метапоэтике В.С. Высоцкий ставит проблему автоцензуры, актуальную для советских людей, привыкших контролировать свое поведение и речь: «...я читал одно выступление о себе — обо мне было написано в одной книге на Западе, — пишет В.С. Высоцкий в статье «Мой цензор — моя совесть», — и человек как раз это и сказал, что у меня существует какого-то рода автоцензура. <...> Должен вам решительно сказать: я никогда даже не думаю об этом, у меня нет в уме такого слова «автоцензура» — я могу себя только поправить, чтобы это было лучше качеством, но не по-другому.

Этого никогда нет, и я вам объясню, почему. Я просто в этом смысле счастливый человек: потому что, в общем, мои произведения никто никогда не запрещал, но никто никогда не запрещал. Ведь как ни странно, так случилось, что, в общем, я — человек, которого знают все, и в то же время я не считаюсь

официально поэтом и не считаюсь официально певцом, потому что я — ни то, ни другое. Я не член Союза писателей, не член Союза композиторов — то есть в принципе официально я не поэт и не композитор. И я никогда почти свои вещи не отдавал для того, чтобы их печатать, или для того, чтобы издавать это как музыкальные произведения, поэтому мне нет смысла заниматься автоцензурой, понимаете? Что я написал — я сразу спел. И еще — спел перед громадной аудиторией. И перед своими друзьями, которые для меня — самый главный цензор. В общем, мой цензор, я думаю, — это моя совесть и мои самые близкие друзья, я бы так сказал» (15, с. 502—503).

В метапоэтических высказываниях В.С. Высоцкий, в диалоге с Б.Ш. Окуджавой, обосновывает органическое единство стиха и музыки в авторской песне, составляющей основу его поэтического творчества. Определяя своеобразие «авторской песни» (термин введен поэтом), он отмечает, что это песня, «в которой слушается текст и, в основном, воспринимается содержание»; эстрадная же песня по преимуществу не несет информации.

В своем творчестве поэт выделял песни-новеллы и песни «настроенческие»: «Я все песни стараюсь писать как песни-новеллы. Чтобы там что-то происходило. Есть еще песни настроенческие, в которых ничего не происходит, но они создают настроение. Я за эти песни тоже». Истоки песен-новелл В.С. Высоцкий видел в городском романсе: «Это были так называемые дворовые, городские песни, еще их почему-то называли блатными. Это такая дань городскому романсу, который к тому времени был забыт». Обращение к городскому романсу он рассматривал как «поиски простого языка в общении...»

Большое внимание в метапоэтических высказываниях поэт уделяет военным песням. Разделяя их на «песни-ретроспекции» и «песни-ассоциации», он говорит о том, что в творчестве обращается к последним: «...если вы в них вслушаетесь, вы увидите, что люди из тех времен, ситуации из тех времен, а в общем идея и проблема наша, нынешняя» (15, с. 504). Комментируя свой интерес к военной тематике, В.С. Высоцкий подчеркивает, что ему «...интереснее брать людей, которые находятся в самой крайней ситуации, в момент риска... Я таких людей нахожу больше в тех временах, вот поэтому я больше пишу о войне...» (там же).

Поэт неоднократно подчеркивал импровизационный характер своего творчества, указывал на вариативность текстов, мелодий, интонаций.

Метапоэтика В.С. Высоцкого рождалась в спонтанном диалоге со зрителями на публичных концертах. Поэт, рассказывая о своей работе, комментируя некоторые песни, каждый раз вступал в особый диалог с аудиторией, тонко чувствуя ее своеобразие. В метапоэтических высказываниях В.С. Высоцкого основные тенденции творчества были достаточно рано сформулированы, но развивались от концерта к концерту, насыщаясь все новым и новым содержанием, обогащаясь неповторимыми интонациями. Это «живая» метапоэтика.

«Высоцкого не печатали, и это было чем-то причиняющим ему непрерывную боль, — вспоминает Б.А. Ахмадулина. — Теперь много делается для того, чтобы его стихи были скорее доведены до читателей. В бумагах Высоцкого видно, как он работал над словом. У него много вариантов одной строки, он истинный подвижник именно литературного дела. Почему мы не можем это признать? Владимир Высоцкий — постоянная боль. Но мысль о нем должна быть счастливой. Он сам предводитель своей судьбы. С такими людьми никаких случайностей не бывает, все не случайно, все предопределено, — и жизнь, и смерть. Но все же. Есть

у нас печальные уроки. И, может быть, кто-нибудь когда-нибудь спохватится: расточительность того, что мы делаем, будь то исчезающие памятники культуры, пагубное обращение с русским языком или небрежное отношение к талантам, оборачивается национальной трагедией» (цит. по: 16).

Источники:

1. Высоцкий В.С. Про меня говорят: «Он, конечно, не гений!» // Высоцкий В.С. Собрание сочинений: В 7 т. — Вельтон, 1994. — Т. 1. — С. 333.
2. Высоцкий В.С. Бывало, Пушкина читал всю ночь до зорь я... // Высоцкий В.С. Собрание сочинений: В 7 т. — Вельтон, 1994. — Т. 2. — С. 36.
3. Высоцкий В.С. Лукоморье (антисказка) // Там же. — С. 37—41.
4. Высоцкий В.С. О фатальных датах и цифрах // Высоцкий В.С. Собрание сочинений: В 7 т. — Вельтон, 1994. — Т. 3. — С. 40—41.
5. Высоцкий В.С. Певец у микрофона // Там же. — С. 107—109.
6. Высоцкий В.С. Я все вопросы освещу сполна... // Там же. — С. 105—106.
7. Высоцкий В.С. Я к вам пишу // Там же. — С. 261—263.
8. Высоцкий В.С. Памятник // Высоцкий В.С. Собрание сочинений: В 7 т. — Вельтон, 1994. — Т. 4. — С. 7—11.
9. Высоцкий В.С. Не могу ни выпить, ни забыться... // Высоцкий В.С. Собрание сочинений: В 7 т. — Вельтон, 1994. — Т. 5. — С. 29.
10. Высоцкий В.С. Препинаний и букв чародей... // Там же. — С. 31.
11. Высоцкий В.С. Купола российские // Там же. — С. 62—63.
12. Высоцкий В.С. Мне судьба — до последней черты, до креста... // Там же. — С. 189—190.
13. Высоцкий В.С. Мой цензор — моя совесть // Литературная Россия. — 1987. — 13 ноября. — С. 15.
14. Высоцкий В.С. Монологи // Юность. — 1986. — № 12. — С. 82—85.
15. Три века русской метапоэтики. Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2006. — Т. 4. — С. 497—507.

Литература:

16. Гарошина С. Судьбу не выбирают // Литературная газета. — 1987. — № 1.
17. Канчуков Е. Приближение к Высоцкому. — М., 1997.
18. Крылов А.Е. К вопросу о текстологии произведений В.С. Высоцкого // В.С. Высоцкий: Исследования и материалы. — Воронеж, 1990.



Рождественский Роберт Иванович

[20.VI.1932, с. Косиха Троицкого района Алтайского края — 18.VIII.1994, Москва] — поэт, публицист.

Метапоэтика Р.И. Рождественского представлена в книге «Разговор пойдет о песне», а также в стихотворных произведениях.

Метапоэтические воззрения Р.И. Рождественского сформировались под влиянием эстетики В.В. Маяковского, поэтов-конструктивистов и др.

Р.И. Рождественский назначение поэта видит в борьбе, «в непокое», в стремлении уловить «биение

пульса времени». В речи на V Всесоюзном съезде писателей поэт утверждал: «Гражданственность — это свет наших сердец, это то, с чем мы выросли, то, что нас воспитало». Цель творчества, по его мнению, состоит в поэтизации твердого в своих убеждениях человека — преданного высокой цели, сознающего «ответственность перед идеалами революции, движимого верностью и твердостью». Р.И. Рождественский против обожествления и поэзии, и поэта. Он видит в поэте обычного человека, говорящего необычными словами.

Плюньте на изящный ореол,
даденный певцу во время оно.
Жалко мне поэта,
если он
занят
подновленьем ореола...
Пусть он лучше в доме
сор метет.
Спорит о классических газеллах.
В булочную ходит.
Снега ждет.
Застывает
у витрин газетных.
Пусть он режет хлеб.
Кричит во сне.
Морщится
от строчки неудачной.
Мчится по делам.
Звонит жене.
С дочерью колдует над задачей.
Покупает яблоки ранет.
Разминает в пальцах сигарету...
Ничего таинственного
нет
в жизни
настоящего поэта...
Вот он на огонь глядит в упор.
Вот он разговаривает с кем-то.
Вот с друзьями едет на футбол...
И не носит
нимба.
Носит кепку.

Р.И. Рождественский посвятил обстоятельную статью «А дискуссия продолжается...» (1979) проблеме песни, ее стихотворного текста (известно, что Р.И. Рождественский был автором многих стихотворных текстов песен, популярных в семидесятые — восьмидесятые годы).

«Получается, что песня — это еще и особый способ прочтения стихов, — пишет Р.И. Рождественский. — (Я говорю не о мелодекламации!) Способ, который Илья Сельвинский когда-то пытался выразить графически. Вспомните его «эс-паузы». <...>

Настоящая песня — это огромное. Это часть нашей жизни. Причем значительная часть.

Ведь она, песня, нежная колыбельная песня, будто спрессованная из доброты, света и тепла, — первое, что мы слышим, когда приходим на землю.

И она, песня, — последнее, что провожает нас в конце жизни, когда мы уже ничего не слышим.

Между этими двумя песнями — колыбельной и траурной — наши любовь и ненависть, гнев и восторг, печаль и вдохновение, работа и отдых.

Между этими двумя песнями — наша жизнь. Пестрая, мельтешащая, пронзительная, такая продолжительная и такая мгновенная жизнь.

Жизнь, в которой постоянно звучит песня.

Песня — это наша память. Не только наша, личная, но и звучащая память Человечества.

Что касается поэзии, то она вообще долгое время существовала только в жанре песни. Стихи пелись. Обязательно пелись. Такие песни шлифовались веками и оберегались, как огонь в очаге. <...>

Ты берешь книжку такого — повторяю — серьезного, хорошего поэта и видишь, что многие стихи его (ставшие песнями и не ставшие ими) написаны по так называемым «железным» песенным законам.

Во-первых, в каждом стихотворении не больше 4—5 строк.

Во-вторых, в каждой строфе (или через одну) есть точно найденная повторяющаяся строчка. Как правило, последняя.

В-третьих, каждая строка в таком стихотворении целиком вмещает в себя одну законченную фразу. И не бывает так, чтобы фраза переносилась и заканчивалась, скажем, где-то посредине следующей строки.

Наконец, в-четвертых (достигается это не часто, но достигается), в таком стихотворении порою подозрительно много строк заканчивается (мечта композитора и исполнителя) на «песенные» -а, -о, -я...

Созданные по этим законам стихи могут быть и плохими и хорошими. Сейчас я говорю о хороших стихах» (13, с. 516—517)

Творческая позиция поэта заключалась в необходимости ощущать личную ответственность за все, что делается на земле. «Шаги — шаги человека — шаги истории», — так объяснял Р.И. Рождественский движение своей основной поэтической идеи.

Источники:

1. Рождественский Р.И. Последняя песня // Рождественский Р.И. Собрание сочинений: В 3 т. — М., 1985. — Т. 1. — С. 30—31.
2. Рождественский Р.И. Пишите о главном... // Там же. — С. 126—127.
3. Рождественский Р.И. Творчество // Там же. — С. 176—177.
4. Рождественский Р.И. Радиус действия // Рождественский Р.И. Собрание сочинений: В 3 т. — М., 1985. — Т. 2. — С. 50—51.
5. Рождественский Р.И. Жара // Там же. — С. 190—191.
6. Рождественский Р.И. Говорите по-советски... // Там же. — С. 230—231.
7. Рождественский Р.И. Упражнение по фонетике // Там же. — С. 238—242.
8. Рождественский Р.И. О, поэтические дела!.. // Там же. — С. 253—254.
9. Рождественский Р.И. Поэты // Там же. — С. 262—263.
10. Рождественский Р.И. Плюньте на изящный ореол... // Там же. — С. 269.
11. Рождественский Р.И. В День поэзии // Там же. — С. 270—271.
12. Рождественский Р.И. А дискуссия продолжается... // Рождественский Р.И. Разговор о песне. — М., 1979. — С. 3—30.
13. Три века русской метапоэтики. Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2006. — Т. 4. — С. 508—522.

Литература:

14. Мальгин А. Роберт Рождественский: Очерк творчества. — М., 1990.



Ахмадулина Белла (Изабелла) Ахатовна

[10.IV.1937, Москва] — поэт.

Метапоэтика Б.А. Ахмадулиной представлена статьями «Поэзия — прежде всего», «Пушкин. Лермонтов...», «Лермонтов», «Чудная вечность», «Слово, равное поступку» (1976), «О Марине Цветаевой» (1978) и др., а также

стихотворными произведениями.

Метапоэтические воззрения Б.А. Ахмадулиной сформировались под влиянием творчества А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, М.И. Цветаевой, А.А. Ахматовой, Б.Л. Пастернака.

Говоря о своих «корнях», Б.А. Ахмадулина пишет прежде всего об А.С. Пушкине, которого «достанет на всех людей и на все времена, он один у всех нас и свой у каждого, и каждый волен обращаться с ним по своему доброму и любовному усмотрению, соотносить с ним воображение, чувства и поступки». Слово в поэзии она понимает как «равное поступку»: «Среди неисчислимых любителей поэзии есть, — пусть немного, пусть сколько-то, — тех, кого я имею дерзость и нежность назвать моими читателями. Это значит лишь, что я разделяю с кем-то особенную страсть к родимой речи, к ее усугублению по мере жизни и к невосприимчивой сохранности и что кто-то одобряет способ труда и жизни, которым я намеревалась этому послужить и не имела другой выгоды. Способов столько, сколько поэтов, и куда я не преуспела в том, чтобы мой оказался мне совершенным. Но я знаю, что тот читатель, о котором я говорю, полагает, как и я, что слово равно поступку, и сознает его нравственное значение» (18, с. 530).

Свеча

Геннадью Шпаликову

Всего-то — чтоб была свеча,
свеча простая, восковая,
и старомодность вековая
так станет в памяти свежа.

И поспешит твое перо
к той грамоте витиеватой,
разумной и замысловатой,
и ляжет на душу добро.

Уже ты мыслишь о друзьях
всё чаще, способом старинным,
и сталактитом стеариновым
займешься с нежностью в глазах.

И Пушкин ласково глядит,
и ночь прошла, и гаснут свечи,
и нежный вкус родимой речи
так чисто губы холодит.

1960

Источники творчества она видит в особом отношении поэта к жизни: «Жизнь благосклонна к поэтам совсем в другом смысле, чем к людям-непоэтам, словно она знает краткость отпущенных им, возможную краткость отпущенных им дней, возможное сиротство их детей, все терзания, которые могут выпасть им на долю. И за это она так сверкает, сияет, пахнет, одаряет, принимает перед ними позу такой красоты, которую никто

другой не может увидеть», — пишет Б.А. Ахмадулина в статье «О Марине Цветаевой» (18, с. 537).

Интересен сконструированный Б.А. Ахмадулиной воображаемый образ читателя: «Если и была у меня нужда измышлять остранный образ читателя, то лишь затем, чтобы полюбоваться лицом человека, склоненным над книгой, обращенным к тому, что в нашем сознании может быть озаглавлено именем Пушкина или соответствует смыслу этого имени в другом языке, в другой географии, — пишет Б.А. Ахмадулина в статье «Слово, равное поступку». — Я, подобно всем, кому прихожусь собратом и коллегой, не только кровно и зависимо соотношусь с читателем даже без явных сигналов его внимания и участия, но получаю письма и едва ли не каждый день вижу его воочию во время выступлений или других, преднамеренных или случайных, встреч. <...> Та любовь к поэзии, которая оборачивалась благосклонностью ко мне, бодрит и укоряет меня и держит мою совесть в надобном напряжении. И вовсе безотносительно ко мне, особенно во время дальних путешествий, меня не раз поражала высокая просвещенность современного читателя.

И еще я видела множество людей, никогда не читавших моих книг и не слышавших моего имени, но это их язык был дарован мне при рождении и был краше и больше моего, с ними связана я всею жизнью до последней кровинки.

Я надеюсь отслужить жизни, что знала ее благо, была читателем прекрасных книг и видела доброту людей, которым сейчас, на рассвете, я так сильно, так сосредоточенно желаю счастья в Новом году и всегда» (18, с. 530—531).

В метапоэтике Б.А. Ахмадулиной особое внимание уделяется языку. Даже в воспоминаниях о Грузии она размышляет о стихиях грузинской и славянской речи: «Соблазн чужого и милого языка так увлекает, так дразнит немые губы, но как примирить в славянской гортани бурное несогласие согласных звуков, как уместить долготу гласных?» Для поэта характерна рефлексия над словом, соединение особенностей современного языка с архаизированной речью в духе поэзии русского барокко и классицизма: «Я же теперь полагаю, что приходится вести немножко туда, к бывшей речи, то есть проделать как бы весь этот путь сначала в одну сторону, потом в другую и искать утешение в нравственности и в гармонии нашего всегда сохранного и старого в том числе, русского языка. Обратном к истокам» (18, с. 538).

Особое место в метапоэтике Б.А. Ахмадулиной занимает переосмысление стилистических черт барокко в поэзии М.И. Цветаевой с ее усиленной аффектированной речью: «Звук немоты, железный и корявый, // терзает горло ссадиной кровавой, // заговорю и обагрю платок». В понимании Б.А. Ахмадулиной поэт — «плоть от плоти сограждан усталых»: «...хорошо, что в их длинном строю // в магазинах, в кино, на вокзалах // я последнею в кассу стою — // позади паренька удалого // и старухи в пуховом платке, // слившись с ними, как слово и слово // на моем и на их языке» (стихотворение «Это я...» — 1968).

«Главный дар судьбы для Ахмадулиной, — пишет С. Гарошина, — Александр Сергеевич Пушкин. Известно: на свете счастья нет, но есть покой и воля. Но она «смеет говорить: нет воли, нет покоя, а счастье точно есть». Для нее счастье — осознанное мгновение бытия. Просто осознать, что он был и есть, что вот уже почти два века, как мы с Пушкиным. «Еще спросить

возможно. Пушкин милый, зачем непостижимость пушты ужасно изображать могилой? Не лучше ль думать: это там, где ты». — Знаете, больше всего меня вот что заботит, — эти слова Белла Ахмадулина произносит тихо-тихо, — не провиниться бы перед Пушкиным или провиниться как можно меньше. Тогда и легче жить. <...> Думаю, Ахмадулина очень схожа с тем, что она пишет. Стихи для нее — опять же способ совести. А «способ совести избран уже и теперь от меня не зависит», говорит она, как бы отвечая на все прошлые, настоящие и будущие упреки» (20).

Источники:

1. Ахмадулина Б.А. Свеча // Ахмадулина Б.А. Сочинения: В 3 т. — М., 1997. — Т. 1. — С. 63.
2. Ахмадулина Б.А. Воскресный день // Там же. — С. 90—92.
3. Ахмадулина Б.А. Ночь // Там же. — С. 120—121.
4. Ахмадулина Б.А. Слово // Там же. — С. 123—124.
5. Ахмадулина Б.А. Немота // Там же. — С. 125—126.
6. Ахмадулина Б.А. Другое // Там же. — С. 127.
7. Ахмадулина Б.А. В том времени, где и злодей... // Там же. — С. 152—153.
8. Ахмадулина Б.А. Мне вспоминать сподручней, чем иметь... // Там же. — С. 166—167.
9. Ахмадулина Б.А. Строка // Там же. — С. 174.
10. Ахмадулина Б.А. Стихотворения чудный театр... // Там же. — С. 249.
11. Ахмадулина Б.А. Есть тайна у меня от чудного цветенья... // Ахмадулина Б.А. Сочинения: В 3 т. — М., 1997. — Т. 2. — С. 59—60.
12. Ахмадулина Б.А. Бессмертьем душу обольщая... // Там же. — С. 167—169.
13. Ахмадулина Б.А. Вся тьма — в отсутствии, в опале... // Там же. — С. 224—226.
14. Ахмадулина Б.А. Поэзия — прежде всего // Ахмадулина Б.А. Сны о Грузии. — Тбилиси, 1977. — С. 430—435.
15. Ахмадулина Б.А. Слово, равное поступку // Там же. — С. 529—531.
16. Ахмадулина Б.А. Гармонию уничтожить невозможно // Полухина В. «Бродский глазами современников». Сборник интервью. — СПб., 1997. — С. 76—85.
17. Ахмадулина Б.А. О Марине Цветаевой // Ахмадулина Б.А. Сочинения: В 3 т. — М., 1997. — Т. 3. — С. 435—464.
18. Три века русской метапоэтики. Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2006. — Т. 4. — С. 523—546.

Литература:

19. Винокурова И. Тема и вариации: Заметки о поэзии Б.Ахмадулиной // Вопросы литературы. — 1995. — № 4.
20. Гарошина С. Судьбу не выбирают // Литературная газета. — 1987. — № 1.



Вознесенский Андрей Андреевич

[12.V.1933, Москва] — поэт, прозаик, переводчик, эссеист.

Метапоэтика А.А. Вознесенского представлена в статьях «Опыт стихов-рисунков» (1968), «Структура гармонии» (1973), «Муки музыки» (1976), «Архистихи» (1972, 1982), в литературной беседе «Диалог

о поэзии» (1979) и др., а также в стихотворных произведениях. Она сформировалась под влиянием поэзии Б.Л. Пастернака, В.В. Маяковского, В. Хлебникова,

эстетических воззрений А.А. Потебни, Ю.Н. Тынянова, М.М. Бахтина.

В метапоэтике А.А. Вознесенский обращается к проблеме преемственности в искусстве. Он отмечает наполненность «акустического пространства поэзии» отзвуками «еще звучащих и уже отзвучавших голо-сов». Поэзия мыслится им как особый вид творчества, в котором общность поэтов проявляется в их отличии друг от друга, в индивидуальности. Новое ощущение действительности, «ускорение» времени эти поэты почувствовали в начале шестидесятых годов. В товариществе поэтов, в общей устремленности к открытиям в поэзии поэты (А.А. Вознесенский, Е.А. Евтушенко, Б.А. Ахмадулина, Р.И. Рождественский) видели свою поэтическую платформу.

Б.Ахмадулиной

Нас много. Нас может быть четверо.
Несемся в машине как черти.
Оранжевола шоферша.
И куртка по локоть — для форса.

Ах, Белка, лихач катастрофный,
нездешняя ангел на вид,
люблю твой фарфоровый профиль,
как белая лампа горит!

В аду в сковородки долдонят
и вышлют к воротам патруль,
когда на предельном спидометре
ты куришь, отбросивши руль.

Люблю, когда, выжав педаль,
хрустально, как тексты в хорале,
ты скажешь: «Какая печаль!
права у меня отобрали...»

Понимаешь, пришли превышение скорости
в возбужденном состоянии...
А шла я вроде нормально...»

Не порть себе, Белочка, печень.
Сержант нас, конечно, мудрей,
но нет твоей скорости певчей
в коробке его скоростей.

Обязанности поэта
нестись, позабыв про ОРУД,
брать звуки со скоростью света,
как ангелы в небе поют.

За эти года световые
пускай мы исчезнем, лучась,
пусть некому приз получать.
Мы выжали скорость впервые.

Жми, Белка, божественный кореш!
И пусть не собрать нам костей.
Да здравствует певчая скорость,
убийственной из скоростей!

Что нам впереди предначертано?
Нас мало. Нас может быть четверо.
Мы мчимся —

а ты божество!

И все-таки нас большинство.
1963

Метапоэтика А.А. Вознесенского взаимодействует с научным и литературно-критическим дискурсами. Особенность поэтического творчества А.А. Вознесенский видит во множественности смыслов, адресованных «избранному читателю».

В метапоэтике А.А. Вознесенский теоретически осмысляет свои стихотворные опыты, в которых реализуется идея синтеза поэзии, архитектуры, живописи как видов искусства, ориентированных на активизацию различных органов чувств: «Поэт мыслит образами. И, не оформясь еще в слова, в сознании возникают изобразы стиха» (12, с. 553).

Архитектура, по А.А. Вознесенскому, становится частью поэзии, а «поэзия — составной частью мировой структуры». Слово в архистихах представляется поэту картинным и объемным. В статье «Архистихи» (1972, 1982) А.А. Вознесенский поэтично размышляет об одном из главных законов построения произведения искусства — законе золотого сечения. Эта «таинственная» пропорция является принципом динамической симметрии и наиболее значимым проявлением гармонии в произведении: «Точка пересечения осей несущих опор архитектуры находится вне здания, как бы паря над ним. Она невидима для непрофессионалов, но именно она влияет на строй архитектуры».

Так, например, колонны классического Парфенона построены слегка наклонно, «с развалом», как расставленные ноги. Их оси, если продлить их, сходятся над храмом в одной точке, которая расположена в золотом сечении по отношению к Парфенону. Такой магический центр и называют в архитектуре «парящей точкой».

Точно так же оси энтазиsia стен и пилястр Троице-Сергиевой лавры сходятся в одной небесной точке. Все здание как бы стремится к ней. Когда позднее зодчий Ухтомский построил колокольню, он завершил ее именно на уровне «парящей точки». Он инстинктивно уловил эту высоту.

Магнитная точка поэзии часто находится вне текста стихотворения, как бы паря над ним. К ней устремлено напряжение стиха, к ней тянутся ветки и лепестки строк и рифм. Если такой точки нет или она ослабевает, лепестки опадают.

Прекрасная дама была магической точкой Блока. В «Двенадцати» точка уже иная.

Кованый «Медный всадник» стал архитектурным центром композиции города, людских поколений, нашей культуры. Он является примером для нас.

Если мы поднимем руку в небо, то наше тело представится как цепь отношений. Кромка биополя, ладонь, собственно рука, грудь до пупка и ноги — эти части растут в отношении золотого сечения по направлению к земле. <...>

Понятие, чувство красоты — неизъяснимое выражение связи с сущью. <...>

Земля тянется к небу. Но небо тянется к Земле. Так задуман человек. Поэтому пропорции нашего тела и растут в золотом сечении по направлению к земле. Земля — наша бесконечность. Человек осознает себя частью общего, вечного. <...>

Поэзия со своей стороны искала родства с пластическими искусствами.

Архитектура становится частью поэзии, поэзия — составной частью мировой структуры. В архистихах слово — картинно и объемно» (12, с. 552—553).

В метапоэтике и поэзии А.А. Вознесенского прослеживается ориентация на точное знание, философские послыки: «Я не представляю современного серьезного мышления и характера без знания основ математики и сопромата. Не случайно Хлебников к нам из математи-

ки. А в ларце Флоренского анализ Слова соседствует с точными науками». (11, с. 5)

Вознесенский утверждает исповедальный и общественный характер творчества. Важно понятие «энергии текста». («Выделяющаяся энергия текста — и есть содержание» — там же, с. 12). Определение себя поэтом зрительных ощущений позволяет А.А. Вознесенскому говорить о единстве множества языков в его творчестве — вербального, живописного, архитектурного: «Наверное, от занятия живописью идут и плюсы и минусы моего склада. Мне легко удается зрительное. Дело не в метафоризме или «зрительной эре» — увя, видно, так глаз устроен... живопись адресуется к предощущениям. Ее искренность доразумна еще» (там же).

Е.А. Евтушенковантологии «Строфывека» (1995) так анализирует особенности поэтики и взглядов на поэзию А.А. Вознесенского: «...генезис его поэтики — это вовсе не божественный бормот Пастернака, а синкопы американского джаза, смешанные с русским переплывом, цветастые ритмы и кирсановские рифмы, логически-конструктивное мышление архитектора-профессионала: коктейль, казалось бы, несовместимый. <...> Во главу угла он поставил метафору, назвав ее «мотором формы». Катаев назвал поэзию Вознесенского «депо метафор». Его ранние метафоры ошеломляли: «по лицу проносятся очи, как буксующий мотоцикл», «мой кот, как радиоприемник, зеленым глазом ловит мир», «и из псов, как из зажигалок, светят тихие языки», но иногда шокировали: «чайки — плавки бога». После Маяковского в русской поэзии не было такой метафорической Ниагары. У Вознесенского с ранней юности было много противников, но никто не мог отнять того, что он создал свой стиль, свой ритм. Особенно ему удавалась неожиданно укороченная рифмующая строка, то растягивание ритма, то его усечение» (13, с. 755).

В метапоэтике А.А. Вознесенского отображается структура идей XX века и в особенности идеи научно-технической революции, которые ему, как архитектору, особенно близки. Философское и поэтическое мышление А.А. Вознесенского лабильно, в его постановке метапоэтического дискурса доминирует принцип дополнительности, хотя он его не называет. Но две геометрии: Евклида и Лобачевского — он понимает как не конфликтующие, а взаимодополняющие теории, что свойственно плюралистичности философского мышления XX века. По решению языковых, стиховедческих задач — он структуралист, но не мыслит себя в системе жестких «кристаллов формы», а делает установку на динамичность гармонии поэтического текста как выражение динамики быстро текущего времени: в статье «Структура гармонии. Ответ критику Адольфу Урбану» он рассматривает проблемы гармонической организации поэтического текста, анализирует метафору как такое тропическое средство, которое воплощает поэзию, является основой поэтического мышления: «Есть две геометрии — Евклида и Лобачевского, они говорят о том же, несмотря на непримиримость сторонников острых и тупых концов яйца. Яйцо-то одно. В каком смысле поэзия может быть проводником гармонии? Строфа — модель мира, гармонический кристалл. Строфа — структура. В этом смысле (пример, а не назидание) можно говорить о воспитательной роли искусства».

Строфа сложна? В этом смысле она реалистична, она отражение жизни, она не дает решения конкретной задачи, «проблемы», как Вы называете. Она дает метод познания — каждый будет решать свои задачи, моральные, экономические; поэзия дает лишь историю. <...>

Приветствую НТР. Люди должны иметь где спать и что есть. Без НТР в наше время этого не решишь. Десятки городов у нас не имеют водопровода и канализации. Решать эти проблемы важнее, чем предаваться антимеханическому снобизму. Роботизация нам пока еще не грозит, и у меня она чаще всего лишь метафора механического в людях. Есть и страшноватые черты НТР, поэзия восстает против них. Посуда должна быть чистой. Дети сыты и живы. Гражданская беззаветность и беспощадность — извечные свойства поэзии. <...>

Вообще зря Вы, следуя моде, обижаете метафору. Метафора не только короткое замыкание между полярными и схожими внешне электродами. Это лишь одно из ее проявлений. Средства выражения не так просты.

«Метафоризм — естественное следствие недолговечности человека и надолго задуманной огромности его задач. При этом несоответствии он вынужден смотреть на вещи по-орлиному зорко и объясняться мгновенными и сразу понятными озарениями. Это и есть поэзия. Метафоризм — стенография большой личности, скоропись ее духа» (Б. Пастернак, «Заметки к переводам шекспировских трагедий»). <...>

Метафора — та же рифма, когда рифмуются не звуковые, а зрительные или иные подобные понятия» (12, с. 556—557).

Не раз А.А. Вознесенский анализировал типы мышления художников, отталкиваясь от метакатегории гармонии. Вне языка, вне установки на слово как материал художественного текста, по Вознесенскому, нет поэта. Интересны размышления А.А. Вознесенского по поводу психологических типов поэтов. В «Диалоге о поэзии» (с В. Огневым) Вознесенский размышляет о своем поэтическом творчестве: «Лучше скажем, подобно Блоку: «структура гармонии». Для него гармония — мировой порядок, космос в противоположность хаосу. Он называл поэта сыном гармонии.

Добавлю опять же к этому, что есть разные системы гармонии, разные коды информации. Поначалу музыка Шостаковича казалась дисгармоничной. Двенадцатитоновая структура Шёнберга и Стравинского отлична от ладового строя Чайковского и Рахманинова. Но и те и другие совершенны, классики. Так же говорят об одном, но по-разному геометрия Евклида и геометрия Лобачевского. <...>

Слово — духовная жизнь народа, материализованная в звуке, затем в начертании. Отпадающие поколения уносят с собой отсохшие словообразования. Слово биологично, растительно. Даль, Хлебников — великие биологи слова.

Слагать вещь из слов — это все равно, что строить стены из живых, трепещущих птиц, из птичьих стай!

Ты работаешь с живой историей. В поэзии слово чисто, обнаженно, вынута из словесной толпы, поставлено отдельно с круговым обзором, как храм на холме. <...>

Я брожу. Работаю на память. В сознании ритмически вспыхивают образы. Записывать во время работы не умею. Пришлось бы зарисовывать. У гениального Маяковского были записные книжки, где он заготавливал рифмы и строки впрок. Я не умею так. У меня записанное слово охлаждает, застывает. Вчерашняя рифма складывалась, когда шел снег, воздух и звук были рыхлыми, сегодня небо иное, воздух и звук сухи и звонки. Да и ты иной.

Есть, по-моему, два психологических типа поэтов. Первый тип, «экранный» — Маяковский, Есенин, Рембо. И другой, внутренне сосредоточенный, — Заболоцкий, Тютчев, Пастернак, Оден. Пожалуй, сегодня мне ближе второй» (12, с. 560—564).

Метапоэтика А.А. Вознесенского характеризует-ся аналитизмом, стремлением проникнуть в тайны мастерства, вниманием к различным поэтическим системам, терпимостью, толерантным отношением к различным способам осмысления действительности в поэтическом тексте.

Источники:

1. Вознесенский А.А. Нет у поэтов отчества... // Вознесенский А.А. Собрание сочинений: В 3 т. — М., 1983. — Т. 1. — С. 350.
2. Вознесенский А.А. Нас много. Нас может быть четверо... // Там же. — С. 136—137.
3. Вознесенский А.А. Плач по двум нерожденным поэмам // Там же. — С. 186—188.
4. Вознесенский А.А. Не пишется // Там же. — С. 246—247.
5. Вознесенский А.А. Осеннее вступление // Там же. — С. 242—245.
6. Вознесенский А.А. Речь // Вознесенский А.А. Собрание сочинений: В 3 т. — М., 1983. — Т. 3. — С. 57—58.
7. Вознесенский А.А. Памятник (из поэмы «Поэтарх») // Там же. — С. 51—53.
8. Вознесенский А.А. Архистихи // Там же. — С. 228—236.
9. Вознесенский А.А. Структура гармонии // Вопросы литературы. — 1973. — №4. — С. 73—80.
10. Вознесенский А.А., Огнев В. Диалог о поэзии // Юность. — 1973. — №9. — С. 72—77.
11. Вознесенский А.А. Путь к этой книге // «Дубовый лист виолончельный»: Избранные стихотворения и поэмы. — М., 1975.
12. Три века русской метапоэтики. Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2006. — Т. 4. — С. 547—566.

Литература:

13. Строфы века. Антология русской поэзии / Сост. Е.А. Евтушенко. — Минск — М., 1995.
14. Тимофеев Л. Феномен Вознесенского: Опыт анализа одного поэтического мотива // Новый мир. — 1989. — № 2.



Евтушенко Евгений Александрович

[18.VII.1933, г. Зима Иркутской области] — поэт, публицист.

Метапоэтика Е.А. Евтушенко представлена статьями из сборника «Талант есть чудо неслучайное» (1980), а также стихотворными произведениями. На метапоэтику Е.А. Евтушенко повлияло творчество Э.Г. Багрицкого, П.Н. Васильева, Б.П. Корнилова, Н.Н. Асеева, Н.С. Тихонова, С.И. Кирсанова, В.В. Маяковского, М.И. Цветаевой, О.Э. Мандельштама и др.

Для метапоэтики Е.А. Евтушенко характерна связь с публицистическим, а также литературно-критическим дискурсами. Он динамично откликается на появление сборников своих современников, много пишет о языке поэзии. По его мнению, «истинный поэт — это особого рода хирург, которому моральную лицензию на вскрытие тела эпохи дает лишь бесстрашие самовскрытия, бесстрашие самобезжалостности.

В надменно наблюдательском вторжении в чужие раны только затем, чтобы трансформировать наблюдения в красивые рифмы, есть нечто постыдное. Формула «Все в мире лишь средство для сладко-певучих сти-

хов» — это философия холодных, любопытствующих трусов. Истинный поэт страдает от прикосновения к чужим ранам, как будто эти раны его собственные». пишет Е.А. Евтушенко в статье «Одной единой страсти ради» — 1972 (22, с. 586).

Поэзия
накапливается
не по строчкам:
по вбитым в ладони поэта
гвоздочкам.

Поэзия
накапливается
не по метафорам,
а по мытарствам.

Поэзия
накапливается
не по странам —
по собственным ранам.

Поэзия
накапливается
не по свиданьям,
а по страданиям.

Поэзия
накапливается
по ушибам,
по тяжким,
надорванно поднятым глыбам.

Быть может, земля
самоцветы Урала
из крови и слез мастеров
собирала.

Как будто уральские самоцветы,
землею
накапливаются
поэты.

1982

Поэт — приверженец классических традиций, считает, что перенесение цирковых приемов в поэзию зазорно.

Слово «поэт» в метапоэтике Е.А. Евтушенко подразумевает единственность, неповторимость. В статье «Воспитание поэзией», которая стала своеобразным предисловием к «Избранным произведениям» в двух томах (1975), содержится монолог о поэте: «Стать поэтом — это мужественно объявить себя должником. Поэт в долгу перед теми, кто научил его любить поэзию, ибо они дали ему чувство смысла жизни. Поэт в долгу перед теми поэтами, что были до него, ибо они дали ему силу слова. поэт в долгу перед сегодняшними поэтами, своими товарищами по цеху, ибо их дыхание — тот воздух, которым он дышит, и его дыхание — частица того воздуха, которым дышат они. Поэт в долгу перед своими читателями, современниками, ибо они надеются его голосом сказать о времени и о себе. Поэт в долгу перед потомками, ибо его глазами они когда-нибудь увидят нас» (20, с. 11).

Евтушенко постоянно говорит о гражданственности поэзии, преданности Родине, об особом характере поэзии социалистической эпохи: «Быть поэтом первой в мире социалистической страны, на собственном историческом опыте проверяющей надежность выстраданных человечеством идеалов, — это налагает особую ответственность. Исторический опыт нашей страны изучается и будет изучаться не только по сводам документов — он будет изучаться и

по нашей литературе, по нашей поэзии, ибо никакой документ сам по себе не обладает психологическим проникновением в сущность факта. Таким образом, лучшее в советской литературе приобретает высокое значение нравственного документа, запечатляющего не только внешние, но и внутренние черты становления социалистического общества» (20, с. 12). Поэзия, по мнению Евтушенко, «звучащий учебник истории». Характеризуя поэта, Евтушенко акцентирует такие понятия, как «совесть», «ум», «смелость», любовь к «чужим» стихам, талант («надо хорошо писать стихи»), народность сознания, патриотизм:

Поэта вне народа нет,
Как сына нет без отчей тени.

«Поэзия, по известному выражению, — это самосознание народа... Чтобы понять себя, народ и создает своих поэтов» (20, с. 13).

Особым шагом в метапоэтике Е.А. Евтушенко был многолетний труд по созданию антологии русской поэзии «Строфы века» (1995). Для осмысления поэзии, понимания ее эта антология имеет огромное значение, хотя Е.А. Евтушенко указывает, что она не может быть свободна от субъективности. В то же время когда крупный поэт, не понаслышке знающий о творчестве, осмысляющий его в течение всей жизни, берется за формирование антологии, посвященной целому веку поэзии, и метапоэтика, и поэзия, и сам художник выигрывают от этого. Художник — потому, что большой поэт всегда энциклопедически связан со всей культурой, в том числе и мировой (как это было в случае с Пушкиным, Лермонтовым, поэтами-символистами), а культура — потому, что каждое из отобранных произведений осмыслено и переосмыслено поэтом, а значит, оно должно быть осмыслено нами, так как оно находится в поэтическом владении художника слова.

В антологии Е.А. Евтушенко пишет: «Я был облагодетельствован расположением и надеждами и многих прекрасных читателей, и многих прекрасных поэтов, писавших гораздо лучше меня, которые живут внутри этой книги. Они тоже составляли эту антологию — тем, что ее написали. Я самым искренним образом написал и, к сожалению, напечатал очень много плохих стихов, и моя профессиональная жизнь не может быть примером сосредоточенности и разборчивости. Но, положив руку на сердце, как любил говорить Пастернак, кое-что я все-таки сделал. Я надеюсь, что хотя бы часть моих грехов мне простится за эту антологию, по которой во многом будут судить о прошедшем двадцатом и наступающем двадцать первом» (21, с. 767).

Е.А. Евтушенко считает, что русская поэзия — ключ к русской душе, более того, «русская поэзия — это история русской истории» (там же, с. 8). «Русская поэзия — это русская статуя Свободы, — пишет Е.А. Евтушенко. — Та общая духовная родина, которая осталась неизменной, несмотря на все историческое безумие, разделявшее нас, — русская поэзия» (там же, с. 10).

В статье «От составителя» Е.А. Евтушенко, зная литературный процесс изнутри, ставит интереснейшую метапоэтическую проблему о взаимоотношении поэта в условиях всегда беспокойного русского общества. В разделе «Если бы государствами правили поэты...» Евтушенко отмечает, что «напрасно романтические любители поэзии думают, что, если бы государствами руководили не политики, а поэты, мир стал бы раем. Боюсь, что мир находился бы в ежедневном состоянии мировой войны» (там же, с. 11). «Советская литературная жизнь порой, — пишет он, — как эмигрантская,

тоже напоминала террариум, где писатели жили, как вынужденные соседствовать змеи, сплетенные в один клубок. Имена одних поэтов в руках критиков (большинство из которых — несостоявшиеся поэты) порой превращались только в оружие, чтобы морально уничтожить других поэтов» (там же, с. 12).

Интересно понимание Е.А. Евтушенко современной ситуации в поэзии и в обществе: «Однако сейчас новая ситуация — ситуация свободы слова и свободы равнодушия к нему. Над головами поэтов висит дамоклов меч цензуры равнодушия. Переполитизированность общества, переходящая в апатию, такова, что какой-нибудь новый великий русский поэт может на долгое время остаться или даже умереть незамеченным. Мы вступаем в эпоху, когда, может быть, наше поколение останется последним поколением профессиональных поэтов, живущих на эту профессию.

Издательства все неохотней печатают стихи. Страшно, что в стране Пушкина, Толстого, Достоевского самой печатаемой писательницей стала пошлость. Но чем непоэтичней время, тем выше цена настоящей поэзии, тем необходимей среди музыки пошлых шлягеров и стадного политического скандирования «глагол времен — металл звон». Любой материализм как единственный смысл жизни есть тупость души. Процветающая тупость не меньшее поражение, чем тупость разорившаяся. Способность любить поэзию есть воспитание тонкости души. От тонкости души наших сограждан и зависит будущее их Отечества. Мы проиграем ХХI век, если не возьмем в него с собой наши немногочисленные недевальвированные ценности и среди них русскую поэзию. Она нас не предаст — лишь бы мы ее не предали» (там же, с. 15).

Многоплановая деятельность Е.А. Евтушенко как поэта, исследователя творчества, преподавателя русской литературы, составителя антологии, несмотря на его собственные замечания о разбросанности, развивается в едином направлении — в направлении формирования художественной культуры России. Он один из тех, кто пытается донести до современника, чьи глаза затуманены «материальной свободой», подлинные ценности. Думается, что Е.А. Евтушенко попал в самую точку, сказав, что «русская поэзия — ключ к русской душе» и что это «история русской истории». Эта точка отсчета, которая составляет подлинную константу русской культуры и русской души, позволяет реально оценивать, какими ценностями, в первую очередь духовными, мы сейчас владеем.

Сам принцип составления антологии, а также «врезки»-комментарии поэта — это бесценная метапоэтическая работа по совершенствованию и развитию метапоэтического дискурса. Эта антология — возможность для современного читателя серьезной беседы, серьезного диалога о русской поэзии и русской культуре. Она исполнена энергии, страсти и пристрастий. Со многими вещами можно не соглашаться, например, с прямолинейной характеристикой В.С. Высоцкого: «Он не был гениальным поэтом. Но он был гениальным беглецом из несвободы в свободу песен, которые он пел» (там же, с. 833). И все же появление антологий — свидетельство того, что дух творчества, а значит, и дух поэзии, в наше время живы.

Источники:

1. Евтушенко Е.А. Поэзия — великая держава... // Евтушенко Е.А. Собрание сочинений: В 3 т. — М., 1984. — Т. 1. — С. 152.
2. Евтушенко Е.А. Золушка // Там же. — С. 284—285.

3. Евтушенко Е.А. Я не сдаюсь... // Там же. — С. 314.
4. Евтушенко Е.А. Лермонтов // Там же. — С. 439.
5. Евтушенко Е.А. Поэзия чадит... // Евтушенко Е.А. Собрание сочинений: В 3 т. — М., 1984. — Т. 2. — С. 77.
6. Евтушенко Е.А. Тихая поэзия // Там же. — С. 376.
7. Евтушенко Е.А. Блоковский валун // Там же. — С. 421—422.
8. Евтушенко Е.А. Демократия // Евтушенко Е.А. Собрание сочинений: В 3 т. — М., 1984. — Т. 3. — С. 144.
9. Евтушенко Е.А. Поэзия есть антибюрократия... // Там же. — С. 361.
10. Евтушенко Е.А. Первый День поэзии // Там же. — С. 373—374.
11. Евтушенко Е.А. Поэты стихов не бросают... // Там же. — С. 382—383.
12. Евтушенко Е.А. Поэзия накапливается не по строчкам... // Там же. — С. 444.
13. Евтушенко Е.А. Под куполом и на земле // Евтушенко Е.А. Талант есть чудо неслучайное. Книга статей. — М., 1980. — С. 119—129.
14. Евтушенко Е.А. Чтобы голос обрести — надо крупно расстаться... // Там же. — С. 226—237.
15. Евтушенко Е.А. Любви и печали порыв центробежный // Там же. — С. 238—244.
16. Евтушенко Е.А. Одной-единой страсти ради // Там же. — С. 337—350.
17. Евтушенко Е.А. У мастера нет возраста // Там же. — С. 110—118.
18. Евтушенко Е.А. Обязательность // Там же. — С. 151—160.
19. Евтушенко Е.А. Мой самый любимый... // Там же. — С. 28—34.
20. Евтушенко Е.А. Воспитание поэзией // Евтушенко Е.А. Избранные произведения: В 2 т. — М., 1975.
21. Строфы века. Антология русской поэзии / Сост. Е.А. Евтушенко. — Минск — М., 1995.
22. Три века русской метапоэтики. Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2006. — Т. 4. — С. 567—605.

Литература:

23. Возчиков В. Евгений Евтушенко — критик. — Барнаул, 1992.
24. Сидоров Е. Евгений Евтушенко: Личность и творчество. — М., 1987.



Кропивницкий Евгений Леонидович

[1893—1979] — художник, поэт, композитор.

Метапоэтическое творчество формируется под влиянием поэтов авангардистского направления, в наибольшей степени под влиянием поэзии и метапоэтики ОБЭРИУ.

С конца пятидесятих годов XX века Е.Л. Кропивницкий становится одним из лидеров нового московского неофициального искусства, впоследствии так называемой «лианозовской школы». Термин «лианозовская школа» появился в 1963 году, когда Е.Л. Кропивницкого исключали из Союза художников за «формализм».

Исследователи отмечают, что в конце тридцатых годов в поэзии Е.Л. Кропивницкого происходит поворот: он открывает для своей поэзии новый мир — современность, взятую в ее повседневном бытовом ракурсе. Его метапоэтические тексты апеллируют к беспасфосности

поэтического высказывания. Это тенденции к реализации примитивистской поэтики, в которой явно обозначена переключка с обэриутами, и в первую очередь с творчеством Н.М. Олейникова. Лианозовцы развивали традиции Козьмы Пруткова, игровой эстетики обэриутов, использовали знание наивного искусства.

«Игровая поэзия отказывается от прямого лирического пафоса, — пишет В.Г. Кулаков в книге «Поэзия как факт» (1999), — лирический монолог сменяется диалогической игрой чужими голосами, языковыми масками. Все это выражается в примитивистском гротеске, характеризующемся стилистической разбалансированностью, «лебядкинскими» речевыми манерами. Обэриуты тут ориентировались в основном на Хлебникова, развив его синтаксис «ляпсуса, оговорки» (Р. Якобсон) до своей поэтики абсурда, отказавшись, разумеется, от хлебниковского лирического пафоса. Е. Кропивницкий идет не от языковой метафизики Хлебникова, а от антириторического стремления к предметности, конкретности высказывания. На смену обэриутскому гиперболизированному «случайному» («ляпсус, оговорка») приходит не менее гиперболизированное конкретное. В... стихотворении «У забора проститутка...» это очень хорошо видно: называется и номер дома, и «артель», в которой «жизнь была невзрачная, не какая-нибудь, а именно 112-я. Сам же автор в описываемые события никогда не вмешивается, он их только регистрирует, «протоколирует», занимая позицию как бы добровольного летописца, стремящегося к максимальной конкретности и объективности» (6, с. 16—17).

Метапоэтические тексты Е.Л. Кропивницкого связаны с «отталкиванием» от традиции, поэтов-классиков (прямая и косвенная цитация), в них демонстрируется сознательное снижение пафоса, в языке — установка на прозаизмы и просторечия. Форма письма (например, в стихотворении «Секстины», в основе которых лежит классическая твердая форма стиха) приводит в противоречие с содержанием, что создает некий диссонанс, разлад поэтической системы, которая отображает разлад в жизни.

Секстины

Молчи, чтоб не нажить беды,
Таись и бережно скрывайся;
Не рыпайся туды-сюды,
Не ерепенься и не лайся,
Верши по малости труды
И помаленьку майся, майся.

Уж раз родился, стало, майся:
Какой еще искать беды? —
Известно, жизнь: труды, труды,
Трудись и бережно скрывайся,
Не поддавайся, но не лайся,
Гляди туды, смотри сюды.

Хоть глядишь туды-сюды,
Да проку что? — Сказали: майся,
Все ерунда, — так вот, не лайся,
Прожить бы только без беды,
А чуть беда — скорей скрывайся,
Но памятью: нужны труды.

Труды они и есть труды:
Пошел туды, пришел сюды,
Вот, от работы не скрывайся.
Кормиться хочешь, стало, майся,
Поменьше было бы беды,
Потише было бы, — не лайся.

Есть — лают зло, а ты не лайся,
И знай себе свои труды:
Труды — туды, труды — сюды;
Прожить возможно ль без беды?
А поему трудись и майся...
И помаленечку скрывайся.

Все сгинет, но и ты скрывайся
И на судьбу свою не лайся:
Та маялся? Так вот, не майся,
Заканчивай свои труды,
В могилу меть — туды, туды,
Туды, где больше нет беды.
1948

Е.А. Евтушенко так характеризует Е.Л. Кропивницкого: «Стихи, а позднее музыку Кропивницкий, ставший профессиональным художником, начал писать с ранней юности. Он был одним из первых диссидентов-художников, главой «лианозовской группы», в которую входили живописец Оскар Рабин, поэт Игорь Холин. Это был вывороченный наизнанку грубый быт окраинных советских бараков, сюрреализм социалистической реальности, которую хотели спрятать за холстами со счастливыми лицами рабочих и колхозников, за разухабистым псевдофольклором и клятвами в верности партии. <...> Однажды, когда у него собрались опальные поэты и художники, кто-то подсмотрел в окно и сказал: «Под окном никак шпик крутится...» Кропивницкий пожал плечами: «Жаль наше бедное государство... Неужто оно боится меня, больного, хилого старика!» Но оказался хилым ни в истории русской живописи, ни в истории русской поэзии. Он остался в двух этих историях» (7, с. 241).

Источники:

1. Кропивницкий Е.Л. Селедка // Кропивницкий Е.Л. «Земной уют». Стихи. — М., 1989.
2. Кропивницкий Е.Л. Приходил художник Замаарев... // Там же.
3. Кропивницкий Е.Л. Ода Пушкину // Там же.
4. Кропивницкий Е.Л. Мне очень нравится, когда... // Строфы века. Антология русской поэзии / Сост. Е.А. Евтушенко. — Минск — М., 1995. — С. 241.
5. Кропивницкий Е.Л. Секстины // Там же. — С. 242.

Литература:

6. Кулаков В.Г. Поэзия как факт. — М., 1999.
7. Строфы века. Антология русской поэзии / Сост. Е.А. Евтушенко. — Минск — М., 1995.



Сапгир Генрих Вениаминович

[20.XI.1928, г. Бийск Алтайского края, — 7.X.1999, Москва] — поэт, прозаик, детский поэт, сценарист, переводчик, участник «лианозовской школы», один из создателей (вместе с И. Холиным) так называемой «барачной поэзии».

Метапоэтика Г.В. Сапгира представлена в статье «Лианозово и другие (группы и кружки конца пятидесятых)», в интервью «Взгляд в упор» (В.Г. Кулаков, 1999), «Рисовать надо уметь или в искусстве всегда есть что делать», а также в стихотворных произведениях.

Метапоэтические воззрения Г.В. Сапгира сформировались под влиянием эстетики М.Ю. Лермонтова, Б.Л. Пастернака, В. Хлебникова, П. Уитмена, участников группы ОБЭРИУ, Е.Л. Кропивницкого. С пятидесятых годов Г.В. Сапгир входил в так называемую «лианозовскую группу», которая объединила литераторов и художников (О. Рабин, Н. Вечтомов, Вс. Некрасов, И. Холин, позднее Э. Лимонов и др.). Во главе группы стоял поэт и художник Е.Л. Кропивницкий, ставший для многих ее участников духовным учителем и наставником. Лианозовцы представляли экспериментальное направление в русском искусстве пятидесятых — шестидесятых годов, опробовавшее в литературе и изобразительных формах конкретистские, концептуалистские и соцартовские подходы, образовавшие впоследствии своеобразную культуру отечественного постмодернизма. Вот пример одного из метапоэтических текстов Г.В. Сапгира:

Икар

Скульптор
 Вылепил Икара,
 Ушел натурщик,
 Бормоча: «Халтурщик!
 У меня мускулатура,
 А не части от мотора.
 Пришли приятели,
 Говорят: «Банально».
 Лишь женщины увидели,
 Что это — гениально.
 — Какая мощь!
 — Вот это вещь!
 — Традиции
 Древней Греции...
 — Сексуальные эмоции...
 — Я хочу иметь детей
 От коробки скоростей.

Зачала. И вскорости
 На предельной скорости,
 Закусив удила,
 Родила.
 Вертолет.
 Он летит и кричит —
 Свою маму зовет.
 Вот уходит в облака...
 Зарыдала публика.
 ТАКОВО ВОСПИТАТЕЛЬНОЕ
 ВОЗДЕЙСТВИЕ ИСКУССТВА!
 Раскланялся артист...
 На площади поставлен бюст —
 Автопортрет,
 Автофургон,
 Телефон-
 Автомат.

В метапоэтических высказываниях Г.В. Сапгир полемизирует с поисками новых форм, с представителями «акционного» искусства: «...вы расширяете область искусства. А мне не важно, открыто данное средство миллион лет назад или сегодня. Если мне оно нужно для самовыражения, я его беру. Для вас же самовыражение не главное» (9, с. 611). Он утверждает конкретность формы как «выражения сгустка данной личности».

Исследователи отмечают, что поэтические тексты Сапгира отличаются многообразием языковых выразительных средств. «Сапгир относит себя к русским постмодернистам, использующим в своем творчестве коллаж, полистиль, — пишет Е.И. Трофимова. — Особенно привлекает внимание Сапгира поэтика фонетических, семантических и символических соответ-

ствий в различных языках. Этому посвящен целый цикл его стихотворений — «Лингвистические сонеты», в которых поэт пытается выявить в смысловых сопоставлениях некий изначальный прототип человеческого первоязыка: «Стар неба круг сверлит над космодромом // Как сквозь вуаль мерцает Эстуаль // Зеркально отраженная изломом // Уходит Стела коридором в даль // Штерн — лаковый журнал — редактор Фауст // Звезда над колокольной смотрит вниз // Юлдуз по всем кочевьям расплескалось // И сытою отрыжкой — Ылдыз!» («Сонеты на рубашках». М., 1989. С. 8). <...> Сапгиру важна игровая часть поэзии, где поэтика базируется на гротеске и где сводятся вместе или пародируются элементы различных стилистик. Он и сам говорит: «...я, как художник, принимаю и гекзаметр, и русский барский ямб, и неологизмы, и птичий крик... Я этим спокойно пользуюсь. Главное для меня — самовыражение художника» (Новое литературное обозрение. 1992. № 1. С. 235). <...> Он деформирует реальность так, как это «ему необходимо для лучшего выявления действительности или для передачи необходимого настроения, чувства...» (Новое литературное обозрение. 1993. № 5. С. 238)» (11, с. 615—616).

Для метапоэтического творчества Г.В. Сапгира характерна десемантизация стереотипов, устоявшихся принципов в создании поэтического текста — всего того, что называется «хорошо известным», тривиальным.

Метод

случайные слова возьми и пропусти
 возьми случайные и пропусти слова
 возьми слова и пропусти случайные
 возьми «слова слова слова»
 возьми слова и пропусти слова
 возьми и пропусти «возьми» —
 и слова пропусти

В метапоэтике Г.В. Сапгир разрабатывает проблему «пустоты» как элемента художественного пространства: «...из музыки я понял, что такое молчание и пауза, научился пользоваться паузой» (см.: 10). В качестве предтечи постмодернизма и родоначальника принципа «пропуска» в поэзии он называет А.С. Пушкина.

Значимость пустоты поэт связывает, во-первых, с возможностью более полного самовыражения автора: «Недосказанность — великое дело! Возможно, самое главное в человеке не там, где все сказано, а там, где все затаено, и там, где суть вообще не может быть выражена» (см.: 10). Во-вторых, с необходимостью активизации творческого прочтения произведения читателем: «Я убедился, что текст необязательно должен быть понят. Он должен быть, должен существовать. Сама по себе буква (слово, точка, линия, пятно, ничто) не существует. А существует в отношении к этому — человека. Если он в этом живет, если это пятно является для него ориентиром, сообщением, информацией, познанием, — какой бы способ мы ни взяли, — посыл осуществляется в восприятии. Уверю вас, если вы долго будете смотреть на поэтический текст на незнакомом вам языке (например, по-японски), то, даже не зная этого алфавита, вы в конце концов ощутите энергию, которая там есть» (см.: 10).

В связи с этим он обосновывает пуантилистический способ написания слов: «Слово, взятое само по себе, выглядит так крупно, что нужна в промежуточных связках зачастую просто отпадает, экономя место и материал, к чему всегда, по-моему, стремится поэзия. И стихи звучат свежее. Только каждое слово — с прописной буквы и — отделенное тройным пробелом. Книжная страница сохраняет привычный вид — а стих читается именно так, как должен звучать. При этом возникает некоторый пуантилизм текста...» (см.: 10)

В.Г. Кулаков пишет: «Перед нами этакий философски, спокойно констатирующий абсурдность социума, верящий в ценность лишь вещей естественных, природных. Сапгир стойчески воспринимает абсурдность окружающего мира, полагаясь исключительно на свое природное душевное здоровье... Смещение в поэтическом мире Сапгира не самоцель, не отражение болезненного излома души, а естественный взгляд человека, сохраняющего в себе норму жизни, которая каким-то образом оказалась этой нормой лишена», — заметил А. Битов. И в дальнейшем Сапгир не только сохраняет эту «норму жизни», но все с большей активностью ее утверждает...» (10, с. 25).

Творчество Г.В. Сапгира принадлежит к так называемой поэзии факта, или конкретной поэзии, которую Г.В. Сапгир понимает как «взгляд в упор, и поэзия должна быть по возможности очищена от эпитетов, сравнений и т.д. — все это обветшалый груз литературыщины, он тянет поэта, сковывает его, и от этого груза надо освобождаться» (9, с. 610). Сапгир указывает, что от Е.Л. Крапивницкого он получил духовный импульс, который выражается в афоризмах: «Жизнь — бред», «Мир — балаган». «В раннем творчестве у меня особенно заметны и бредовость, и балаганность, потом, может быть, этого стало меньше, я нашел какие-то другие ценности. Но все равно я был и остаюсь духовным учеником Евгения Леонидовича Крапивницкого» (там же, с. 326—327).

Источники:

1. Сапгир Г.В. Поэт и музы // Кузьминский К.К., Ковалев Г.Л. Антология новейшей русской поэзии у «Голубой лагуны». — Ньютонвилл, Мэсс., 1980. — С. 289.
2. Сапгир Г.В. Памятник // Там же. — С. 291.
3. Сапгир Г.В. Муза // Сапгир Г.В. Сонеты на рубашках. — Омск, 1992.
4. Сапгир Г.В. О новых стихах // Журнал «Арион». — 1999. — № 1. — С. 91—92.
5. Сапгир Г.В. Икар // Строфы века. Антология русской поэзии / Сост. Е.А. Евтушенко. — Минск — М., 1995. — С. 720.
6. Сапгир Г.В. Взгляд в упор // Кулаков В.Г. Поэзия как факт. Статьи о стихах. — М., 1999. — С. 324—331.
7. Сапгир Г.В. Метод // Литературные манифесты от символизма до наших дней. — М., 2000. — С. 486.
8. Сапгир Г.В. Художник // Там же. — С. 486—487.
9. Три века русской метапоэтики. Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2006. — Т. 4. — С. 608—613.

Литература:

10. Кулаков В.Г. Поэзия как факт. — М., 1999.
11. Трофимова Е.И. Сапгир // Русские писатели XX века. Биографический словарь. — М., 2000. — С. 615—616.



Ры Никонова

[Анна Александровна Никонова-Таршис; 1956, Ейск] — поэт, теоретик искусства постмодерна.

Метапоэтика Ры Никоновой представлена статьями «Кааба абстракции» (1986), «Слово — лишнее как таковое» (1996) и др., а также стихотворными произведениями.

На метапоэтику Ры Никоновой повлияли работы С. Малларме, поэтов «классического» авангарда В. Хлебникова, А.Е. Крученых, В.В. Каменского, А.В. Туфанова,

конструктивистов А.Н. Чичерина, С.И. Кирсанова, а также обэриутов Д.И. Хармса, А.И. Введенского и др.

Метапоэтические работы Ры Никоновой приближаются к научному дискурсу, представляют собой исследования принципов и приемов авангардистского и поставангардистского типов текста. Стихотворения Ры Никоновой, как правило, связаны с демонстрацией возможностей работы с языком, его деконструированием. Примером могут быть «Фонизмы» — стихотворение, созданное на основе отсложения и перегруппировки звуков. Так представлена, например, легатная форма стиха:

Фонизмы

О
О ю и ы
о
о ю
о
о
о ю
ю
ю
о
о
о ю

Статьи поэта связаны с постструктуральной рефлексией над текстом, во многом коррелируют со стратегией деконструкции Ж. Деррида. «Художественная деконструкция, так же, впрочем, как и философская, — пишет Вл. Кулаков, — отнюдь не разрушение. В целом наследуя авангардистскому стремлению к чистоте и самодостаточности выделенной художественной формы, концептуалисты переводят свою проблематику в иную плоскость, занимаясь уже не формой самой по себе, а условиями ее возникновения, контекстом поэтического языка. «Деконструкция» и есть в принципе бесконечное выяснение, уточнение контекста» (6, с. 221). К наиболее значимым результатам исследования текстов авангарда и постмодерна можно отнести выделение арсенала средств создания неклассического типа текста: противопоставление «чистой зауми» и «чистой абстракции», дуализм как одновременное использование разных до противоположности поэтических приемов, существование в одном тексте разных техник письма, разных языков и др.

Ры Никонова выделяет наиболее распространенные способы работы с языком и текстами на разных уровнях (фонетическом, лексическом, морфемном, морфологическом, синтаксическом): «чехарда смысла» (перестановка элементов), аналогия, узаконенные ошибки, растяжка, повторы, «откусы» словесной ткани, пунктирность, ребризм, сплавы слов и др. Ее метапоэтику характеризует внимательное отношение к традиции, «классическому» русскому авангарду: «Не важно, идти вперед или назад, мир давно потерял линейную примитивную определенность, но то, что сделано ранними нашими авангардистами в плане расширения палитры приемов, — вот настоящая святая для нынешнего авангардиста, его КААБА» (5, с. 620).

В статье «Кааба абстракции» (1986) Ры Никонова дает реестр наиболее распространенных операций с языком и текстами в экспериментальной поэзии авангарда и постмодерна. Следует обратить внимание на то, что приемы постмодерна рассматриваются как продолжение развития авангардистских манер: «Арсенал поэта в XX веке настолько разнообразен, что просто, как говорится, «глаза разбегаются», в том числе

и не в переносном смысле, ибо часто нынешние поэты предлагают, например, двойную дуалистическую ориентацию текста, требующую от читателя нескольких манер чтения одновременно. Но в начале века русские поэты именно с ориентацией текста работали мало, мы видим маргинальные элементы в пьесах Зданевича, зеркально литографированные Ларионовым фразы в «Мирсконца» Крученных и Хлебникова, Каменский в своих «Железобетонных поэмах» дает образцы квантовой визуальной ориентации текста (то есть читателю приходится для уяснения каждого по-разному ориентированного фрагмента поворачивать страницу в разных направлениях, вплоть до «вверх ногами»), но это почти все. <...>

Часто применяется и **чехарда** слогов или букв, стимулирующая рост анализа неологизма, например, строка из Хрисанфа: «какого декокта» (из альманаха «Крематорий здравомыслия», вып. 3—4, Мезонин поэзии, 1913), и **чехарда** слов, ведущая к полифоническому переплетению фраз (на этом уровне работают в основном современные поэты):

Ры Никонова

Ма умер стер ваза ская

Чехарда — прием, предполагающий обязательное смысловое узнавание, иначе как же читатель догадается, что перестановка элементов вообще произошла, то есть в сознании читателя должен существовать эталон, разрушению которого и способствует **чехарда**, поэтому этот прием годен к употреблению именно на реалистическом поле, на абстрактном он погибнет.

А вот **аналогия** — очень широкий стиль, годный к применению на всех полях и на всех уровнях: от формализованных текстов до, так сказать, реалистических. **Аналогия** служит в данном случае как бы грамматической индульгенцией. У Крученных:

куют хвачи черные мечи
собираются брыкачи
(Мирсконца) <...>

Ошибки ведут к **замещениям**, часто нарочитым и специальным, даже с каким-то этнографическим оттенком (Зданевич. Зга якабы). «Ошибка» в слове становится привычкой, и автор рискует уже «ошибиться» в акценте, вначале в смысловом, затем грамматическом, слово меняет род, «правильное» окончание и т.д.

Один из самых простых способов легкого «озаумливания» текста — тавтология. Тавтология годна к употреблению на всех уровнях: и в сфере реалистического письма, и в сфере абстракции она хороша. Ее конвейерность, изящная механистичность особенно тонко действуют в случае тавтологичной растяжки отдельных букв и слогов. Особенно интересно, когда такая **растяжка** становится специализированной, то есть удваиваются и утраиваются только согласные или, напротив, только гласные. В первом случае возникает поэзия **шумовая**, цокающая (Зданевич, Крученных, из современных — Ры Никонова, Сергей Сигей). Эффектные стихи из одних согласных и без всякой тавтологии. <...>

Повторение отдельных звуков, преимущественно последних, порождает эхо, своего рода **обертоны**, **откусы** словесной ткани, тавтологично существующей затем рядом с оставшимся «ядром» — также один из способов конструирования авангардного текста. Эти обертоны часто теряют всякую фонетическую

связь со словом-родоначальником, превращаются просто в маргинальные образования, их много было еще у Малларме.

Древнейший из способов словесной живописи — аллитерация, распространеннейшая в обычной прежней литературе, становится в творчестве авангардистов нарочитой **пунктирностью** (скольжением сквозь стих одинаковых элементов, причем не только отдельных звуков — ранее и преимущественно согласных, — но и целых слогов и даже слов). <...>

Квантование, порционность текста; с блеском проведенное Каменским, было и до него обычным делом среди авангардистов, но проводилось на другом уровне, в пределах одной фразы или даже слова, которое делилось на куски (с помощью пауз), становилось в силу этого ломким, разделенным как бы гранями **ребризм** (Ребризм — прием узкий, для абстракции не годный, применимый только в сфере «понятных» слов). <...>

Огромное значение стала приобретать **визуальная композиция**, ее значение, как и всей визуальной стороны текста, непрерывно возрастает (расслоившись на визуальную и фонетическую, литература давно развивает обе эти свои части параллельно).

Композиции бордюрные (текст, визуально расположенный по периметру страницы), **сосудные** (текст внутри чуждого или контрастного другого текста) **лучевые** (фразы, лучами расходящиеся от одного слова-родоначальника) и т.п. — теперь частые гости антологий современной поэзии.

Интереснейшей разновидностью **сплавов**, то есть склеиваний ранее самостоятельных слов, позволяющих поэту на единицу площади вместить больше текста, были стихи Василиска Гнедова, использующиего беспозвонность. <...>

Однако самым интересным из всех современных способов и приемов письма я считаю **вакуумный**. Как говорила М. Цветаева: «Ведь это действовать — пуствовать». О том же писал и Хлебников:

Немотичей и немичей
Зовет взыскующий сущел

Литературный вакуум чрезвычайно разнообразен. Он может быть **условным, безусловным, целым, частичным, новым (свежим), старым, вечным, векторным, территориальным, содержательным, полным** и т.д. По отношению к литературному тексту он может быть **внутренним и внешним, центробежным и центростремительным** и т.д. Но это материал для отдельной статьи. Таковы всего несколько из огромного набора способов превращения обыденного текста в заумный и далее в абстрактный» (5, с. 616—620).

В метапоэтике Ры Никоновой наиболее явно выражены приемы, подходы и манеры поэта-постмодерниста.

Источники:

1. Ры Никонова. Фонизмы // Ры Никонова. Кааба абстракции // Лабиринт. Эксцентр. — СПб., 1991. — С. 160, 161.
2. Ры Никонова. Кааба абстракции // Лабиринт. Эксцентр. — Л., 1991. — С. 155—164.
3. Ры Никонова. Бездна: Слово — лишнее как таковое // «Я» на границе страха и абсурда. — СПб., 1992. — С. 131—135.
4. Ры Никонова. Вектор вакуума // Новое литературное обозрение. — 1993. — № 3. — С. 242—257.
5. Три века русской метапоэтики. Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2006. — Т. 4. — С. 614—631.

Литература:

6. Кулаков В.Г. Поэзия как факт. — М., 1999.



Айзенберг Михаил Натанович

[23.VI.1948, Москва] — поэт, эссеист, критик, участник поэтической группы «Альманах».

Метапоэтика М.Н. Айзенберга представлена статьями и эссе, большинство из которых составляют книгу «Взгляд на свободного художника»,

и стихотворными произведениями.

Метапоэтические воззрения М.Н. Айзенберга сформировались под влиянием поэтов О.Э. Мандельштама, Леонида Иоффе, Евгения Сабурова, а также поэтов-лианозовцев (Г.В. Сапгир, Вс. Некрасов и др.).

Эстетика поэта связана с отрицанием понятия «постмодернизм»: «Надо заметить, что употребление термина «постмодернизм» делает разговор предсказуемым и отчасти беспредметным. Это понятие без реального значения, слово-чехол. Или явно спекулятивная попытка обозначить отсутствие каких-то возможностей в терминах присутствия, существования» (6, с. 645).

М.Н. Айзенберг предлагает свою интерпретацию одного из основных концептов этого литературного направления — понятия «симулякр»: «Идея симулякра уходит из художественного сознания в художественное подсознание. Все возможности взяты как бы заново, используются как будто впервые. «Непосредственное впечатление» нуждается здесь в особом аппарате принуждения. Текст берет читателя силой» (6, с. 646).

Свободу творчества поэт видит в способности выражаться, отталкиваясь от языка. В поэтической работе, считает М.Н. Айзенберг, язык является не только средством, но и ориентиром. Художественная состоятельность автора целиком определяется его чуткостью к процессам, происходящим в языке.

Поэт разделяет понятия свободы и своеволия в искусстве, считая, что «искусство хорошо тем, что его не обманешь. На всякое насилие над собой оно отзывается страшным мертвым запахом». Художник, по М.Н. Айзенбергу, «...видит и чувствует только то, на что имеет право». Одна из основ метапоэтика М.Н. Айзенберга — триадный синтез, который осуществляется между текстом, авторством и восприятием.

Сор смести, заплатить за свет.
Три письма послать в три страны.
Все дела переделать, которых нет,
которые и нужны
лишь на время, когда в тишине повис
звук, родной одним комарам да мухам —
самый тонкий неразличимый свист,
не улавливаемый ухом.
Замолчать, извести, изжить.
На худой конец
Завалить тряпьем.
Обмануть неслаженный писк сердец —
сокрушение каждого о своем.

«Мандельштам — главная языковая опора (и проблема) М. Айзенберга, — пишет В.Г. Кулаков. — Что это за неведомый язык, их которого возникают часто очень прихотливые, бесплотно-невесомые словесные конструкции поэта? То самое мандельштамовское «бормотание», внутренняя речь, броуновское движе-

ние слов, ускоряемое поэтической интуицией до возникновения «дуговой растяжки», когда косноязычие становится «высоким». М. Айзенберг, правда, к «высокому» не стремится. Язык, с которым он имеет дело, лишен таких потенций. «Паруса» Мандельштама ... наполнились, как мы знаем, ветрилами мировой культуры. Здесь другое:

только жизни печная тяга —
тянет вверх, не сойдешь с ума.

<...> В распоряжении поэта действительно нет ничего, кроме РЕЧИ и ЖИЗНИ. <...> Эстетическая позиция М. Айзенберга — позиция, по сути, минималистская, родственная концептуализму и особенно таким поэтам-минималистам... как Вс. Некрасов, Ян Сатуновский» (7, с. 194—196).

В статье «Вокруг концептуализма» М.Н. Айзенберг пытается дать определение этого явления в постмодернизме: «О том, что концептуализм умер, доказательно поговаривали уже в начале восьмидесятых, и доказывали это не какие-то сторонние недоброжелатели, но основные действующие лица нового в ту пору художественного движения. К тому времени концептуализм как оформленное, отмеченное специальным термином течение существовал в России всего несколько лет. Происхождение термина как будто общеизвестно, но не стоит эту общеизвестность переоценивать. Поэтому напомним, что впервые словосочетание «московский концептуализм» появилось в 1979 году на страницах парижского журнала «А-Я» в статье Б. Гройса, которая так и называлась: «Московский романтический концептуализм». Определение «романтический» не выдержало проверку временем, а сам термин прижился.

На нашу почву он перенесен из западного искусствоведения. Можно привести высказывание Джозефа Кошута, одного из основоположников течения: «Основное значение концептуализма, как мне представляется, состоит в коренном переосмыслении того, каким образом функционирует произведение искусства — или, как функционирует сама культура: как может меняться смысл, даже если материал не меняется» (Кошут Д. История Дня / Флэш Арт. 1989. № 1. С. 76). Запомним это внимание к функционированию, а не к содержанию явления, а также подчеркнутое неотожествление, разведение смысла и материала. Деятельность всех русских концептуалистов так или иначе строится на заявленных Кошутом основных принципах, хотя западный и русский варианты концептуализма не накладываются друг на друга, и различий между ними больше, чем сходства. Уже при первых поверхностных попытках сличения двух вариантов обнаружилось, что это явления разной природы. В основе западной проблематики — драматическое взаимодействие разных существований вещи (вещи в широком понимании, то есть и предмета, и явления, и идеи, и представления): существования в реальности и существования в номинации, в описании, — в каком-либо условном обозначении. Эти обозначения сталкиваются, испытываются на прочность (то есть как раз на непрочность), разоблачаются. Но у всех манипуляций есть исходное основание, далекое от всякой условности и как будто очевидное: реальность самой вещи» (6, с. 636—637).

М.Н. Айзенберг считает, что концептуализм — последний этап «саморазвития авангарда» XX века, последняя революция в ряду авангардных революций, тихая, лишенная демонстративной агрессии (хотя

и не лишённая внутренней агрессивности): «Но все-таки революция, то есть нечто, меняющее состояние художественной материи, создающее другое искусство. Обязательным следствием такого потрясения является смещение видовых границ — некий повторный синкретизм. Художественный жест осуществляется поверх границ. Совместное существование и взаимопроникновение разных видов искусства в этот период очень продуктивно. Постоянная оглядка и взаимное подталкивание отвлекают автора от специфики своего материала (слова, цвета и т. д.) и помогают понять материал как одну — но не единственную — возможность воплощения. Помогают зарождению художественных идей, существующих вне материала: на уровне заявки, проекта или комментария. То есть как раз на концептуальном уровне. Надо сказать, что этот процесс отслаивания идеи от материала шел очень исподволь, очень тонко, и именно в точке разрыва (где все еще вместе, но уже и порознь) давал самые интригующие результаты» (6, с. 637–638).

М.Н. Айзенберг определяет концептуализм как явление сугубо языковое, бесконечно комментирующее «собственные движения», оно неизбежно навязывает критику собственному языку и делает разговор на другом языке некомпетентным, непродуктивным: «Это навязывание собственного языка и мнимая критическая неуязвимость — опасная ловушка для художественной практики» (6, с. 640).

Одна из проблем в метапоэтике концептуализма — проблема авторства: «Концептуалист в известном смысле жертвует собой, то есть своей авторской единственностью, идентичностью. На месте одного автора оказывается множество авторов-персонажей, вместо одного личного языка — множество чужих языков. Эти языки-персонажи можно как смертников смело отправлять в разведку. Может быть, главное в концептуализме это стремление «обойти» язык, как обходят гиблое место.

За превращением языка в предмет описания с неизбежностью следует его отчуждение. И уже для взаимодействия с таким отчужденным языком нарабатываются какие-то оперативные возможности, какой-то новый «язык-общения-с-языком». То есть, если точно следовать доктрине в том виде, как она сформулирована самими авторами, все стихийные творческие движения, все художественные интуиции вытесняются в особую промежуточную зону между языком и автором. Художественным материалом становится не язык, а отношение к языку, что проще всего выявляется в определенной авторской позиции, поэте, имидже» (6, с. 643).

В статье «Власть тьмы кавычек» М.Н. Айзенберг ставит проблему обработки в текстах постмодернизма тех материалов языка и других текстов, которые стали общими местами, конвенциональными сущностями. Задача концептуалиста — или сделать из конвенционального неконвенциональное, или наоборот — на глазах конвенционализировать то, что еще не стало конвенциональным, но стремится к конвенции: «Пародийные лозунги и вообще широкое народное движение переосмысления официальной лексики и символики, по духу родственное соц-арту. И еще что-то, трудноуловимое. Может быть, отношение к общеизвестным, классическим литературным текстам. Страсть к искривленному цитированию, обостренное внимание к языковым искажениям и насилиям. Общий дух травестирования и пародийного острашения» (6, с. 644).

«К теме кавычек концептуализм имеет самое прямое отношение, — пишет М.Н. Айзенберг. — Едва ли не

основная его заслуга, на мой взгляд, — внедрение в литературное мышление самой идеи кавычек, принципа заковычивания. Множество клишированных слов и явлений существовало в нашем творческом сознании как «условно живое» и действовало на общих основаниях, внося в литературу своим жизнеподобием что-то зыбкое, хаотическое, заведомо мнимое. «Перед нами стоят ситуации, призраки, привидения, которые внешне бывают неотличимы от истины, от прекрасного, отличаясь только каким-то тоном. А именно — мертвостью этого тона. И мертвость эта показывает, что здесь что-то не то, что это из мира пляски мертвецов. Есть какой-то тон, который выдает фундаментальную разницу двух миров» (Мамардашвили М. «Закон инако-немыслия». «Здесь и теперь» № 1, 1992 г., с. 91). Можно сказать, что живые и мертвые «души» (факты и фикции) пользовались в восприятии одинаковыми правами. Концептуализм хотя бы частично освободил нас от неподобающей активности этих мнимостей. В огромной массе они оказались заведенными в какие-то литературные резервации» (6, с. 644).

В то же время постмодерн расковычивает цитаты, делает текст «другого» принадлежностью своего текста.

Источники:

1. Айзенберг М.Н. Сор мести, заплатите за свет... // Личное дело №. Литературно-художественный альманах. — М., 1991. — С. 35.
2. Айзенберг М.Н. Ранний час, а стемнело так... // Там же. — С. 37.
3. Айзенберг М.Н. Точка сопротивления // Арион. — 1995. — Вып. 2. — С. 101–108.
4. Айзенберг М.Н. Вокруг концептуализма // Айзенберг М.Н. Взгляд на свободного художника. — М., 1997. — С. 128–154.
5. Айзенберг М.Н. Власть тьмы кавычек // Знамя. — 1997. — № 2. — С. 214–221.
6. Три века русской метапоэтики. Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2006. — Т. 4. — С. 632–648.

Литература:

7. Кулаков В.Г. Поэзия как факт. — М., 1999.



Рубинштейн Лев Семенович

[19.II.1947, Москва] — поэт, участник группы «Альманах».

Метапоэтика Л.С. Рубинштейна представлена статьями («Что тут можно сказать...» (1991) и др.), а также стихотворными произведениями.

Основная проблема метапоэтики Л.С. Рубинштейна — концептуальное сознание как обнаруживающееся в сложном взаимоотношении между сознанием индивидуальным-художественным и сознанием общекультурным. При этом отношение к объекту рассматривается как отношение к тексту, а отношение к тексту — как к объекту. Текст, по Л.С. Рубинштейну, представляет взаимодействие различных языковых пространств, различных жанров языка. Метапоэтика здесь сближается с идеями М.М. Бахтина.

Используя разработанный им жанр «картотеки» (каталога), поэт создает особый способ квантования

текста, утверждает возможность «срежиссировать» его восприятие. Основа такого типа текста, по мнению Л.С. Рубинштейна, система клише. «Реальность настоящего» выключается из этих текстов. «Настоящая» реальность помещается между карточками, в воздухе, который отделяет их друг от друга. Поэт выделяет дискретные элементы жизни, состоящие из фраз, событий, настроений, психологических реакций и установок, переводя их в «ритуализированный» план выражения. План содержания, «воздух» явственно обнаруживает в этих текстах, по мнению Л.С. Рубинштейна, свой высший смысл. Стопка карточек воспроизводит структуру библиотечного каталога, который интерпретируется как особый текст, представляющий модель мира, пренебрегающую причинно-следственными связями и тяготеющую к исчерпывающей инвентарной описи, подчиненной идее реестра.

Поэт и толпа

— Вода камень точит, но она об этом даже и не знает: точит и молчит...

— Мы не знаем, кто мы. Мы не знаем, где мы. Если кто и знает, то забыть спешит...

— Ни поднять, ни бросить. Ни войти, ни выйти. Только неподвижность полная вокруг...

— А мы что-то ищем, что-то размышляем, ведем разговоры — и всё невпопад...

— Пусть нас положили на обе лопатки. Но мы видим небо, звезды, облака...

— Так что нам давно уж пора примириться с той простой мыслью, что всё хорошо.

— Что кричишь, как будто что-то изменилось? Всё осталось прежним. Ты — уж не тот...

— Если что и будет, мы уж не увидим. Нам хотя б до смерти собственной дожить.

— Дмитрий Александрович, я с Вами согласен: есть еще на свете дружба и любовь...

— Тогда отчего же счастье нас всё ищет, а найти не может? Ведь мы где-то тут...

— Всё на свете ново. И ничто не ново. Всё зависит только от того, кто ты...

1985

«Каждый фрагмент моего текста (в оригинале) расположен на отдельном листе или карточке, — пишет Л.С. Рубинштейн в статье «Что тут можно сказать...». — В таком виде существует большинство моих текстов, начиная с 1975 года. Чем дольше существует эта «карточная» система, тем для меня большим числом смыслов и мотивов она нагружается.

Это предметная метафора моего понимания текста как объекта, а чтения как серьезного труда. Каждая карточка — это и объект, и универсальная единица ритма, выравнивающая любой речевой жест — от развернутого теоретического посыла до междометия, от сценической ремарки до обрывка телефонного разговора.

Пачка карточек — это предмет, объем, это НЕ-книга, это детище «внегугенберговского» существования словесной культуры. Чтение — это труд, игра и зре-

лице. Мне кажется, что аутентичный, то есть «объемный» вариант моего текста примерно также соотношен с плоским вариантом, как, скажем, оркестровая партитура с переложением для одного или двух инструментов. Скорее всего я преувеличиваю. Но такую возможность желательно учитывать» (5, с. 652—653).

Д.А. Пригов отмечает: «Обычно основным поэтическим сознанием бывает философствующее либо историческое сознание. Как правило, другие типы сознания заходили в творчестве в тупик по причине несводимости в пределах литературы пластическим способом разных языковых менталитетов. Наиболее ясно это объявляется в случае с филологическим, то есть рефлексивным по поводу текстов, сознанием, то есть талмудическим, толковательным, сознанием хранителей мудрости». (6, с. 208).

Л.С. Рубинштейн рассматривает каталог как способ хранения и инвентаризации разных типов опыта — обыденного, художественного. И тем не менее, несмотря на каталожный, дискретный тип текста, Л.С. Рубинштейн настаивает на его диалогизме. В статье «Что тут можно сказать...» Л.С. Рубинштейн пишет: «Для меня художественный текст важен и интересен как одновременно повод и следствие **разговора** (выделено автором. — *КШ, ДП*), как оптимальная реализация диалогического сознания. Здесь центр тяжести всегда где-то между автором, текстом и читателем. Таким образом, нетрадиционное художественное сознание мне представляется как диалогическое. Традиционное — как монологическое. (Я надеюсь, понятно, что речь идет о тенденциях, а не о наличии указанных типов сознания в чистом виде)» (5, с. 652).

Проблематика авангарда не решается на уровне текста, считает Л.С. Рубинштейн: «Это заблуждение, что текст сам по себе может быть авангардным или неавангардным. Буквально один и тот же текст может быть и одним и другим в зависимости от мотивов его создания, от контекста его культурного бытования и, наконец, от авторской заявки. Более того, я убежден, что в этом смысле один и тот же текст, написанный двумя разными авторами, будет двумя разными текстами» (там же).

Концептуальное искусство интерпретируется Л.С. Рубинштейном следующим образом: «Художественная система, которую я исповедую (за ней традиционно закрепилось название «Московский концептуализм»), работает не столько с языком, сколько с сознанием. Вернее, со сложными взаимоотношениями между сознанием индивидуально-художественным и сознанием общекультурным. Отсюда это мерцающее ощущение своего-чужого языка, присутствия-отсутствия автора в тексте и т.д.

Концептуальное сознание предполагает в тотальном «окультуренном» пространстве отношение к тексту как к объекту, а к объекту как к тексту.

Что же касается проблем языка, то это скорее проблема **языков**, т. е. взаимодействия различных языковых пространств, различных **жанров** (выделено автором. — *КШ, ДП*) языка, в частных случаях — жанров литературы. Для концептуального текста вообще характерно жанровое или даже родо-видовое смещение: бытовая речь в роли стиховой и наоборот; фрагмент прозы в роли стихотворной строки и наоборот и т.д.

Концептуализм не озабочен чисто модернистскими упражнениями в области эвфонии, синтаксиса, метафорики и сюжетосложения. Все более или менее состоятельные новации (или псевдоновации) современного искусства для него являются такими же точными объектами рефлексии, как и классические формы и жанры. Всё в равной степени новое. И всё в равной степени старое» (там же).

Источники:

1. Рубинштейн Л.С. Поэт и толпа // Вестник новой литературы. — Л., 1991. — С. 97—102.
2. Рубинштейн Л.С. Что тут можно сказать... // Личное дело №. Литературно-художественный альманах. — М., 1991. — С. 232—235.
3. Рубинштейн Л.С. Вопросы литературы (беседу ведет Зара Абдуллаева) // Дружба народов. — 1997. — № 6.
4. Рубинштейн Л.С. Я утверждаю, что сейчас никакого концептуализма нет... // Уральская новь. — 1998. — № 2.
5. Три века русской метапоэтики. Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2006. — Т. 4. — С. 649—663.

Литература:

6. Пригов Д.А. Как вернуться в литературу, оставаясь в ней, но выйдя из нее сухим // Индекс: Альманах по материалам рукописных журналов. — М., 1990. — С. 206—212.
7. Кулаков В.Г. Поэзия как факт. — М., 1999.
8. Эпштейн М.Н. Постмодерн в русской литературе. — М., 2005.



Левин Александр Шлёмович

[14.III.1957, Москва] — поэт, теоретик литературы.

Метапоэтика А.Ш. Левина представлена статьями «Влиянии солнечной активности на современную русскую поэзию» (1994), «Полисемантика. Лингвопластика. Попытка анализа и систематизации» (1990), «В реальности иного мира» (1991) — две последние совместно с В.Я. Строчковым, — а также в стихотворных произведениях.

Метапоэтические воззрения А.Ш. Левина сформировались под влиянием поэтов группы «Альманах» (Д.А. Пригова, М.Н. Айзенберга и др.), а также поэтов-лианозовцев (Вс. Некрасова, Г.В. Сапгира). Они обусловлены также структуралистскими и постструктуралистскими концепциями (М. Фуко, Р. Барт, Ж. Деррида и др.).

В понимании поэта первичностью обладает поэтическая практика, а теоретическая поэтика вычленяется опосредованно, «в процессе опознания текстов, нами порожденных и тем самым (для себя) уже как бы и умерщвленных» (4, с. 667). Эти идеи коррелируют с положениями работ Р. Барта и М. Фуко об авторе как «идеологической фигуре, неисчерпаемом источнике смыслов, наполняющих произведение» (М. Фуко).

Метапоэтика А.Ш. Левина характеризуется детальной лингвистической проработкой основных положений. Принципы подхода к тексту — лингвопластика, полисемантика и политекстоника, определяемые как «совокупность способов работы с текстом на уровне — соответственно — слова, высказывания и групп высказываний» (лингвосемантика).

В статье «В реальности иного мира», написанной совместно с В.Я. Строчковым, А.Ш. Левин определяет «три источника и три составные части» теории: «Источники: детская речь как свободный и чистый способ отражения действительности; каламбур как сомнительной чистоты игра интеллекта словом; эзопов язык как не самый нечистый способ затемнения публичного высказывания в периоды жесткой регламентации общественного сознания. <...>

Теперь — о трех составных частях. Это — лингвопластика, полисемантика и политекстоника... <...>

В целом описываемый подход к тексту условимся называть лингвосемантическим или лингвосемантикой. Описываемый нами подход описывает круги (в самом благопристойном смысле слова!) вокруг наших текстов, каковы сами есть круги от падения в нашу речь трех увесистых побудительных мотивов.

Мотив первый, весьма популярный (почти шлягер) для писателей нашей генерации, — реакция на процессы, происходящие в русском советском языке последние десятилетия. Это и образование мертвых зон на территории языка под воздействием бюрократического официоза, в том числе и литературного; и экспансия лагерных зон приклатенной массовой культуры; и возникновение оккупационных зон англизированного (точнее, американизированного) сленга молодежной поп-рок-культуры; и огораживание запретных зон милитаризмами из лексической практики борьбы за мир до победного конца света; и зоны сплошной принудительной диспансеризации населения, ботающие на арго алкашей и наркоманов, ИТЛ и т.д., ЛТП и т.п.

Мотив второй — поиск адекватных выразительных средств для отражения окружающей реальности (включая и внутреннюю — окруженную). Поскольку она имеет характер очевидно сложный, изменчивый и неоднозначный, то и соответствующие выразительные средства должны обладать, по крайней мере, не меньшей способностью отражать эту сложность, изменчивость и неоднозначность.

И третий мотив — осознание языка как особой, отдельной реальности, обладающей огромными и мало используемыми возможностями; подвижностью, изменчивостью и избыточностью; и как сложной системы с ее каноническими атрибутами: целостностью, неаддитивностью и способностью к саморазвитию.

В отличие от мира, где мы имеем некоторые виды на жилище и где «электрон так же неисчерпаем, как и атом», в «том» мире фонема отнюдь не столь же неисчерпаема, как слово. Фонема есть частица последняя и далее не делимая, но, вдобавок, и слово тоже частица последняя — последняя значащая (фонема не значит, а только звучит, мычит). В этом смысле язык уступает нашему миру в уровне детализации, в разрешающей способности, нижнем пределе конструирования и анализа. Зато он обладает большей потенцией синтеза, в нем можно строить не только лингвистические подобию — рефлексии нашего мира, но и фантомы, озабоченные тем, чего нет, не бывает и даже, может быть, и быть не может в наших местах. И в этом смысле язык — вселенная безграничных возможностей, мир, в котором действительно возможен Всемогущий Творец» (4, с. 667).

Вот как А.Ш. Левин определяет некоторые особенности лингвопластики: «Традиционно словарь — это данность, вручаемая музой поэту вместе с грамматикой родного ему языка и обсуждению, а также волюнтаристскому изменению не подлежащая. Но оказывается, что проникать в процессе создания текста на уровень компонентов слова не запрещено, а следовательно, разрешено, и порой это может дать новые интересные возможности.

Не претендуя на полноту классификации, можно выделить три основных типа лингвопластических словообразований:

- 1) бескорневые слова;
- 2) однокоренные слова;
- 3) «пластилиновые», или поликорневые, слова.

У первого типа возможности ограничены, но и такое безголовое существо может дать свой шерсти клок.

Например, используя в качестве подлежащих только суффиксы и окончания прилагательных и причастий, можно получить некие неидентифицируемые объекты, обладающие тем не менее двойной (как минимум!) семантикой. А именно: непосредственным звучанием (и связанными с ним ассоциациями) и семантикой подразумеваемых слов, в которых они преимущественно используются:

Все аемые и яемые
 всем ающим и яющим:
 «Что вы щиплетесь! Что вы колетесь!
 Как вам не ай и яй!»
 Все ающие и яющие
 всем аемым и яемым:
 «А вы двигайтесь, двигайтесь! Ишь, лентяи-яи!»
 Все ущиеся и ющиеся
 всем ащимся и ящимся
 «Что вы акаете? Что вы якаете?
 как москвичи?»
 Все ащиеся и ящиеся
 всем ущимся и ющимся:
 «А вы не мычите, не брюзжите
 и отстаньте-янте!»
 Все ательные-ятельные
 всем ованным-еванным:
 «Почто ругаетесь матерно
 в общественных местах?»
 А каждый ованный-еванный
 каждого ательного-ятельного
 к маме еванной
 лично и недвусмысленно!
 Блаженны инные и янные, ибо их
 есть царствие небесное.
 Блаженные авливаемые-ываемые, ибо
 их есть
 не пора еще.
 Блаженные ующие-ающие, ибо их есть
 ни хт вас нах послать уд вас нах пойти ть.
 Дважды блаженны айшие и ейшие,
 ибо их есть
 у нас, а нас есть у них!» (4, с. 668).

Текст рассматривается как совокупность высказываний, связанных с взаимодействием контекстов или смысловых рядов. Взаимодействуя внутри текста, высказывания могут образовывать структуры различной семантической сложности и с различными свойствами: «В основном практика синтетична, склонна комбинировать их (семантические элементы. — *КШ, ДП*) в пределах одного текста (и даже высказывания), реализуя его одновременно на разных семантических уровнях сложности. Заметим, что еще одним важным критерием качества является степень взаимодействия разных семантических уровней как между собой, так и с элементами иных структур, как явных (стиль, звукопись, ритм, рифма), так и сокрытых (сакральные, эзотерические и иные закодированные структуры).

И наконец, при достаточном уровне семантической сложности и насыщенности текст, по ощущению авторов, перестает бытовать как зависимое, вторичное отражение какой-либо части реального мира. Он обращается внутрь себя, превращается в самостоятельную и, даже самодостаточную реальность иного мира» (4, с. 674)

В метапоэтике А.Ш. Левина ощущается хорошая лингвистическая проработка текстов постмодернизма, особенно это касается семантики, которая осмысливается поэтом на разных уровнях становления и организации текста.

Источники:

1. Левин А.Ш. Разговор юного поэта и юного барда... // Левин А.Ш. Орфей необязательный. — М. — Тверь, 2001.
2. Левин А.Ш. Мне не идет грустить и умиляться... // Дружба народов. — 1995. — № 11.
3. Левин А.Ш., Строчков В.Я. В реальности иного мира // Лабиринт. — Л. — Свердловск, 1991. — № 2. — С. 74—85.
4. Три века русской метапоэтики. Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2006. — Т. 4. — С. 664—674.

Литература:

5. Кулаков В.Г. Поэзия как факт. — М., 1999.
6. Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература: Учебное пособие. — М., 2002.
7. Эпштейн М.Н. Постмодерн в русской литературе. — М., 2005.



Искренко Нина Юрьевна

[26.VII.1951, г. Петровск Саратовской области — 14.II.1995, Москва] — поэт, переводчик, прозаик, участник Клуба «Поэзия».

Метапоэтика Н.Ю. Искренко представлена статьями «Хаос или гармония» (1986), «К вопросу о современном состоянии поэзии» (1993), «Поэзия тишины и покоя» (1993), а также стихотворными произведениями.

Одна из основных проблем рефлексии в метапоэтике Н.Ю. Искренко — это соотношение порядка и беспорядка, хаоса и гармонии, симметрии и асимметрии в тексте, вечные проблемы эстетики творчества. В ее понимании порядок — «родное дитя» беспорядка, но не порядок возникает из хаоса, а наоборот: источники движения, новые асимметричные состояния возникают из симметричного, а значит, «отмирающего» произведения. Асимметричные состояния стихов Н.Ю. Искренко демонстрируются в ее произведениях «Полистилистика». Автор апеллирует как к самой реальности, так и к текстам и именам, которые ее уже отображали, приводит осколки разного рода рефлексии в текучее состояние потока, из которого рождается нечто целостное.

Полистилистика

это когда я хочу петь
 а ты хочешь со мной спать
 и оба мы хотим жить
 вечно
 Ведь как все устроено
 если задуматься
 Как все задумано
 если устроиться
 Если не нравится
 значит не пуговица
 Если не крутится
 зря не крути
 Нет на земле неземного и мнимого
 Нет пешехода как щепка румяного
 Многие спят в телогрейках и менее
 тысячи карт говорят о войне
 Только любовь любопытная бабушка
 бегаёт в гольфах и Федор Михалыч

Достоевский
и тот
не удержался бы и выпил рюмку
«кинзмараули» на здоровье
толстого семипалатинского мальчика
на скрипучем велосипеде.
В Ленинграде и Самаре 17—19
В Вавилоне полночь
На западном фронте без перемен

Основные концепты метапоэтики Н.Ю. Искренко выделяются ею вслед за В.В. Маяковским, Х. Борхесом, это «Любовь — Война — Революция — Искусство». Н.Ю. Искренко рассматривает их на основе понятий симметрии и асимметрии в статье «Хаос или гармония» (1986): «Физики утверждают, что источником движения могут быть лишь асимметричные состояния. Симметрия — это баланс, покой, итог. Как ни странно, именно это итоговое состояние максимальной однородности, равновесия они называют **беспорядком**, а **порядок** приписывают направленному движению. Направленным движением является собственно жизнь, которую можно таким образом трактовать, как переход из асимметричного состояния в симметричное — покой, хаос, смерть. <...>

И, наконец, **искусство**. Разговоров о различных видах симметрии и асимметрии в искусстве хватит на всю оставшуюся жизнь. Отметим только, что здесь в роли источника направленного движения выступает метафора, точнее, метафорическая структура, понимаемая как **тип связи** вещей и понятий (или элемент симметрии), характерный для данного художника или направления. Асимметричными можно считать любые понятия, которые не имеют между собой ничего общего с точки зрения так называемого здравого смысла. Найти общность, «единицу измерения» ранее несоизмеримого, установить новый метафорический мост и означает в итоге — симметризовать асимметричное и утвердить свой тип красоты. Иначе говоря — войти в контакт с миром еще одним, неизвестным доселе способом.

Может быть, человек от того и умирает, что не может непрерывно двигаться, стремиться, переходить от одного открытия к другому — не может все время **жить**. Он нуждается в передышках и в некотором хаосе и беспорядке, или, иначе говоря, в гармонии и душевном равновесии, в периодах отсутствия какой бы то ни было духовной деятельности вообще. Может быть, человек нуждается в собственной смерти и накапливает ее в «гармонические» периоды своего существования?

Зачем мы живы
Так для красоты» (4, с. 677—678).

Е.А. Евтушенко так пишет о Н.Ю. Искренко: «Ее можно принимать или не принимать, но ни с кем ее не спутаешь. Да, у нее черный юмор, как у многих, но и черный он по-своему — со светиночками. Сюрреализм ее естественен, а не вымучен, как у многих авангардистов. Форма — своя, а не напрокатная» (6, с. 931).

Источники:

1. Искренко Н.Ю. Гимн полистиликтике // Строфы века. Антология русской поэзии / Сост. Е.А. Евтушенко. — Минск — М., 1995. — С. 931.
2. Искренко Н.Ю. Бить или не бить // Там же. — С. 932.
3. Искренко Н.Ю. Хаос или гармония // Индекс: альманах по материалам рукописных журналов. — М., 1990. — С. 332—336.

4. Три века русской метапоэтики. Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2006. — Т. 4. — С. 675—678.

Литература:

5. Кулаков В.Г. Поэзия как факт. — М., 1999.
6. Строфы века. Антология русской поэзии / Сост. Е.А. Евтушенко. — Минск — М., 1995.
7. Эпштейн М.Н. Постмодерн в русской литературе. — М., 2005.



Строчков Владимир Яковлевич

[3.IV.1946, Москва] — поэт, теоретик постмодернизма.

Метапоэтика В.Я. Строчкова представлена статьями «Полисемантика. Лингвопластика. Попытка анализа и систематизации» (1990), «В реальности иного мира» (1991), совместно с А.Ш. Левинным,

«По ту сторону речи» (1994) и др., а также стихотворными произведениями.

На формирование метапоэтики В.Я. Строчкова оказали влияние научные концепции структурализма и постструктурализма. Один из ключевых терминов его метапоэтики — полисемантическая: «В структурной лингвистике и смежных с нею дисциплинах употребляются термины типа «полисемантическая», «полисемантизм», определяющие способность некоторых объектов (слова, высказывания, текста) обладать некоторым множеством смыслов или значений, то есть их многозначность» (4, с. 682). «Авангардистская художественная практика, с одной стороны, семиотика, структуралистская рефлексия — с другой, перевернули наше представление о слове, а значит, изменили и его само. Модернистская вера в единое неотчужденное слово погибла, но — пустот не бывает — возникли другие возможности. Оказалось, что для формирования эстетической позиции вовсе не обязательно преодолевать отчужденные формы, материала. Это открытие, впрочем, принадлежит обэриутам, но отнюдь не ограничивается рамками их стилистики» (4, с. 76).

Полисемантика, в том смысле, который вкладывает в это слово поэт, суть способ эстетического отражения мира с помощью языковых средств, обладающих свойством принципиальной многозначности. Вот фрагмент его стихотворения «Медленно, тяжело, гулко прошедшее время...», демонстрирующего данный принцип:

Медленно, тяжело, гулко прошедшее время,
грубо встроенный шкаф в пещере циклопа.
Спит Полифем. Одноглазка с Двухглазкой дремлют;
с неба глядит яростный глаз циклопа:
смотрит в глазок бдительная Трехглазка.
Словно орган, воеет в шкафу трехрядка.
Некий знак изнутри привинчен за лацкан;
лацкан лоснится, отврат привычно заласкан:
Тайный Орден Храма Охраны Порядка.
Френч мешковат, шершнем зудит шило;
время метких стрелков разворошило
в гулком дупле, встроенном в ствол шахты,
где пролагает клетвь в Past Perfect...

Согласно В.Я. Строчкову, постмодернизм — «это культура, то есть весь комплекс ее явлений, включая традиции искусства (в том числе и такой «нонсенс», как традиции авангарда), живые и мертвые знаковые системы (языки) и многое другое. Теперь произведение искусства становится функцией уже трех аргументов: объекта, автора и культуры. Причем культура может проявлять себя как в опосредующем, так и в опосредуемом качестве, выступать то в роли отражаемого (по отношению к автору), то в амплуа отражателя (по отношению к объекту)» (4, с. 684). Искусство, в понимании В.Я. Строчкова, отражает в себе мир, но в системе этого мира включено и само искусство, и автор. Произведения искусства, таким образом, понимаются как когнитивный артефакт, функционирующий в реальности в системе других артефактов.

В статье «По ту сторону речи» (1994) В.Я. Строчков разрабатывает идеи полисемантики — одного из направлений постмодерна: «Итак, резюмируем основные правила игры в сконструированной Вселенной:

— все объекты и явления нашей Вселенной проявляют себя принципиально многозначно;

— в процессе игры здесь необходимо соблюдать достоинство;

— достойным является поведение, основанное на оптимизме и самоиронии.

Теперь внесем ряд необходимых уточнений:

Из всего множества возможных игр автора интересуют игры познавательного типа.

Среди познавательных игр он избирает основывающиеся на художественном способе восприятия, то есть игры эстетические.

Среди эстетических игр его привлекают те, в которых в качестве инструмента познания (отражения) используются средства дискурсивных (дискурс, сиречь высказывание) языковых знаковых систем.

При этом не все знаковые средства равно хороши и пригодны. Автора, например, сравнительно мало привлекают языки булевой алгебры, формальной логики, BASIC и FORTRAN. Он намерен пользоваться по преимуществу языком человеческого общения, принадлежащим к группе неформализованных (а точнее, слабо и неоднозначно формализованных) дискурсивных языков. Причем среди этих последних он отдает предпочтение русскому литературному языку, хотя и не намерен исключать из обращения другие разновидности русского языка: разговорные диалекты, технические жаргоны, молодежный сленг, бюрократический арго и т. д. Равно не зарекается он использовать и иностранные языки и вообще готов воспользоваться любым языком, буде с его помощью окажется возможным достигнуть поставленной цели наиболее эффективным способом.

Таким образом, в конечном счете автор заявляет свое намерение играть в игру «Литература», причем преимущественно в ту ее специфическую разновидность, которая именуется «Поэзия». <...>

Полисемантика в том смысле, который вкладывает в это слово автор, суть способ эстетического отражения мира с помощью языковых средств, обладающих свойством принципиальной многозначности» (4, с. 682—683).

В.Я. Строчков определяет основное различие авангарда и постмодерна. Авангард — аналитическое искусство, ему присуща разборка прежней академической системы письма, функция синтеза в таком искусстве не предусмотрена. По мнению Строчкова, эту функцию осуществляет постмодерн: «Рано или поздно наступает момент, когда его Слово (в широком смысле

слова) от долгого автоматического употребления заговаривается, заборматовывается, теряет вкус и значение, перестает быть странным и становится старым, привычным и оттого как бы невидимым, словно тихий сосед по коммуналке. <...> И тогда искусство, как самурай, чтобы спасти свою честь, делает себе хакарири. Хакарири называется «авангард». <...>

Авангард — это взлом панциря, слом традиции. По самой своей сути авангард прежде всего деструктивен, аналитичен и ироничен (выделено нами. — *К.Ш., Д.П.*). Он не плох и не хорош, он просто необходим и неизбежен, как то, что было до и будет после него. Авангард берет испорченный будильник традиционализма и «смотрит, что у него внутри»: разбирает на части, вытягивает движущие пружины, вытаскивает идейные оси, вытряхивает причинно-следственные шестеренки, всякие там архетипы, стереотипы, кенотипы сознания и прочую хурду-мурду. Он сазартом выполняет свою функцию: ревизию, демонтаж и анализ традиции. В ходе выполнения этих операций со Слова сдирается вековой нарост, и оно вновь предстает в первоначальном своем блеске, цвете, вкусе и аромате: смысле.

Но будильник-то при этом разобран.

А функция сборки в авангард не заложена. <...>

В новой системе отсчета (постмодернистской. — *К.Ш., Д.П.*) появляется еще одна координата, дополнительный аргумент, еще одно измерение. Это культура, то есть весь комплекс ее явлений, включая традиции искусства (в том числе и такой «нонсенс», как традиции авангарда), живые и мертвые знаковые системы (языки) и многое другое. Теперь произведение искусства становится функцией уже трех аргументов: объекта, автора и культуры. Причем культура может проявлять себя как в опосредующем, так и в опосредуемом качестве, выступать то в роли отражаемого (по отношению к автору), то в амплуа отражателя (по отношению к объекту).

Теперь искусство, как и прежде, отражает в себе мир, но в систему этого мира включено и само искусство, да еще и автор прихвачен заодно.

В результате на месте прежнего зеркала, отражавшего предмет, возникает целая сложная система зеркал, отражающая предмет, самое себя, отражение предмета в себе, отражение себя в себе, отражение автора, отражение предмета в авторе, отражение отражения... и так далее, включая, скажем, групповой портрет, на котором Автор, с застывшим напряженным лицом положивший руку на плечо Предмета, и вальяжно возлежащие у него в ногах, опершись на локоть, Культура и само Произведение, позируют (кому?!) на фоне трельяжа — и так, в принципе, до бесконечности.

Что же до языка этого нового искусства, то он представляет собой, в сущности, некий метаязык, свободно оперирующий всем комплексом предыдущих языков, используя их в качестве слов в своих метавысказываниях. <...>

Итак, постмодерн. В отличие от авангарда ему присущ оптимистический созидательный, синтетический пафос по отношению к предмету искусства, что сближает его с традиционализмом. Но в отличие от традиционализма он находится не внутри, а вовне существующей традиции — причем с любой стороны. (выделено нами. — *К.Ш., Д.П.*) Поэтому он волен поступать с ней как заблагорассудится, сам не будучи ей подвластен. Ему присущ свежий, непредвзятый взгляд, доставшийся по наследству от авангарда, но без разрушительного его начала: убийственная деструктивная ирония авангарда переваривается постмодерном в иронию конструктивную и обращенную не вовне, а внутрь себя —

самоиронии искусства. И это понятно: оптимизму не свойственен суицид.

Резюмируем: постмодерну присущи оптимизм и самоирония» (4, с. 683—684).

В.Я. Строчков и А.Ш. Левин в статье «В реальности иного мира» изучают язык как осознание «особой, отдельной реальности, обладающей огромными и мало используемыми возможностями; подвижностью, изменчивостью и избыточностью; и как сложной системы с ее каноническими атрибутами: целостностью, неаддитивностью и способностью к саморазвитию» (3, с. 667).

Обратим внимание на то, что язык нового искусства определяется В.Я. Строчковым как «некий метаязык, свободно оперирующий всем комплексом предыдущих языков, используя их в качестве слов в своих метавысказываниях». «...при достаточном уровне семантической сложности и насыщенности текст ... перестает бытовать как зависимое вторичное отражение какой-либо части реального мира. Он обращается внутрь себя, превращается в самостоятельную и само-достаточную реальность иного мира» (3, с. 674).

Источники:

1. Строчков В.Я. Медленно, тяжело... // Индекс: Альманах по материалам рукописных журналов. — М., 1990. — С. 360—362.
2. Строчков В.Я. По ту сторону речи // Строчков В.Я. Глаголы несовершенного времени: Избранные стихотворения 1981—1992 годов. — М., 1994. — С.371—404.
3. Левин А.Ш., Строчков В.Я. В реальности иного мира // Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2006. — Т. 4. — С. 667—674.
4. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2006. — Т. 4. — С. 679—691.

Литература:

5. Кулаков В.Г. Поэзия как факт. — М., 1999.
6. Эпштейн М.Н. Постмодерн в русской литературе. — М., 2005.



Гандлевский Сергей Маркович

[1952, Москва] — поэт, участник поэтической группы «Московское время».

Метапоэтика С.М. Гандлевского представлена в сборнике статей «Поэтическая кухня» (1998), интервью, выступлениях, а также в стихотворных произведениях.

Метапоэтические воззрения С.М. Гандлевского близки к интуитивистскому пониманию творчества. Поэтическое произведение осмысливается им в индетерминистском ключе: «Создание стихотворения — парад авторского безволия, стечение случайных речевых обстоятельств».

Элегия

Мне холодно. Прозрачная весна...
О. Мандельштам

Апреля цирковая музыка—
Трамваи, саксофон, вороны—
Накроет кладбище Миусское
Запанибрата с похоронной.

Был или нет я здесь по случаю,
Рифмуя на живую нитку?
И вот доселе сердце мучаю,
Все пригосилось недобитку.
И разом вспомнишь, как там дышится,
Какая слышится там гамма.
И синий с предисловьем Дымщица
Выходит томик Мандельштама.
Как раз и молодость кончается,
Гербарный василек в тетради.
Кто в США, кто в Коми мается,
Как некогда сказал Саади.
А ты живешь свою подробную,
Теряешь совесть, ждешь трамвая
И речи слушаешь надгробные,
Шарф подбородком уминая.
Когда задаром — тем и дорого —
С экзальтированным протестом
Трубят саксофонист из города
Неаполя. Видать проездом.

В статье «Метафизика поэтической кухни» (1996) С.М. Гандлевский рассуждает о гармонии — понятии, которое в искусстве постмодерна часто отводят на второй план. Для него искусство, и в частности стихотворение, — это вещь, хорошо сделанная, «устройство». Тайна этого устройства такова, что устройство стихотворения не произвольно, поэт в нем угадывает «мироустройство» и согласует два эти коррелирующие «устройства».

С.М. Гандлевский определяет поэзию как реальность иного измерения, продолжая разработку традиции «очищения» искусства и «очищения» искусством.

Замечательно рассуждение С.М. Гандлевского о значимости искусства в жизни в статье «Метафизика поэтической кухни» (1996): «...шедевры искусства позволяют нам бросить на жизнь творческий взгляд, приобщиться к полноте бытия. В этом метафизический смысл и прок искусства, независимо от благочестивости или нечестивости его содержания. Освободившись на час-полтора от уз обихода, мы попадаем в области истины, где сама постановка вопроса не верна, где инвентарь нашего мышления неприменим, где способ бытования иной — и это дает надежду» (8, с. 697).

Высказывание парадоксально, но оно — в парадигме идей о том, что искусство — один из способов познания действительности, иной, чем наука.

Известны давние споры, хорошо выраженные в метапоэтических текстах, начиная с XVIII века, о пользе поэзии, иначе — вопрос ставится о насыщенных задачах, которые должна выражать поэзия — то, что мы называем утилитаризмом творчества. Этот вопрос в постмодернистском ключе полемично рассматривает С.М. Гандлевский в статье «О пользе поэзии» (1997): «...последние двести лет многих (и, вероятно, лучших) русских поэтов с души воротит от слова «польза». Как малые дети, поэты требуют, чтобы их любили даром, уже за то, что они есть».

Право общество, относящееся к поэзии всерьез, но и поэзия права, отстаивая оплот собственной бесполезности. <...>

...есть ли у стихов какие-нибудь земные задачи? Ни на чем особенно не настаивая, предлагаю свои соображения.

Первое. Занятый по преимуществу словами и самим собой поэт изо дня в день пишет идеальный автопортрет, воплощает на бумаге мечту о себе. Тактичное иносказание «лирический герой» мы вольны понимать и в изначальном смысле — поэт героизирует себя,

проявляет самые яркие свойства своей личности, приглушенные в быту житейским трением. Постоянное общение с идеальным двойником дисциплинирует автора, помогает ему не опуститься и выстоять. Автор чувствует, что слишком большой разрыв между ним и лирическим героем пагубен для обоих: опустошенность отзовется в лучшем случае немотой, в худшем — пустословием.

Но нравственная отдача от творчества знакома не только пишущему, она ощущается и читателем.

Поэзия относится к реальности, как беловая рукопись к черновику. Драматизм жизни не выдумка искусства. Драма в природе вещей, но вещи ее застыт. Поэзия наводит жизнь на резкость, и главная праздничная основа существования проступает из повседневной невнятицы. Поэзия — это сослагательное наклонение жизни, память о том, какими мы были бы, если бы не... Короче говоря, **поэзия в состоянии улучшать нравы.**

Второе. Жизнь, как известно, не сахар. Одиночество, может быть, самая горькая из всех напастей. Человеку часто не с кем поделиться унынием, внезапной мыслью, хорошим настроением, но он открывает книгу и он — «уже не один». Оказывается, совсем чужие люди — «уже были здесь», думали, радовались, огорчались примерно так же, как он, и из-за того же самого, что и он. Теперь эти люди ему не чужие. Обнаружившееся духовное сходство мешает подростковому чувству собственной исключительности, но все мы рано или поздно станем взрослыми и по горло сытыми собственной исключительностью людьми. Значит, искусство — это еще и общение. И **поэзия — лучший способ общения**, потому что самый эмоциональный.

И третье. Кофе на огне набухает, точно силится снять через голову свитер; в слове «поезд» уже наготове опоздание; после двадцатилетнего перерыва старый опальный поэт выступает на публике в пиджаке, застегнутом от воодушевления не на ту пуговицу... Это все дорогостоящие мелочи мира, в котором мы почему-то очутились на время в первый и в последний раз. Стыдно быть тугим на ухо и подслеповатым. Если нас больше ругани обижает невнимание к нашему маленькому творчеству, то что говорить о равнодушии к Творению, о недуге машинального существования! Поэзия помогает ценить жизнь. Даже когда поэт клиент мироздания, он его все-таки заметил, оно его не на шутку взволновало. «Наблюдательность — добродетель лирического поэта», — сказал Мандельштам. Осмелюсь добавить, что наблюдательность — род признательности. **Поэзия всегда в конце концов — бесхитростная благодарность миру за то, что он создан»** (8, с. 699).

Поэзия, по Гандлевскому, — один из лучших способов общения людей и совершенствования человека. В контексте осмысления значения поэзии, данного, например, М.Ю. Лермонтовым, С.М. Гандлевским отмечена только одна ступень в посредничестве поэзии между «низом» и «верхом», земным и небесным.

Источники:

1. Гандлевский С.М. Самосуд неожиданной зрелости // Личное дело №. Литературно-художественный альманах. — М., 1991. — С. 21—22.
2. Гандлевский С.М. Элегия // Там же. — С. 22—23.
3. Гандлевский С.М. Есть в растительной жизни поэта... // Там же. — С. 28—29.
4. Гандлевский С.М. Польза поэзии // Поэтическая кухня. — СПб., 1998. — С. 61—63.
5. Гандлевский С.М. Метафизика поэтической кухни // Там же. — С. 103—108.

6. Гандлевский С.М. Сочинения Тимура Кибирова // Там же. — С. 18—22.

7. Гандлевский С.М. Разрешение от скорби // Личное дело №. Литературно-художественный альманах. — М., 1991. — С. 226—231.

8. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2006. — Т. 4. — С. 692—700.

Литература:

9. Кулаков В.Г. Поэзия как факт. — М., 1999.

10. Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература: Учебное пособие. — М., 2002.

11. Эпштейн М.Н. Постмодерн в русской литературе. — М., 2005.



Кибиров Тимур

[наст. имя Тимур Юрьевич Запов; 1955, с. Шепетовка Хмельницкой области] — поэт, представитель соц-арта.

Метапоэтика Т. Кибирова представлена стихотворными произведениями.

По словам С.М. Гандлевского, «для беспокойных азартных художников — Кибиров

из их числа — литература не заповедник, а полигон для сведения счетов с обществом, искусством, судьбою. И к этим потешным боям автор относится более чем серьезно. Прочтите его «Литературную секцию» и — понравятся вам эти стихи или нет, — но вас скорее всего тронет и простодушная вера поэта в слово, и жертвенность, с которой жизнь раз и навсегда была отдана в распоряжение литературе» (6, с. 694).

Е.А. Евтушенко считает, что поэзия Т. Кибирова — это самозащита иронией от прошлого. Кибиров осмеивает прошлое на всякий случай, чтобы оно не стало настоящим или будущим. Но, как считает Е.А. Евтушенко, порой это переходит в презрение к настоящему и даже в презрение к жизни. Он считает также, что Кибиров несколько застрял в собственном ёрничестве, пародируя действительность, и пародия превратилась в самопародию. Цинизм общества исторически породил цинизм по отношению к обществу, но если во времена жестокой цензуры «пересмешичанье» было протестом, то сейчас оно походит на «безопасное зубоскальство». «Может быть, я слишком жесток? — вопрошает Е.А. Евтушенко. — Но, когда я читаю поэта, мне хочется знать не только, что он презирает, но и что он любит. Если, конечно, способен на это... Так я написал о Кибирове до того, как прочел его «Русскую песню» в гранках так и не вышедшего второго выпуска альманаха «Зеркала». И вдруг мне показалось, что я нашел ключик к поэзии Кибирова. Этот ключик — его мучительность, с которой он, казалось бы, насмеяется надо всем святым — в том числе и над Родиной. Может быть, такая мучительность — страдальческий вид любви?» (9, с. 956).

Произведение Кибирова «Русская песня» можно отнести к метапоэтическим, так как русская песня в широком смысле сочетает в себе многие тексты песен, отсюда точечное цитирование других текстов, упоминание имен, в том числе имен поэтов, писателей и художников:

Нелепо ли, братья? — Конечно!
Еще как нелепо, мой свет!
Нет слаще тебя и крошечней,
тебя несуразнее нет!
<...>

Позируй Илье Глазунову,
Белову рассказ закажи!
И слушай с улыбкой фартовой,
на нарах казенных лежи!
<...>

Ведь в городе Глупове детство
и юность прошли, и теперь
мне тополь достался в наследство,
асфальт, черепица, фланель,
<...>

и шарик от старой кровати,
и Блок, и Васек Трубачев,
крахмальная тещина скатерть,
убитый тобой Башлачев!

Досталась Борисова Лена
и песня про Ванинский порт,
мешочек от обуви сменной,
антоновка, шпанка, апорт...
<...>

и версты твои полосаты,
жена Хаз-Булата в крови,
и зеки твои, и солдаты,
начальники злые твои!
<...>

Как и у других художников, представителей пост-модерна, в метапоэтике Т. Кибирова наблюдается корреляция с постструктуральной рефлексией — внимание к маргиналиям, цитатности (интертекстуальность), неструктурному в структуре. М.Н. Айзенберг так пишет о творческих установках поэта: «Под прямым языком мерещится совсем другой, непрямой, и, не показываясь, дает о себе знать, делает своего рода метафорой всю стилистику автора. Лексическая прямизна как бы удваивает естественность его вещей, и та, переливаясь через край, обращается в свою противоположность. Это кокой-то эзопов язык наоборот. Автор имеет в виду, конечно, не «лисице где-то Бог...», а что-то вроде «широкошумные дубровы...», но пишет: «у-у, суки, мать вашу, ща всех урою!» (8, с. 197).

Основным объектом творческой рефлексии поэта является идеологизированный язык социалистической государственности во всем диапазоне его реализации: от официальных документов до детских стихов.

Т. Кибиров относит себя к традиционным поэтам. Критики и исследователи возражают. «Все же Кибирова можно назвать концептуалистом и по существу, если иметь в виду, что концепт — это не только фикция («симулякр») в постмодернизме, но и также важнейший инструмент познания действительности, как «понятие», «умственный образ» — в традиционной философии. Тогда Кибиров оказывается концептуалистом скорее в старом смысле слова, чем в новом: его образы — вполне реальные, хорошо знакомые всему взрослому населению страны элементы сознания и языка. Но проявляют они себя в момент исчезновения, т.е. в ситуации максимальной экзистенциальной напряженности, обнажения сути. Концепты Кибирова — образы, отрывающиеся от своих идей, застигнутые в ужасном беспорядке и потому заметные. Кибирову все время хочется пристроить обрывки обесмысленной речи к делу — как болтающиеся на виду веревки, лохотки и обломки, которые жалко выбросить. И оказы-

вается, что из них все же можно составить некую вполне функциональную конструкцию. Части когда-то устойчивых речевых блоков, остатки всем известных цитат не только напоминают об общем прошлом, о коллективных предрассудках и откровениях, но и побуждают каждого заняться своим делом — произвести собственную ревизию багажа: кому дороже пионерские песни, кому строки Державина... <...>

Одним из важных понятий постмодернизма, и в частности для Кибирова, является принцип деконструкции. «Как явствует из самого слова, Деконструкция» сочетает негативное и разрушительное «де» с подчеркивающим преамбулу «кон», непрерывность, «генеалогическую деривацию» «кон» (Т.Х. Керимов). Такая деконструкция вполне может быть признана свойством поэзии Кибирова, но с некоторой поправкой: Кибиров не разрушает, а фиксирует разрушения, понимает его неизбежность и необходимость, но пытается спасти то, что ценно <...> Он строит из обломков новую конструкцию, способную к выполнению главной функции культуры — осуществлять бытие сущностей в текстах» (7, с. 24, 27).

Источники:

1. Кибиров Т. Из книги «Сквозь прощальные слезы» // Личное дело №. Литературно-художественный альманах. — М., 1991. — С. 50—54.
2. Кибиров Т. Из поэмы «Песни стилиаги» // Там же. — С. 55—56.
3. Кибиров Т. Русская песня // Строфы века. Антология русской поэзии / Сост. Е.А. Евтушенко. — Минск — М., 1995. — С. 956—958.
4. Кибиров Т. Правила игры // Вопросы литературы. — 1996. — № 4.
5. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2006. — Т. 4. — С. 701—709.

Литература:

6. Гандлевский С.М. Сочинения Тимура Кибирова // Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2006. — Т. 4. — С. 694—695.
7. Зубова Л. Прошлое, настоящее и будущее в поэтике Тимура Кибирова // Литературное обозрение. — 1988. — № 1.
8. Личное дело №. Литературно-художественный альманах. — М., 1991.
9. Строфы века. Антология русской поэзии / Сост. Е.А. Евтушенко. — Минск — М., 1995.
10. Эпштейн М.Н. Постмодерн в русской литературе. — М., 2005.



Пригов Дмитрий Александрович

[5.XI.1940, Москва] — поэт, художник, скульптор, участник объединения «Альманах».

Метапоэтика Д.А. Пригова представлена в «Сборнике предуведомлений к разнообразным вещам» (1996), статьях «Как вернуться в литературу, оставаясь в ней, но

выйдя из нее сухим» (1990), «Что надо знать о концептуализме» (1998) и др., а также стихотворных произведениях.

На формирование метапоэтического дискурса Д.А. Пригова оказало влияние творчество обэриутов, в особенности Д. Хармса, а также поэтов лианозовской группировки.

Метапоэтические работы Д.А. Пригова представляют корпус текстов, написанных в определенных, хорошо разработанных им жанрах предуведомлений, речей, обращений, писем и др. В них реализуется идея дополнительности комментария к поэтическим текстам, который является в современной постмодернистской традиции непременной составляющей творчества. Подчас объяснения, толкование превышают по протяженности поэтические тексты. Сам поэт объясняет это увлеченностью теорией поэзии, структурализмом, структуралистскими приемами и терминами. В метапоэтике Д.А. Пригова ощущается влияние постструктуралистских теорий (Ж. Деррида и др.) в установке на не только линейное (горизонтальное), но и вертикальное прочтение текста. Одна из основных тенденций в метапоэтике Д.А. Пригова — оперирование различными художественными системами в их конкретной представимости через цитату, репрезентирующую текст. Наибольшей объяснительной силой в интерпретации его творчества обладает теория интертекста и интертекстуальности. Активное взаимодействие между современными теориями постструктурализма и практикой постмодерна до сих пор не потеряло актуальности.

В «Предуведомлении к сборнику «Преобразование» Д.А. Пригов пишет: «Относительно стихов, предлагаемых в данном сборнике, хочу заметить, что единицей традиционной поэзии является слово в его интенции стать предложением, речевым смыслом. В моих стихах единицей, опять-таки, остается слово, но оно берется не как данное, а как становящееся, развертывающееся из слогов и букв, в свою очередь, имеющих свою интенцию стать словом. То есть, если не раздвигается положительное (с точки зрения канонической, а может, и абсолютной, если откроется, что стих не разложим до уровня ниже слова без потери своей сути как стиха, обращаясь уже в нечто иное — возможно, и ценное, но уже не стих) пространство, то хотя бы отрицательное, где слово, в таком случае, есть некий нуль (0) отсчета. Если стремление слова стать предложением оправдано и гарантировано законами и смыслом существования речи и языка, то, собственно, для слогов и букв стремление и возможность стать словом (с последующей и конечной целью — стать смысловым предложением) на пространстве стиха гарантированы в той же мере самостоятельными законами ритмического развертывания смысла. Кстати, в современном языке подобная тенденция давно начала выказываться не только в стихотворных построениях, но и в бесчисленных, порою причудливых и странных, как нездешние существа, сокращениях и аббревиатурах типа: НИИчермет, МОССХ, МХАТ, Интермаш, Мосжилстрой, ООН, Минздрав и т.д. Они порой настолько странны, что какое-то чувство равновесия и гармонии внутри нас не может найти себе места, пока не расшифрует их без видимой на то практической надобности. Но это и есть начатки надобности поэтично-языковой, это еще не чувство поэзии, это ее предчувствие, самое преддверие, вплотную придвинувшееся к стиху, в отличие от того общепринятого восприятия всего хлама этого мира: домов, плодов, деревьев, мусора, капель, звуков, запахов и т.д. — которые многие поэты описывают как непосредственных породителей поэзии, опуская, как само собой разумеющуюся, стадию их языкового преломления и инертного затвердения, через которую не очень-то пробьешься к этим самым камням и деревьям. <...>

Так вот, может быть, самое ценное из всего моего поэтобытия — это как раз и есть то самое, вышеупомянутое, физиологическое понимание и переживание поэзии. Что-то подобное в изобразительном искусстве было, очевидно, у Пикассо, за что он заслужил немало попреков в беспринципности, легковесности и неумении держать (как в боксе удар) твердость и несворачиваемость одной четкой линии творчества» (18, с. 714).

Метапоэтические произведения Д.А. Пригова часто помещены в сложный интертекст и имеют пародийный характер.

В буфете Дома Литераторов
Пьет пиво Милиционер
Пьет на обычный свой манер,
Не видя даже литераторов.

Они же смотрят на него.
Вокруг него светло и пусто.
И все их разные искусства
При нем не значат ничего

Он представляет собой жизнь,
Явившуюся в форме Долга.
Жизнь кратка, а Искусство долго.
И в схватке побеждает жизнь.

Л.С. Рубинштейн считает, что одним из ключевых слов, определяющих приговскую стратегию, является слово «после». Условная ситуация «искусство после искусства», «литература после литературы», «стих после стиха», «автора после автора» и т.д. — эта ситуация в разных формах переживается и отыгрывается целым кругом авторов (художников и литераторов) поставангардистской ориентации, к которому принадлежит и сам Дмитрий Александрович. В то же время, по мнению Л.С. Рубинштейна, Д.А. Пригов «помещает себя» после тех, кто «после». Творчество Пригова Рубинштейн называет «сверхпроектом», «персональной утопией». Таким образом, «перед» и «после» составляют особый континуум метапоэтики Д.А. Пригова.

Говоря о становлении постмодерна, В.Г. Кулаков отмечает: «Исчезает произведение, остается одна ситуация. Где-то близко к этому пределу сложилась и художественная система Л. Рубинштейна, Д.А. Пригова. Предлагается как бы не произведение, а некий инструментарий для создания произведений, аналитический аппарат. Художественное высказывание формируется самой динамикой возникновения высказывания, динамикой речи <...> Постмодернистская рефлексия привносится в сам процесс их писания; автор как бы непрерывно иронизирует по поводу своего занятия, анализирует, пытается увидеть себя со стороны. <...> Прямая ирония, кстати, совершенно необходима: важна дистанция, диалог с текстом» (19, с. 70—71).

Источники:

1. Пригов Д.А. И самый мало-мальский Гете... // Пригов Д.А. Написанное с 1975 по 1989. — М., 1997. — С. 89.
2. Пригов Д.А. Когда я размышляю о поэзии... // Там же. — С. 96.
3. Пригов Д.А. Премудрость Божия пред Божиим лицом... // Там же. — С. 101.
4. Пригов Д.А. Когда бы жил я как герои... // Там же. — С. 113.
5. Пригов Д.А. Банальное рассуждение на тему: Поэзия и Закон // Пригов Д.А. Советские тексты. 1979—84. — СПб, 1997. — С. 131.

6. Пригов Д.А. Склоняюсь у гробового входа... // Там же. — С. 79.
7. Пригов Д.А. В буфете Дома Литераторов... // Личное дело №. Литературно-художественный альманах. — М., 1991. — С. 40.
8. Пригов Д.А. В Японии я б был Катулл... // Там же. — С. 45.
9. Пригов Д.А. Как вернуться в литературу, оставаясь в ней, но выйдя из нее сухим // Индекс: альманах по материалам рукописных журналов. — М., 1990. — С. 206—212.
10. Пригов Д.А. Предупреждение к сборнику «Первенец грамматики» // Пригов Д.А. Сборник предупреждений к различным вещам. — М., 1996. — С. 60—63.
11. Пригов Д.А. Предупреждение к сборнику «Картинки из частной и общественной жизни» // Там же. — С. 88—89.
12. Пригов Д.А. Предупреждение к сборнику «Неоднозначные стихи» // Там же. — С. 236.
13. Пригов Д.А. Предупреждение к сборнику «Обратимые метаморфозы» // Там же. — С. 237.
14. Пригов Д.А. Предупреждение к сборнику «Одно стихотворение» // Там же. — С. 28—32.
15. Пригов Д.А. Предупреждение к сборнику «Преобразование» // Там же. — С. 33—37.
16. Пригов Д.А. Предупреждение к сборнику «Четыре элегии» // Там же. — С. 26—27.
17. Пригов Д.А. Предупреждение к сборнику «Демоны и ангелы...» // Там же. — С. 191.
18. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2006. — Т. 4. — С. 710—719.

Литература:

19. Кулаков В.Г. Поэзия как факт. — М., 1999.
20. Эпштейн М.Н. Постмодерн в русской литературе. — М., 2005.



Чичибабин Борис Алексеевич

[9.I.1923, Кременчуг Полтавской области — 15.XII.1994, Харьков] — поэт.

Метапоэтика Б.А. Чичибабина представлена в статьях и стихотворных произведениях. Она сложилась под влиянием творчества А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Н.В. Гоголя, Ф.М. Достоевского, А.Т. Твардовского, Б.Л. Пастернака, А.А. Галича, Б.Ш. Окуджавы.

Воззрения Б.А. Чичибабина строятся как резко оппозиционные официальной социалистической идеологии, что отразилось в его судьбе (был арестован, подвергался репрессиям). Понимание поэзии, поэтического долга художника связано с честностью, с личной ответственностью гражданина и человека за свое время, за все происходящее в стране.

До гроба страсти не избуду.
В края чужие не поеду.
Я не был сроду и не буду,
каким пристало быть поэту.
Не в игрищах литературных,
не на пирах, не в дачных рощах —
мой дух возвращивался в тюрьмах
этапных, следственных и прочих.

И все-таки я был поэтом.

Я был одно с народом русским.
Я с ним ютился по баракам,
леса валил, подсолнух лускал,
каналы рыл и правду брякал.
На брюхе ползал по-пластунски
солдатом части минометной.
И в мире не было простушки
в меня влюбиться мимолетно.

И все-таки я был поэтом.

Мне жизнь дарила жар и кашель,
а чаще сам я был нешелков,
когда давился пшенной кашей
или махал пустой кошелкой.
Поэты прославляли вольность,
а я с неволей не расстанусь,
а у меня вылезит волос
и пять зубов во рту осталось.

И все-таки я был поэтом,
и все-таки я есмь поэт.

Влюбленный в черные деревья
да в свет восторгов незаконных,
я не внушал к себе доверья
издателей и незнакомок.
Я был простой конторской крысой,
знакомой всем грехам и бедам,
водяру дул, с вожжами грызся,
тишком за девочками бегал.

И все-таки я был поэтом,
сто тысяч раз я был поэтом,
я был взаправдашним поэтом
и подыхаю как поэт.
1960

«Гражданственность, суд над своим временем, над окружающим злом, беспощадные требования нести ответственность за все происходящее, бескомпромиссность этических позиций — стержень творчества Чичибабина, то, что поэт воспринял как свой творческий и человеческий долг. Незадолго до кончины Чичибабина сама жизнь с особенной остротой выдвинула гражданскую тему в его творчестве на первый план. В конце 1991 года распалась страна, которую он и десятки миллионов его соотечественников считали своей родиной. Эту трагедию поэт глубоко осознал и болью поведал о ней в своих стихах. Написанный им вскоре после заключения Беловежских соглашений «Плач об утраченной родине» многократно перепечатывался разными газетами и журналами. <...> Родина погибла, «исчезла вдруг с лица земли», и ее гибель естественно сопоставляется в мыслях и стихах поэта со смертью его матери: «Теперь я круглый сирота — // по маме и по ней». Здесь, как и везде, Чичибабин не снимает ни с себя, ни со своих современников-соотечественников ответственности за произошедшее: «При нас космический костер // беспомощно потух. // Мы просвистали свой простор, // проматерили дух». <...> Глубинной подосновой этих чувств была искренняя, выстраданная религиозность. Упустив из виду или недооценивая эту сторону его мирозерцания, нельзя правильно понять ни его личность, ни творчество. Чичибабин не раз говорил, что не верит в «церковного Бога»: «Мой Бог начинается не «над», а «в», внутри меня, в глубине моей». Острота социальных ситуаций, насилие, ложь, инфляция нравственных норм,

кровавые межнациональные конфликты углубляли осознание того, что служение Богу — это исполнение долга. Отдаться воле Бога для Чичибабина не означало отказа от внутренней свободы, но означало стремление возвысить то лучшее, разумное, благородное, что есть в нем самом, над преходящим, второстепенным, мнимым» (12, с. 746—747).

В антологии «Строфы века» (1995) Е.А. Евтушенко так характеризует позицию Чичибабина-поэта: «В 1990 году случилось небывалое: Государственную премию СССР получила книга стихов, изданная автором за собственный счет! Ее автор, поэт из Харькова всего лишь три года тому назад оставался исключенным из Союза писателей. За что его исключили? Он был мирнейшим человеком и политикой не занимался. Но обладание совестью среди морального разложения невольно становилось политикой. Чичибабин и в сталинское время сидел, а в хрущевское был исключен потому, что, когда затравили до смерти Твардовского в 1971 году, Чичибабин «осмелился» написать поминальные стихи о нем и откровенно сказать о тех, кто его загнал в могилу. После этого пятнадцать лет Чичибабина не печатали, он работал в бухгалтерии трамвайного парка. Но чем больше проходило времени, тем больше выростала его фигура. <...> Он любит Родину, но прежде всего служит совести как родине нравственной. Резолюции, которым он подчиняется, написаны украинским философом-правдоискателем Григорием Сковородой, Толстым, Пастернаком. У Чичибабина такое лицо, которое могло быть у Андрея Рублева» (11, с. 667).

Метапоэтическая статья «Просто, как на исповеди» (1992) является одной из главных не только в творчестве Б.А. Чичибабина, но и в метапоэтических работах конца XX века. Литература, в понимании Чичибабина, — это то высшее, значимое, что может создать человек, чтобы отвечать замыслам и в какой-то степени соответствовать Главному, Абсолюту, Богу. Литература, в частности поэзия, для Чичибабина концентрирует нравственное содержание жизни нации, и во многом в земной жизни она для Чичибабина подтверждает правоту общечеловеческих нравственных установок. Для художника, который является в традиции русской поэзии посредником между земным и небесным, пророком, очень важно установить свои отношения с Богом. В исповедальной статье он действительно просто, а значит с осознанием главного и с приближением к истине, говорит о проблемах человека конца XX века, потерявшего, как считает Чичибабин, связь с традиционными религиозными и нравственными устоями. Б.А. Чичибабин не говорит об этом прямо, но его статья показывает и доказывает, что русская литература, и в частности поэзия, является духовным и нравственным прибежищем человека в нашей стране, что высокая нравственность, в которой выкристаллизовывается душа человека, лежит в ее основе: «Просто, как на исповеди, хочу признаться, что для меня Бог начинается не «над», а «в», то есть внутри меня, в глубине моей, но в такой непостижимодальней, в такой невообразимо-сокровенной глубине, когда она, не переставая оставаться моей личностной глубиной, моим невозможным-идеальным, никогда в реальности неосуществимым, совершеннейшим «я», Божьим замыслом меня, свободным от искажений жизни и судьбы, становится уже и глубиной другого человека, и всех людей, живущих и живших на земле, и не только людей, но и животных и растений, тополя за окном, березки, посаженной Лилей четверть века назад и растущей перед нашим балконом. И еще я знаю, что Бог один — у православных и католиков, у христи-

ан и иудаистов, у мусульман и буддистов, у верующих и неверующих. И пребывает Он в Вечности. Вечность, вечная жизнь в моем представлении и понимании — это не то, что будет когда-то, не то, что, скажем, ожидает нас после смерти, а то, что в отличие от проходящего времени не проходит, а есть — есть всегда и сейчас. <...> Думаю, что было время (сужу по книгам, по преданиям, по памятникам культуры, по самой культуре, в конце концов), когда большинство живущих людей знало про это Главное и в жизни своей руководствовалось этим знанием» (7, с. 723).

Поэт в России всегда боится души, когда видит, что в стране непорядок, что люди отходят от вечных истин, когда жизнь лишается «значения и смысла, цельности и подлинности». В своей статье Б.А. Чичибабин продолжает разрабатывать пушкинскую традицию — императив «Глаголом жги сердца людей!». Не раз указывалось, что этот императив Пушкина — не только высокая ответственность для поэта, но и его трагедия: люди любят покой, легко уходят в «суегу» и не любят, когда их тревожат напоминанием о долге, о высоких человеческих истинах. И все-таки Б.А. Чичибабин произносит эти горькие слова: «В человеческих душах, невежественных, непросвещенных, жило представление о добре и зле, понятие греха и покаяния. Совершая преступление, дурной поступок, люди знали, что они совершают грех перед Богом (или, если они не верили в Бога, против совести, справедливости, неписаных нравственных мировых законов, против смысла и лада жизни), в конечном итоге, против жизни, и что грех этот влечет за собой «Божье наказание», требует искупления. С этим знанием жили десятки поколений людей — я убежден в этом: я не могу не верить любимым книгам, истории, мировой духовности, которая вся на этом зиждется. И вся беда и весь ужас нашей сегодняшней жизни, вся ее тьма и тяжесть и состоят в том, что из жизни ушло Главное, и сама жизнь поэтому лишилась значения и смысла, цельности и подлинности» (там же, с. 723).

В пору расцвета идей антропоцентризма в гуманитарном знании, особенно в девяностые годы, когда внимание к человеку, его говорению, поведению становится главным объектом исследования, забывается о том, что существует природа, а значит, можно говорить не только об эволюции знания человека, но и коэволюции человека и природы. Но все равно и в этом случае главное оказывается упущенным, и об этом мудро напоминает Чичибабин: «Я с величайшим уважением отношусь к вере или неверию любого мыслящего существа. Для меня дело не в слове «Бог». «Да будет воля Твоя, а не моя» — это должно быть, по-моему, и атеисту понятно, если он посмотрит вокруг себя, а заодно и в себя заглянет и задумается. <...> **«Твоя, а не моя» — это признание той неоспоримо-очевидной истины, что в мире есть нечто более правильное и верное, чем воля, хотение, произвол отдельной личности или группы людей, общества, государства, что мир в своем существовании, вся наша жизнь подчинены высшим нравственным законам, более естественным, могущественным и постоянным, чем все экономические, политические, правовые, государственные и прочие законы, придуманные человеческим своеволием** (выделено нами. — *КШ., ДП.*)» (там же, с. 724).

При этом Б.А. Чичибабин не упускает из виду того, что человек живет в мире повседневности, связан с нею, общается с разными людьми, попадает в сложнейшие житейские ситуации: «Конечно, пока человек живет на земле, он не может быть свободен от земных,

повседневных, житейских забот. <...> Но, живя сегодняшним, люди должны помнить о Вечном. У них должны быть непреходящие ценности и святыни, которыми они и будут мерить свою жизнь» (там же, с. 724).

По Чичибабину, человечество наработало много того, что может служить каждому человеку утешением — «нетленные сокровища человеческой духовности»: «...во всем этом абсурде и хаосе вдруг видишь прекрасный храм, слышишь музыку Моцарта или стихи Пушкина, — и душа получает утешение, обретает надежду и веру: не может быть бессмысленным мир, в котором есть такие нетленные сокровища человеческой духовности» (там же, с. 725).

Культура как концентрация лучшего в человечестве, его духовности должна сопутствовать человеку в жизни. Это константа, в культуре, по-видимому, нет прогресса (в том смысле, что античные произведения по своему уровню не хуже, а возможно и не лучше того, что делалось в разные времена), и в то же время она развивается, обогащается новыми открытиями, новым содержанием: «Культура принадлежит вечности и каждого из нас приобщает к Вечной жизни. Поэтому, когда я слышу, — и, мало того, сам повторяю, — слова о кризисе культуры, об упадке культуры, я чувствую их неточность и то, что они основаны на недоразумении. Конечно, в нашем сознании существует понятие культуры того или иного народа, общества, региона, той или иной эпохи, но ведь существует понятие единой мировой культуры, в которой ничто не отмирает и не отменяется. Кризис или упадок может переживать человеческое общество, но не культура. Сменяются экономические системы, гибнут империи, культура остается. Люди могут отказаться от Бога, но Бог не может отказаться от людей. Можно закрыть глаза и уши, души и сердца, можно не слышать зова, но он-то все равно звучит, пусть для немногих, пусть для никого: кто-то да услышит, откликнется, ответится. Мы все повторяем слова Достоевского о красоте, которая спасет мир. Культура и есть эта спасительная красота, включающая в себя и добро, и истину. Ведь она — не только книги, храмы, музеи, философия, музыка, живопись, она, в еще большей мере, тот свет, который все это оставляет в наших душах. **Культура — это и наше поведение в жизни, и наши отношения друг с другом, наша дружба, любовь, терпимость, способность к созиданию и милосердию, наше чувство ответственности.** Если нас не спасет культура, нас больше ничто не спасет.

Попутно не могу не отметить, что, в противоположность **культуре, являющейся в моих глазах чем-то близким тому, что верующий определил бы как проявление Божьей воли**, — то, что мы называем **цивилизацией**, есть, по-моему, как раз **уклонение от этой воли, ее искажение или нарушение, основанное на человеческом своеволии. Если культура — это воистину смысл, свет, гармония жизни, то цивилизация — ее бессмыслица, суета, разлад и разложение** (выделено нами. — *К.Ш., Д.П.*)» (там же, с. 725).

Как видим, Б.А. Чичибабин противопоставляет культуру и цивилизацию. По-видимому, в этом противопоставлении лежит критерий соотношения духовного и материального: «По-моему, не нужно доказывать, что в таких понятиях, как «массовая культура», «рок-культура», «молодежная», «постмодернистская» и всякая «другая культура» слово «культура» совершенно ошибочно и излишне и что к культуре эти понятия никакого отношения не имеют. Хотя бы потому, что они зависят от обстоятельств, от времени, от моды и

на них рассчитаны. Рожденные безбожным человеческим своеволием, они враждебны и разрушительны для души и духа, но, по счастью, недолговечны и влияние их легковесно-поверхностно и несерьезно» (там же, с. 725).

«Культуру мы и сейчас сплошь и рядом подменяем идеологией, к тому же тоталитарной, упрощенно-воинствующей, все богатство, всю сложность духовной жизни со всеми противоречиями, оттенками, версиями сводящей к двум полюсам: богатые и бедные, белые и красные, а «кто не с нами, тот против нас», — пишет Б.А. Чичибабин (там же, с. 726).

Б.А. Чичибабин далек только от констатации печальных фактов, которые у нас перед глазами. Он видит пути «преображения» человека и опирается здесь тоже на опыт литературы, поэзии, в данном случае на творчество И.А. Бродского: «Я довольно равнодушен к поэту Бродскому, какие-то его стихи, почти все ранние, я очень люблю, какие-то активно не люблю, но, в общем, он — не мой поэт, поэт, по-моему, не русской литературной традиции, не пушкинскими заветами живущий. Но вот он сказал в нобелевской речи, что человечество спасти уже нельзя, поздно, но отдельного человека — никогда не поздно, еще можно и должно спасти, — и мне это очень близко и дорого: это и моя мысль, и мои слова. Только с отдельного человека и начинается пробуждение, воскресение, спасение, только так и начинается всякий путь. И если мир спасется, то только так — через личность. Не представляю, чтобы к истине можно было прийти «соброрно» (там же, с. 726).

Именно литература помогает нам разобраться, случайно или не случайно произошла Октябрьская революция, кто такие Ленин, Сталин. Она все запечатлевает и фиксирует, если это подлинная литература: «Великая русская революция вовсе не начинается, и не кончается, и не исчерпывается октябрьским переворотом, который, может быть, и был осуществлением заговора, кстати, довольно бескровным. Но не могла кучка злоумышленников всю Россию всколыхнуть от брошенных солдатами окопов на Западе до самых глухих и отдаленных окраин, до самого Тихого океана. Значит, накапливались непростимые народные обиды, чтобы разом прорваться в великую и страшную четырехлетнюю братоубийственную войну. Тому и свидетель есть непогрешимый и неподкупный, которому невозможно не верить: великая русская литература. Или уже не слышим Некрасова? Не слышим Щедрина? А если, по-винову времени и моде, мы этих «смутьянов» уже отлучили от русского гражданства, изъяли из наследия нашего, то что ж, и великого Толстого не слышим, кого слышал весь мир? И Достоевского не слышим, которого сейчас сами на каждом шагу поминаем? Вспомним, перечитаем в «Карамазовых» разговор в трактире Ивана с Алешей, историю про то, как крепостного ребенка помещик собаками затравил. Вот они — причины и истоки революции нашей. Перечитаем Александра Блока, самого чуткого, самого искреннего, самого прозорливого русского поэта XX века, стихи его из третьего тома — о «Страшном мире», о «Возмездии» (ведь не случайно же у поэта «бесстрашной искренности» это название) — и его статьи того времени. Или и Блоку не верим? Тогда перечитаем Бунина, ненавидевшего революцию, — знаменитую «Деревню». Ведь очевидно же, что все в России шло и вело к революции, и не только с начала века, но и гораздо раньше, что не могла она не развиться, не свершиться в этой стране, в нашей многогрешной России, и именно такой — великой, грозной, кровавой, стократным «бессмысленным и беспощадным» повторением разинщины и пугачев-

щины. Сегодня уже невозможно славить революцию, прощать ей ее преступления не в человеческих силах. <...> Но ведь и великая же трагедия, великая кара, великое возмездие тем, против кого она была направлена и кто в ней повинен, как предсказывала и предупреждала русская литература, как понимал все тот же Бердяев, по крайней мере, ничуть не меньше тех, кто ее осуществлял. И недаром же Пушкин во всей русской истории, наряду со всегда привлекавшим его Петром, больше всего как раз и интересовался Разиным да Пугачевым» (там же, с. 727).

Статья Б.А. Чичибабина доказывает, что метапоэтика — это особая область знания, которая осуществляется посредничеством между наукой, философией, искусством и с ними же идет к людям, чтобы разъяснить им главное и в творчестве поэта, и в жизни. Чичибабин не просто говорит о сегодняшнем дне, он как подлинный художник, который всегда впереди, раньше всех «схватывает» истину, говорит нам о сегодняшних заблуждениях, которые ведут к все новым и новым ошибкам: «Политико-экономические преобразования, начавшиеся шесть лет назад в нашей стране, я, как и большинство ее населения, встретил с надеждой, радостью и восторгом, тем более, что начались-то они для меня с безусловно хорошего и доброго: вернулись из лагерей и тюрьм мои друзья и знакомые, был возвращен из ссылки академик Сахаров. 25 лет, по сути всю мою творческую жизнь, я был отлучен от литературы, от читателя и слушателя, а тут мои стихи стали печатать, — это ли не радость для поэта? Но беда не в том даже, что эти преобразования осуществляются не так, как о них мечталось, как они задумывались, а в том, что и задумывались-то они без мыслей о Главном, без той молитвы, о которой я так много говорил в этих размышлениях» (там же, с. 727).

Важно, что Б.А. Чичибабин не только указывает на ошибки, но и говорит о возможности их исправления. И все это также, по Чичибабину, выверено русской литературой, русской поэзией: «Ведь если есть Главное в жизни, то оно Главное у всех и для всех: и для еврея, и для немца, и для американца, и для русского. Конечно, у каждого к этому Главному свой путь личный, отдельный, свой — у каждой личности, у каждой нации, у каждого народа, но, в то же время и в конце-то концов, если правда, что есть Главное, есть Истина, есть Вечность, есть Бог, это — и единый, и общий, и всечеловеческий, и всемирный путь. Об этом говорят, к этому ведут все религии мира, вся мировая история, вся мировая культура, и, может быть, лучше всех наш Пушкин: «Велению Божию, о Муза, будь послушна», «Восстань, пророк, и виждь, и внемли, Исполнись волею Моей». Ведь веленье это — одно для всех, воля эта — одна для всех, для всего мира, для всего человечества. Но услышать это дано только каждому в отдельности, только каждому самому по себе, услышать и исполнить — личности — всемирное. Только в этом, наверное, и спасение: «Да будет воля Твоя, а не моя, Господи!» (там же, с. 728).

Убежденность Б.А. Чичибабина основана на хорошем знании той страны, в которой он пребывает. Это страна, где жизнь «преображается» волей художника, — творчество, где личность исполняет «всемирное».

Источники:

1. Чичибабин Б.А. Просто, как на исповеди // Дружба народов. — 1993. — № 1. — С. 3—11.
2. Чичибабин Б.А. Памяти Александра Трифоновича Твардовского // Дружба народов. — 1988. — № 4. — С. 197—198.

3. Чичибабин Б.А. Защита поэта // Там же. — С. 199.
4. Чичибабин Б.А. Стихи о русской словесности // Там же. — С. 200—201.
5. Чичибабин Б.А. До гроба страсти не избуду... // Трезвость и культура. — 1989. — № 6. — С. 32.
6. Чичибабин Б.А. Пастернаку // Там же. — С. 32.
7. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2006. — Т. 4. — С. 720—728.

Литература:

8. Аннинский Л.А. «За полчаса до взмаха...» // Дружба народов. — 1996. — № 8.
9. Аннинский Л.А. «Как выбрать мед тоски из сатанинских сот?» // Новый мир. — 1991. — № 6.
10. Померанц Г.С. Одиночная школа любви // Дружба народов. — 1996. — № 8.
11. Строфы века. Антология русской поэзии / Сост. Е.А. Евтушенко. — Минск — М., 1995.
12. Фризман Л.Г. Чичибабин // Русские писатели XX века. Биографический словарь. — М., 2000. — С. 745—747.
13. Шкловский Е.А. «Слепого века строгий поводырь» // Октябрь. — 1997. — № 1.
14. Шкловский Е.А. Школа любви // Знамя. — 1995. — № 7.



Тарковский Арсений Александрович

[12(25).VI.1907, Елизаветград — 27.V.1989, Москва] — поэт, переводчик.

Метапоэтика А.А. Тарковского представлена статьями «На самой вершине пламени» (1964), «Традиционен ли ямб?» (1967), «Язык поэзии и поэзия языка» (1967) и др., а также

в стихотворных произведениях.

Метапоэтические воззрения А.А. Тарковского формировались под влиянием русской классической поэзии (А.С. Пушкин, А.А. Фет), акмеистов, Б.Л. Пастернака, поэтов Востока, произведения которых он переводил (Аль-Маари, Г. Ошерович, В. Пшавела, С. Чиковани и др.).

Полемизируя с авангардистами, конструктивистами, соцреалистами, поэт утверждает в метапоэтике пантеистическую органику: единение поэта с миром. В двадцатые годы материалистическая доктрина, господствовавшая в советском обществе, наряду с техницизмом, формировала атмосферу пантеистического упоения миром. Утопия покорения природы в мироощущении многих художников трансформировалась: вместо агрессивной воли к покорению возникало желание единения (А.А. Платонов, Н.А. Заболоцкий и др.), А.А. Тарковский наследовал эту традицию.

Я учился траве, раскрывая тетрадь,
И трава начинала как флейта звучать.
Я ловил соответствия звука и цвета,
И когда запевала свой гимн стрекоза,
Меж зеленых ладов проходя, как комета,
Я-то знал, что любая росинка — слеза.
Знал, что в каждой фасетке огромного ока,
В каждой радуге яркострекокущих крыл
Обитает горящее слово пророка,
И Адамову тайну я чудом открыл.
Я любил свой мучительный труд, эту кладку

Слов, скрепленных их собственным светом, загадку
Смутных чувств и простую разгадку ума,
В слове правда мне виделась правда сама,
Был язык мой правдив, как спектральный анализ,
А слова у меня под ногами валялись.

И еще я скажу: собеседник мой прав,
В четверть шума я слышал, в полсвета я видел,
Но зато не унизил ни близких, ни трав,
Равнодушием отчей земли не обидел,
И пока на земле я работал, приняв
Дар студеной воды и пахучего хлеба,
Надо мною стояло бездонное небо,
Звезды падали мне на рукав.
1956

С.И. Чупринин отмечает: «Чертами «классичности» в лирическом строе стиха и — шире — ориентированностью исключительно на высокий поэтический канон, заставляющий вспомнить традиции ломоносовско-державинской эпохи, отмечены не только зрелые, но и самые ранние из дошедших до нас произведений Тарковского. Поэт-пророк, поэт-демиург, безусловно убежденный в том, что «служение поэзии родственно подвигу или есть подвиг», будто бы не изведал ни мук ученичества, ни тягостных сомнений в верности раз и навсегда избранной им для себя авторской манеры. Не будь под стихотворениями дат, зачастую было бы, пожалуй, даже невозможно определить, когда они созданы: в тридцатые или в семидесятые годы, — и это не позволяет ни говорить о творческой эволюции в привычном смысле слова, ни расчленять путь поэта на этапы и периоды» (23, с. 676—677).

В основе метапоэтики А.А. Тарковского лежит уподобление поэтического творчества творчеству природы. «Горящее слово пророка» звучит из уст растений, животных, вещей, окружающих поэта. Обучение поэтическому языку состоит в «мучительном труде» внимательного «слушания» того, что говорит ему природа, «собирая» «валяющихся под ногами» слов. Цель поэтического творчества, по мнению А.А. Тарковского, — вдохнуть в стихотворение «весь этот мир, меняющий обличье». Поэты — «уста пространства и времени». В то же время А.А. Тарковский в метапоэтике рассматривает поэтическое творчество как создание памятника: в стихе, в звуке, в «каждой запятой» поэт воплощает себя, свою судьбу. Судьба и Природа «набалтывают» поэту стихотворение.

«Поразительно, как удалось Тарковскому, — пишет Ю. Кублановский, — сохранить свое творческое сознание не поврежденным, свободным... Речь идет, разумеется, не о свободе от пропаганды, а о свободе главной, внутренней, по определению Блока, — тайной. Кажется, ни разу не поддался он соблазну угождения — но и более тонкому обольщению: нравиться читающей публике и при создании стихотворения полубессознательно ориентироваться на ее спрос (22, с. 11).

Метапоэтика А.А. Тарковского связана с размышлениями поэта над проблемами художественной формы и содержания, при этом язык, в котором выражается поэтическая сущность народной души, является основой единства художественной формы и содержания, поэтому трудно сказать, где кончается содержание и начинается форма: «Ни бесформенного содержания, ни бессодержательной формы представить себе нельзя...» (20, с. 734).

Проблемам языка поэзии посвящена специальная статья «Язык поэзии и поэзия языка» (1967). Она написана в традициях русской метапоэтики, связан-

ной с глубокими философскими идеями оноματοпоэтической школы (В. фон Гумбольдт, Г. Штейнталь, А.А. Потебня): «Русский словарь сохранял в своем составе осколки мертвых языков — санскрита, греческого, латыни. Теперь эти осколки — корни обиходных слов, не менее живые для нашего слуха, чем природные или те, что мы приняли от соседей или чужеземных гостей — желанных и нежеланных. Словарь каждого народа исполнен своей поэзии, выражает душу своего народа и даже более: словарь — душа народа» (20, с. 735—736).

А.А. Тарковский — сторонник понимания языка как воплощения в нем всего сущего. Если музыкант использует звук, художник — краску, карандаш, то поэт имеет дело с языком — структурированной образной системой, особым материалом художественного творчества. Тарковский из тех поэтов, для которых язык — уже поэзия, кладезь образов. Только вслушиваясь и вглядываясь во внешнюю и внутреннюю форму слова, можно привести это сложное явление — человеческий язык, сам по себе являющийся искусством, — к новому состоянию — поэтическому: «Все, и малое и большое, живет или будет жить в нашем — человеческом — языке, — пишет А.А. Тарковский в статье «Язык поэзии и поэзия языка». — Вот каким материалом пользуется поэт. Вот что такое слово! <...> Поэзия в соответствии с жизненной идеей, с замыслом приводит к единству ряд разрозненных образов, притаившихся в отбираемом словесном материале.

Повторим: «Кровь». «Хлеб». «Звезда». Стихотворение создает не только его автор, но и народ — создатель словаря, вдохнувший в каждое слово по образу, по частице своих художественных представлений. Почва, питающая подлинную поэзию, — жизнь и язык. Примером единства жизни, языка и творческой личности, нерасторжимого их сплава служит нам наследие Пушкина. Гармония его созданий, ощущаемая столь определенно при чтении, и есть выражение наилучшего соотношения этих трех элементов, составляющих предмет искусства поэзии: мира, языка и художника» (20, с. 736).

Метапоэтические воззрения А.А. Тарковского основаны на знании классических метапоэтик. В учении поэтов о поэзии он выделяет «школу» В.Я. Брюсова. В статье «Язык поэзии и поэзия языка» А.А. Тарковский пишет: «Русская поэзия двадцатого века — создание не Блока, а Брюсова. У Брюсова можно было научиться чувству культурной преемственности, технике стихописания, работоспособности... Тут школа (во всех смыслах слова — школа) осуществима, необходима и полезна. Сам Блок был у Брюсова в учениках. А где ученики Блока? Чему учит Блок? Душевной чуткости? Умению слышать время? Трепету сердца в кануны мировых потрясений? Способности к слиянию души поэта с душой народа («...И военной славой заплакал рожок...»)? Но этому ни у кого научиться нельзя» (20, с. 736).

Исходя из образных возможностей родного языка, А.А. Тарковский вывел важнейший закон, в основе которого лежит изоморфизм языка природного и языка поэтического, что означает полную гармонизацию триады «мир — словарь — поэт», так как метафора, являющаяся основой этого закона, отображает и конфигурацию, и закономерности той части мира, которую обозначает: «В поэзии существует закон наилучшего соотношения метафоры, заключенной в слове, и «большой» метафоры, замысленной поэтом. <...>

В поэзии идет непрекращающаяся борьба идей — как в жизни. Нет слова в поэзии, не связанного с этой борьбой, с жизнью, со всем миром, со стихией языка как зеркала и души народа, с эпохой и мгновением.

Быть новатором в поэзии — значит с предельной силой, до конца высказать свое исключительное соотношение «мир — словарь — поэт», потому что каждый живущий неповторим, потому что человек (в идеале) — мастер жизни» (20, с. 736).

Часто для поэта язык — поле его безусловного действия, наподобие того, как действует человек в мире — произвольно и безнаказанно. А.А. Тарковский в поэзии исходит из подлинной природы языка, из согласия всех его зон с миром. При этом поэт — действующий субъект, но его действия предельно деликатны по отношению и к миру, и к языку, хотя поэт говорит о борьбе с жизнью, миром, стихией языка. Это борьба за приведение названной триады «мир — словарь — поэт» в такое состояние, когда возникает подлинная «синтетика поэзии», то есть гармонизация всех элементов творчества. Мы употребили термин «синтетика поэзии», которому В.Я. Брюсов придал новое значение, опираясь на труды лингвистов ономактопозитического направления. Назвав статью «Язык поэзии и поэзия языка», А.А. Тарковский верен своему слову: теоретическую «школу» он прошел у В.Я. Брюсова. На основе идей той же самой «школы», в основе корреляции названной триады лежит закон соответствия языка поэзии и того языка, на котором мы говорим.

А.А. Тарковского следует причислить к поэтам, которые изучают творчество на основе языка как источника творчества. Здесь Тарковский — предшественник И.А. Бродского, который считал, что «человек, находящийся в... зависимости от языка, и называется поэтом» (см.: 21). А.А. Тарковскому принадлежат и мысли о языковой относительности в поэзии, чему Бродский также придавал большое значение (там же).

Своеволие поэта над языком, по мнению Тарковского, недопустимо. В этом он наследует традиции символистов: «ИНОГДА случается так, что материал выходит из подчинения художнику. Слово захватывает поэта. Так случилось с Хлебниковым.

Что же делал со словами Хлебников, совершая свои опыты? Он брал слова, обрывал у них крылышки — все эти суффиксы, префиксы, не трогал только корень слова, самую его «кочерыжку», и пытался приживить к нему крылышки, ранее оторванные от другого слова. Такая вивисекция производила уродов, гомункулов... Все эти «смеюнчики» и «летобы» умирали тут же, на хирургическом столе. Но это не относится к настоящему Хлебникову, автору «Ночи в окопе» и «Уструга Разина», подарившего нам целый мешок чудес, поэзию, столь родную языку, что кажется, будто сам язык, минуя поэта, породил ее — таково его словарное богатство:

Так девушка времен Мамая,
С укором к небу подымая
Свои глаза большой воды,
Вдруг спросит нараспев отца:
На что изволит гневаться?
«Ужель она тому причина...» (20, с. 737).

Интересные мысли в А.А. Тарковский высказывает о переводе: «Автор этих заметок много лет с увлечением занимался стихотворным переводом. В самом деле, какая радость открыть для читателя новое прекрасное произведение поэзии! Воспроизвести его на своем языке с возможной верностью подлиннику! Перевод — искусство в высоком смысле этого слова. И все же с годами все более отдаленным от подлинника кажется нам наилучший перевод. Я однажды переводил стихи из романа туркменского классика

Молланепеса. В подлиннике, между прочим, излагается роман соловья и розы. Вся звуковая инструменталка стихотворного отрывка проистекает из сходства слов «гюль» (роза) и «бюль-бюль» (соловей). Быть может, это словесное сходство и есть причина возникновения традиционного сюжета? Ясно, что «перевести», то есть полностью перевоплотить стихотворение со всеми его особенностями, сделать из туркменского стихотворения русское не удалось и не могло удаться. Можно перевести понятие (все же хлеб и у нас, и у немцев, и кровь, и звезды — одни и те же!), но «метафорическая душа» слова непереводаема, как непереводаема и звуковая осязка слова, которая, как мы уже говорили, тоже присуща ему не случайно. Чудо есть нечто, противоречащее мировым законам. И все же подлинное стихотворение, и оригинальное, и переводное, отличается от ремесленной подделки, как чудо от фокуса» (20, с. 737).

Здесь высказывается важная мысль большого практика перевода о принципиальной непереводаемости поэзии — черте, различающей поэзию и прозу.

В метапоэтике А.А. Тарковский не обошел стороной тему читателя, характерную для символистов, и в частности для метапоэтических исследований В.Я. Брюсова: «Читатель — соавтор поэта. Понимание предмета поэзии, чувство культурной преемственности надо бы воспитывать еще со школьной скамьи. Это было бы полезно и для будущих поэтов, и для будущих читателей» (20, с. 738). В.Я. Брюсов говорил о «сотворчестве» поэта и читателя. Чувство культурной преемственности, о котором говорит А.А. Тарковский, — одна из главных черт большого поэта.

Источники:

1. Тарковский А.А. Дождь // Тарковский А.А. Благословенный свет: Избранные статьи — СПб., 1993. — С. 36.
2. Тарковский А.А. Слово // Там же. — С. 78.
3. Тарковский А.А. Надпись на книге // Там же. — С. 91.
4. Тарковский А.А. Порой по улице бредешь... // Там же. — С. 93—94.
5. Тарковский А.А. Яучился траве, раскрывая тетрадь... // Там же. — С. 125.
6. Тарковский А.А. Рифма // Там же. — С. 136—137.
7. Тарковский А.А. Стихи из детской тетради // Там же. — С. 156—157.
8. Тарковский А.А. Я долго добивался... // Там же. — С. 166—167.
9. Тарковский А.А. К стихам // Там же. — С. 230.
10. Тарковский А.А. Рукопись // Там же. — С. 232.
11. Тарковский А.А. Поэт // Там же. — С. 250—251.
12. Тарковский А.А. Словарь // Там же. — С. 252.
13. Тарковский А.А. Явь и речь // Там же. — С. 268.
14. Тарковский А.А. Когда вступают в спор природа и словарь // Там же. — С. 273.
15. Тарковский А.А. Стихи попадают в печать // Там же. — С. 288.
16. Тарковский А.А. Мне другие мерещатся тени // Там же. — С. 305.
17. Тарковский А.А. Пушкинские эпитафии (III, «Разобрал головоломку...») // Там же. — С. 320.
18. Тарковский А.А. Традиционен ли ямб? // Вопросы литературы. — 1967. — № 5. — С. 132—135.
19. Тарковский А.А. Язык поэзии и поэзия языка // Литературная газета. — 1967. — 5 августа.
20. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2006. — Т. 4. — С. 729—738.

Литература:

21. Бродский И.А. Лица необщим выраженьем. Нобелевская лекция // Сочинения Иосифа Бродского: В 6 т. — СПб. — Т. 6. — С. 44—52.
22. Кублановский Ю. Предисловие // Тарковский А.А. Благословенный свет: Избранные стихотворения. — СПб., 1993.
23. Чупринин С.И. Тарковский // Русские писатели XX века. Биографический словарь. — М., 2000. — С. 676—677.



Рейн Евгений Борисович

[20.XII.1935, Ленинград] — поэт, переводчик, сценарист.

Метапоэтика Е.Б. Рейна представлена в статьях, интервью, поэтических текстах.

Комментируя истоки своего творчества, он указывает, что опирался в основном не только на опыт А.А. Блока,

И.Ф. Анненского, О.Э. Мандельштама, Б.Л. Пастернака, но и советских поэтов двадцатых годов В.А. Луговского, И.Л. Сельвинского.

Художественное мышление поэта характеризуется высокой поэтической культурой, погруженностью в традиции классической русской поэзии. Метапоэтика Е.Б. Рейна освящена большим мастерством художника, балансирующим тона, внутренней энергией. Некоторые установки его эстетики обнаруживают увлеченность новейшей французской живописью, футуризмом.

Стихи для него — «условный произвол поэта, который хочет из сочетаний слов вывести какой-то единый смысл, какую-то догадку, предпосылку некоего намека свыше» (10, с. 750).

Exegi monumentum

На пороге старости и жизни

Я хочу вам объявить одно:

Я был счастлив, ибо был в Отчизне

Самое последнее звено

Вервия, что заплетал Державин,

То, что Пушкин вывел к небесам,

Никому по совести не равен,

Потому что все придумал сам.

И пройдет еще одна эпоха,

Выйдет в Ленинграде бедный том,

Верный до единственного вздоха,

В черном переплете, в голубом.

Метапоэтика Е.Б. Рейна формировалась в диалоге с ленинградскими поэтами — И.А. Бродским, А.С. Кушнером и др. Одна из наиболее важных проблем их диалогов — проблема языка как первоосновы творчества. В метапоэтике Е.Б. Рейна есть особенность — объяснять индивидуальность художника на основе обращения его с языком. Так, например, была выделена одна из определяющих основ поэтического творчества И.А. Бродского. В интервью, данном 24 апреля 1990 года, на вопрос журналиста о том, почему Бродский считает нужным выделять язык, превращая его в некую модель мира, Е.Б. Рейн отвечает: «Я думаю, это и есть одна из его главных идей. И не случайно она, может быть, я ошибаюсь, возникла именно в эмиграционный период, когда он оказался вне России. Так как поэзия не может обойтись без своего мира, без свое-

го дома, без своего материала, а Россия отдалилась, то необходимо было найти какую-то ей замену, может быть, даже лучшую, чем она сама, та реальная прагматическая Россия, среди которой вот живу, например, я. Заменой этой России и выступил язык — как наиболее концентрированная, очищенная и избавленная от иногда гнетущей реальности вещь, как лучшая маска России» (10, с. 746).

В статье «Трагический элегик» И.А. Бродский также обращает внимание на языковые достижения Е.Б. Рейна: «Рейн не только радикально расширил поэтический словарь и звуковую палитру русской поэзии — причем сделал это гораздо раньше тех, кому расширение это официально приписывается; он расширил также и психологическую амплитуду русской лирики. Уместнее, наверное, сказать «раскачал». (13, с. 181).

«Поэтика Рейна ведет свою генеалогию как от наследия русского акмеизма, так и от вновь возрожденной в 80-х годах урбанистической поэзии, во многом опиравшейся не только на развившиеся в эти годы традиции городского быта, но и связанные с ним интеллектуализм и филологическую культуру, — отмечает Е.И. Трофимова. — В предисловии к сборнику «Против часовой стрелки» Бродский вспоминает, что когда-то назвал поэта «элегическим урбанистом». Определение оказалось достаточно устойчивым. «Это объяснялось, — пишет Бродский, — как положением в отечественной литературной критике — плачевным всегда, а в те годы в особенности, так и общим состоянием умов, то есть полной атрофией способности называть вещи своими именами. Словосочетание «элегический урбанист» было продуктом этого климата и очерчивало некую мысленную территорию, дотоле неисследованную, но, в принципе, умопостигаемую: знакомый эпитет как бы одомашнивал менее известное, пахнувшее — тогда — «современностью» существительное».

Эстетика поэзии Рейна вполне пишется в явление, которое можно обозначить как «петербургскую поэтическую школу». Это не только особая «культурность» языка, но и всегда ощущаемая структура поэтических образов, формируемая архитектурно-художественной средой. Данная среда настолько эстетически активна и обладает таким множеством знаковых акцентов, что, конечно, воздействует на формирование мышления. Характерным примером такого «петербургского колорита» может служить поэма «Дельта» (1973). <...> Некоторые исследователи творчества поэта отмечают наряду с некрасовско-блоковской традицией влияние на Рейна творческого наследия М. Кузмина. «Тоска по всегда умирающей мировой культуре — главное, что роднит нашего современника (Рейна. — Е.Т.) с Кузминым, — пишет А. Пурин, — удивительные модуляции белого стиха, его экстраординарная эмоционально-смысловая емкость, словно бы подводящая стихи к последней черте, к грани прозы и как бы заставляющая их балансировать на самом краю поэтически возможного...» (Пурин А. Предсказание изобретения // Новый мир. 1994. № 12). <...>

Рейн ориентирован на наследие русской культуры начала века, отличавшейся, с одной стороны, интеллектуальной утонченностью и сложностью образного языка, а с другой стороны — не порывающей с общедоступностью смысла. Об этом свидетельствуют его выступления в печати, где он вступает в полемику с носителями авангардистских и новационных тенденций в современной русской литературе. Связывая эти направления с эстетическим тоталитаризмом, с «умственным коллективизмом», он видит в них попытку возрождения советских левых

экспериментов 20-х годов, что, по мнению Рейна, бесперспективно и обрекает такое искусство на второстепенность. Залог развития русской поэзии Рейн видит в продолжении гуманистических традиций отечественной литературы, в поддержке ее созидательных, а не деструктивных интенций. «...Я выбираю литературу, связанную с традицией. Я выбираю общество, связанное с традицией, не забывающее о своих корнях, своей истории...» (Литературная газета. 1994. 24 авг.)» (15, с. 585—586).

Е.Б. Рейн говорит о своем творчестве как реализующем «прозаизированный тип дарования»: он «...видел какие-то новые возможности в русском стихосложении: новые возможности влияния, новые возможности тематические, возможности привлечения какого-то психологического анализа, сближения стиха с прозой» (10, с. 742).

Наблюдения над особенностями современной поэзии Е.Б. Рейн часто делает на основе анализа творчества современных ему поэтов, но его основная тема — «Бродский — последний реальный новатор». Исходя из того, что поэзия — это способ познания мира, Е.Б. Рейн считает, что И.А. Бродский является поэтом-мыслителем, причем очень оригинальным. Несмотря на то, что человечество к настоящему времени обладает плотным слоем знаний, И.А. Бродский, по мнению Рейна, не повторяет, как другие, уже выдвинутые философией и наукой идеи и положения, а пытается «собственным интеллектуальным усилием постичь то, что пытались понять десятки поколений до него»: «На самом деле Бродский, подобно любому значительному поэту, является поэтом-мыслителем, причем очень оригинальным мыслителем. Дело в том, что наше пространство культуры так заполнено, что, в какую точку ни ткнешь, обязательно столкнешься с каким-нибудь известным именем или учением. И Бродский придумал нечто вроде противоядия этой ситуации. Если взять его эссе из книги «Меньше, чем единица» и его интервью, то обнаружишь необыкновенные догадки, построения, экстравагантности, некоторые из которых просто поражают своей нетрадиционностью. Любой человек с традиционной культурной заготовкой идет по выработанному человечеством пути, и его гордость состоит в том, что он повторяет самые последние достижения культуры. Бродский же, подходя к той или иной теме (при всей его образованности), избегает читать то, что является наиболее близким и оперативным для данной темы. Он пытается собственным интеллектуальным усилием постичь то, что пытались понять десятки поколений до него. При этом он почти всегда выдает какое-то оригинальное, часто забавное, а часто и парадоксальное решение, например, как в эссе о Византии или о тирании. Ему известно общее поле философии, главные идеи и учения, но он пытается как бы забежать со стороны, увидеть все своими глазами и сказать что-то свое» (10, с. 749).

Реальное новаторство И.А. Бродского Е.Б. Рейн видит не в логической, словесной деформации, а в том, что он ввел в поэзию «материки новых понятий, культур», что он создал «новой гармонии»: стихи И.А. Бродского являются «как бы отголосками одной большой музыки мироздания» (10, с. 750).

Источники:

1. Рейн Е.Б. Неделя русской поэзии в Бельгии // Рейн Е.Б. Балкон. Стихотворения. — М., 1998. — С. 26—27.
2. Рейн Е.Б. Дом Волошина // Там же. — С. 64.
3. Рейн Е.Б. Exegi monumentum // Там же. — С. 72.

4. Рейн Е.Б. Последние // Там же. — С. 86.

5. Рейн Е.Б. Борис Львович и Михаил Алексеевич // Там же. — С. 88.

6. Рейн Е.Б. Эпитафия // Там же. — С. 96.

7. Рейн Е.Б. Авангард // Строфы века. Антология русской поэзии / Сост. Е.А. Евтушенко. — Минск — М., 1995. — С. 796.

8. Рейн Е.Б. Прозаизированный тип дарования // Полухина В. «Бродский глазами современников». Сборник интервью. — СПб., 1997. — С. 14—29.

9. Рейн Е.Б. Бродский — последний реальный новатор // Книжное обозрение. — 1990. — № 20. — С. 8—16.

10. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2006. — Т. 4. — С. 739—750.

Литература:

11. Бек Т. Неразделимый узел соучастия // Юность. — 1985. — № 11.

12. Бондаренко Вл. Игра на занижение // Наш современник. — 1985. — № 12.

13. Бродский И.А. Трагический элегик // Новый мир. — 1991. — № 6.

14. Межиров А.П. Непоправимый день // Литературная газета. — 1990. — № 43.

15. Трофимова Е.И. Рейн // Русские писатели XX века. Биографический словарь. — М., 2000. — С. 585—586.



Кушнер Александр Семенович

[14.IX.1936, Ленинград] — поэт, эссеист, теоретик литературы.

Метапоэтика А.С. Кушнера представлена в книге эссе «Аполлон в снегу» (1991), в статьях «Заметки на полях» (1981), «Неиссякаемый сюжет поэзии» (1986), в интервью «Последний романтический поэт» (1990)

и др., а также в стихотворных произведениях.

На метапоэтику А.С. Кушнера оказало влияние творчество К.Н. Батюшкова, Е.А. Баратынского, А.С. Пушкина, Ф.И. Тютчева, А.А. Фета, И.Ф. Анненского, А.А. Блока, О.Э. Мандельштама, М.А. Кузмина.

В метапоэтике А.С. Кушнер разрабатывает проблему соотношения поэзии и прозы. Он утверждает особый характер поэтической мысли: ее музыкальность и неотделимость от движения стиха, индетерминированность поэтической философии: «...поэтическая философия в отличие от научной не занимается сведением концов с концами, поэтический мир не заполняет пропуски и зияния причинно-следственным раствором» (17, с. 767).

Анализируя свойства поэзии, А.С. Кушнер отмечает в качестве изначального ее «способностью вызывать в душе человека представление о счастье» (17, с. 782). Эта способность обусловлена, по его мнению, происхождением стиха из заклинания, волшебства, заговора, придающих его звучанию, ритмике, интонации заволаживающую силу.

На ночь оставлю стихи на столе, —
Пусть полежат, наберутся ума.
Может быть, гнутая строчка во мгле
Распрямится сама?

Ангелы, музы, ночной ветерок,
Тени, которые бродят вокруг,
Вряд ли до наших спускаются строк.
А все же! А вдруг!

Входит ведь кто-то с улыбкой в наш сон.
О как шаги его ночью легки!
И утешает нас. Может быть, он
Входит в стихи?

Суффикс подкрутит, повертит предлог,
Слово по сходству заменит другим,
Петельку — хвостиком, в слове «порог»
Звонкий — глухим.

Горько и весело жить на земле.
К ней, как листок, я ничем не прижат.
На ночь оставлю стихи на столе.
Пусть полежат.

Одно из основных понятий метапоэтики А.С. Кушнера — интонация, высокое интонационное напряжение выступает «непрерывным условием поэзии». Рассматривая процесс обновления поэтического языка, он утверждает его зависимость от устной речи: «Стихи берут свой интонационный рисунок не в какой-то особой поэтической сфере — они заимствуют лучшие свои строки в живой речи. Устная речь, разговорная интонация — это неиссякаемый арсенал поэтической речи», — пишет А.С. Кушнер в статье «Стихи и письма» (1981).

А.С. Кушнеру принадлежит ряд интервью, статей, в которых он интерпретирует свое творчество и творчество других художников. Так, «консерватизм» собственной формы он определяет как сознательный и вызывающий «в эпоху всеобщей расхлябанности и одичания» (17, с. 77б): «Вообще новизна может быть вынесена наружу, заявлена броско и выпукло. Такова поэтика Маяковского, Цветаевой, раннего Пастернака, Бродского. Есть другая новизна, убранный внутрь стиха, связанная тонкими волосными переливами поэтического смысла: Пушкин, Анненский, Мандельштам. Такая новизна мне ближе» (там же).

«Ничего из попытки вырастить особую, советскую поэзию не вышло, — пишет А.С. Кушнер, — провалились десятки, сотни таких поэтов и проваливаются до сих пор. Что отличает их, что выдает? — слово, стоящее вне поэтического контекста, голое, однозначное, неукорененное в традиции, свободное от культурных ассоциаций, «одноразовое», мечтающее о прозаическом повествовании, о газетной заметке, публицистической статье». (цит. по: 21, с. 269). «Ну а если слово «мечтает» о «традиции», о «культурных ассоциациях», о «многообразности» (то есть вечности)? Что это меняет?» — возражает ему В.Г. Кулаков. — <...> Кушнер, тонкий лирик, безусловно все это понимает и, как и Самойлов, преодолевает имманентное своей интеллигентской позиции психологической конкретностью лирики, выверенной гармонией пропущенного через культуру лирического события. Однако акмеическая мифология «мировой культуры» с окончательным распадом модернистского мира неизбежно утратила свое онтологизирующее значение. Кушнер на ней и не настаивает (в отличие, скажем, от Бродского), считая лирическое событие единственной художественной реальностью поэзии, не ищет новой онтологии и тем самым вполне сознательно ограничивает свой, бесспорно, виртуозный стих чисто психологическим проблемным полем <...> Онтологизирующее отноше-

ние к традиции — это существенно активное отношение, и только активность, даже полемичность, создает возможность равноправного культурного диалога, который и составляет суть культурного развития, постоянного расширения эстетической перспективы» (там же, с. 270—271).

Д.С. Лихачев, напротив, считает, что А.С. Кушнер всегда в творческом диалоге с предшественниками и будущими читателями. «Кушнер не склонен к декларации и патетике. Но его поэзия стоит на страже нравственности и добра, она нравственна в своей основе, ибо демонстрирует прежде всего добросовестнейшее отношение к поэтическому слову.

...Но лгать и впрямь нельзя, и кое-как
Сказать нельзя — на том конце цепочки
Нас не простят укутанный во мрак
Гомер, Алкей, Катулл, Гораций Флакк,
Расслышать нас встающий на носочки.

<...> Подключаясь к высокому напряжению мировой поэзии, он помнит о тех, кто стоит «на том конце цепочки», стремится соответствовать их представлению о поэтическом труде и назначении поэта». (22, с. 10).

Метапоэтика А.С. Кушнера весьма разнообразна. Это и эссе, и статьи, близкие к научным и философским текстам. В теоретических статьях, таких, как «Стиховая ткань» (1979), А.С. Кушнер рассматривает важные проблемы, связанные с общеэстетическими категориями поэтического текста. Одна из них — «стиховая ткань». Такие общие эстетические понятия, как «материя», «ткань», «фактура», «склад», «гармония» текста в работах по поэтике рассматриваются как метафоры, а текстовые реализации этих трудноуловимых категорий, как правило, не изучаются, особенно это касается поэзии. В теории музыки эти понятия, например, очень хорошо разработаны А.С. Кушнер отталкивается от научной и метапоэтической традиции (А.А. Блок, О.Э. Мандельштам). Особенностью метапоэтики А.С. Кушнера можно считать ее теоретический характер, внимание к общеэстетическим категориям, которые роднят поэзию и живопись, поэзию и музыку. Следует обратить внимание на такое практически не разработанное понятие, как «стиховая ткань».

А.С. Кушнер характеризует ее как метафору, которая для него «живее многих научных определений». Это действительно научная метафора, и компонент «ткань» имеет терминологическое значение в музыке, живописи, приобретает его и в теории поэзии. Понятие ткани раскрывает этимологическое значение термина «текст». Латинское «textus» включает семы: 'ткань', 'связь', 'слог', 'стиль'; глагол «texo» имеет значение 'ткать', 'плести', 'вить', 'строить', 'сооружать', 'изготавливать'. В латинско-русском словаре И.Х. Дворецкого (М., 1976) отмечаются значения 'содержаться в тексте', 'внушать текстом'. Вот одно из современных определений текста: «Если понимать текст предельно широко, исходя из этимологического значения латинского textus как «сплетение», «связь», «тканье», то текстом можно назвать определенным образом устроенную совокупность знаков, которая в зависимости от характера этих идеальных объектов (то есть знаков) вызывает представления о вещах, явлениях и их отношениях (25, с. 4). Это феноменологически заданное понимание текста и языка, так как оно связано со знанием о предметности. Вот одно из философских определений текста-ткани, которое дал Х.-Г. Гадамер: «Это особого рода взаимное сопряжение уникального звучания и многоголосия, благодаря которому каждое слово становится

в центр особой системы координат и целое предстает как ткань, единственная в своем роде. Структуру поэтического творения принято обозначать выразительным словом «текст». Текст — это текстура, ткань, то есть целое, образуемое определенными нитями, тесно переплетенной особым, лишь данной ткани присущим образом» (20, с. 142).

Есть еще одно определение ткани, которое дает О.Э. Мандельштам: «Поэтическая речь есть ковровая ткань, имеющая множество текстильных основ, отличающихся друг от друга только в исполнительской окраске, только в партитуре постоянно изменяющегося приказа оружейной сигнализации» (23, с. 109).

В рассмотрении стиховой ткани А.С. Кушнер учитывает все эти значения, хотя вряд ли опирается на них. Его понимание ткани ближе всего к поэтическому и философскому. Такие понятия, как «стиховая ткань», «материя», «материал», «фактура», очень мало разработаны и нуждаются в прояснении, так как в общеэстетической парадигме они разработаны применительно к музыкальному и изобразительному искусству, а для характеристики поэтического текста употребляются, скорее, действительно как метафоры. Компоненты их значения в общеэстетической парадигме не замечены. Поэтому здесь очень значимы теоретические наблюдения самих поэтов. А.С. Кушнер первично идет от значения «тканье» и выделяет два типа текстовой ткани: «редкую» и «плотную». «Редкая» ткань, по его мнению, характеризует поэтический текст А.А. Блока, «плотная» — О.Э. Мандельштама: «Стиховая ткань может быть редкой, просматриваемой на свет, вообще жидкой, похожей на разбавленный водой раствор. В такой ткани меж словами большие зазоры, строка проваливается, еле держится, в основном — за счет «лиризма». Такова ткань блоковских стихов, в том числе самых лучших. <...>

Есть другая стиховая ткань: плотная, почти не оставляющая просветов, — с таким сложным рисунком, с таким ассоциативным узором. Перенасыщенный раствор. Меж словами не просунуться и волосу. Стихи прельщают взгляд, поражают воображение, радуют красками, слепят. Другой такой рельефности, объемности, плотности, красочности и не вспомнить...» (17, с. 754).

Интересны наблюдения над «просветлением» стиховой ткани Мандельштама и причиной ее уплотненности. Это метафоричность, внимание к предметности, к вещи за счет феноменологической заданности слова: «Можно проследить, как постепенно мандельштамовская стиховая ткань освобождалась от слишком сложного рисунка, слишком тяжелого, изощренного наряда. Такие стихи, как «Мы с тобой на кухне посидим...» или «Еще не умер ты, еще ты не один...», действуют на нас именно своей обнаженностью и «последней прямоотой». Но утверждать, что поэт порвал со своим плотным, ассоциативным стилем, было бы неверно. Он оставался ему верен до конца. Достаточно упомянуть «Ариоста», «За Паганини длиннопалым...», «Я в лвиный ров и в крепость погружен...», «Как светотени мученик Рембрандт...».

Уплотненность поэтической ткани связана не только со спецификой сугубо метафорического, ассоциативного мышления, но и с отношением Мандельштама к жизни как к баснословному богатству, предлагающему человеку «выпуклую радость узнавания». <...>

Помрачение и обеднение жизни связано для Мандельштама прежде всего с потускнением красок, с приглушением звука, с развеществлением жизненной и стиховой ткани» (17, с. 755—756).

Здесь следует подчеркнуть соответствие — изоморфизм жизненного мира и мира стиха. А далее в статье очень точными наметками А.С. Кушнер показывает особенности разного типа «тканья»: «Стиховая ткань. Есть поэтические системы, в которых она на две трети соткана из готовых устойчивых поэтических формул, переходящих из стихотворения в стихотворение и от поэта к поэту. Такова, например, поэтика школы «гармонической точности». Здесь, как показала Л. Гинзбург, особенно важны ритмико-синтаксические и смысловые сдвиги, «несравненное искусство нарушения канонов», умение «сочетать узнаваемое с неожиданным» (Гинзбург Л. О лирике. Л., 1974. С. 46, 47). Этим искусством в высшей степени владели Батюшков и Жуковский.

Есть поэты, наоборот, с такой обособленной, индивидуальной поэтической манерой, что для определения стихотворения по принадлежности достаточно одного стиха, такого, как «Злость-тоску мужики на лошадах сорвут» или «Досыта изъяздеваюсь, нахальный и едкий».

Стиховая ткань. Посмотрите, какая она неровная у Державина — неряшливая, лоскутная, сшитая из парчи и дерюги; разночинное сукно, крестьянская холстина Некрасова; фетовский шелк.

Это натянутае «мануфактурное» сравнение употреблено здесь не без улыбки. Все же, если отвлечься от прилавка с душистыми рулонами и вернуться к поэтической ткани, пушкинский стих — вот пример замечательного равновесия всех элементов, органического сплава главного и второстепенного, рисунка и орнамента, мелодии и аккомпанемента. <...>

Пушкин не дает сбиться стиховой ткани в комки и складки.

В то же время не следует считать пушкинский метод, его стиховую ткань единственно прекрасными (17, с. 756—757).

Вывод А.С. Кушнера совпадает с выводами философа-феноменолога Х.-Г. Гадамера. «Сколько настоящих поэтов — столько образцов стиховой ткани, — пишет А.С. Кушнера. — В XX веке мы знаем и разорванный, «весомый и грубый» стих Маяковского, и закрученный, витой, как шнур, «веревочный» стих Цветаевой, и множество самых разнообразных поэтических почерков наших современников» (17, с. 756).

Одна из существенных проблем, которая получила развитие в отечественной филологии в восьмидесятые — девяностые годы XX века, это проблема интертекстуальности. А.С. Кушнер назвал это явление «переключкой» поэтов, показал, что цитирование не мешает большому поэту, а, наоборот, укрепляет его связь с традицией, дает основу для новых творческих открытий. В статье «Переключка» (1979) он пишет: «...цитирование плодотворно тогда, когда чужой текст выступает в неожиданное соотношение с вновь создаваемым, обостряя его новизну, служит не задачам стилизации, а задачам создания нового поэтического слова. <...>

Иногда в роли цитаты выступает вообще одно, но памятное слово — и преобразует стихотворение, сдвигая его в сторону цитируемого автора. <...>

Наконец, процитированным может быть не слово, а интонация, ритмический ход. «Вот зачем такой знакомый // И родной для сердца звук... Вот зачем, в часы заката, // Уходя в ночную тьму...» — эти блоковские строки из стихотворения «Пушкинскому дому» призваны напомнить пушкинские стихи из «Пира Петра Первого»: «Оттого-то шум и клики // В Петербурге-городке... Оттого-то в час веселый // Чаша царская полна...» <...>

Цитирование — лишь один из видов переключки. Существует множество других ее вариантов: отзвуки, отклики, непреднамеренные совпадения и т.д. <...>

Поэтическая переключка не умаляет достоинства поэта, не ущемляет его оригинальности. Она — один из ярчайших примеров того, как нуждается поэтическая новизна в поэтической традиции. Можно сказать, что традиция, связь с предшественниками (и чем дальше они отстоят от сегодняшнего дня, тем поразительней бывает эффект) обостряют новизну и резче обозначают поэтическую индивидуальность. <...>

Настоящие стихи не замыкаются на том предмете, о котором они говорят. У них есть перспектива. Через голову данной вещи они обращаются к другой, далеко от нее отстоящей. Так организуется стиховой простор. Одним из средств, помогающих выстроить это стиховое пространство, и является переключка. <...>

Поэт зависит не от количества прожитых лет, а от меняющегося времени, от жизни. Время и жизнь диктуют ему необходимость иных поэтических установок, иной переключки, внушают смену поэтической ориентации и поэтическую новизну» (17, с. 758).

Действительно, «переключки» делают текст многомерным, позволяют активизировать в неязыковых слоях текста когнитивные артефакты (уже созданные произведения), стихотворение получает возможность переключки с множеством идиостилей, актуализирует множество поэтических тем. Так стихотворение помещается в многомерное пространство, которое называется интертекстуальным. Оно получает удачное наименование в статье А.С. Кушнера — «простор стиха».

Еще одна теоретическая задача, которая решается А.С. Кушнером в одной из его статей, — это интонационное своеобразие поэтического произведения. В статье «Интонационная неровность» (1981) А.С. Кушнер обращается к стихам И.Ф. Анненского и рассматривает интонационные рисунки его произведений: «Меньше всего стихи Анненского похожи на гладкую, последовательную поэтическую речь. Сбивчивость, интонационные перебои, срывы, всплески — вот что характерно для них. Нервность и неровность. Отсутствие спокойного интонационного течения. Стиховая ткань находится в непрестанном колебании, она всегда взволнована, полощется, змеится, переливается, вспухает и опадает. Не только предшественники Анненского, но даже и те, кто «брал у него уроки» и воспроизводил это волнение в своих стихах, эти перебои и паузы, все-таки необычайно спокойны и равномерны в сравнении с ним. Даже стихотворение Ахматовой, положенное рядом со стихами Анненского, производит впечатление сравнительно спокойной интонационной поверхности. У стихов Анненского — учащенный пульс. И мучительное сцепление вещей с внутренней жизнью человека проявляется прежде всего в этой интонационной неровности стиха» (17, с. 772).

В статье «Выпрямительный вздох» (1984) А.С. Кушнер обращается к выяснению сути поэтического творчества в отличие от творчества музыкантов и художников. Язык его статьи приобретает репрезентативную функцию, и А.С. Кушнер как бы демонстрирует способ письма «виноградное мясо стиха», которого добились поэты в борьбе за овладение «вещным миром»: «Итак, резец, орган, кисть пируют «на празднике мирском». Поэзия и проза в число избранных не допущены.

Все мысль да мысль! художник бедный слова!
О жрец ее! Тебе забвенья нет.

И все-таки мы не будем огорчаться. Это им, поэзии, прозе, дана великая способность проникнуть в глубину человеческой души, постигнуть трагедию мира, взвалить на свои плечи все тяготы, всю боль, всю скорбь.

И при этом не отчаиваться, не отступить, не сдаться. Мало того! В борьбе с историческим, общественным и личным роком поэзия нашла в себе силы (и здесь я прежде всего ссылаюсь на русскую поэзию XX века) обрести и радость, и счастье, овладеть с невиданной полнотой не только внутренним, человеческим, но и внешним, материальным, предметным, вещным миром.

Чувство, эмоцию, мысль, страсть она научилась наматывать на вещь, как обмотку на катушку: голые слова, голые смыслы обросли плотью, «виноградным мясом» стиха, разветвленной ассоциативной кровеносной системой. (Замечу попутно, что как раз сегодня, в связи со счастливой возможностью сказать все, что хочешь, открыто и прямо, опять падает энергия в поэтической сети, энергия становления поэтической мысли: поэзии угрожает слишком прямое, голое, обглоданное, лишенное «виноградного мяса» слово)» (17, с. 781).

Метапоэтика А.С. Кушнера выдержана в лучших традициях русских метапоэтик, в особенности она развивает традиции метапоэтики О.Э. Мандельштама с ее вниманием к поэзии слова, к организации текста как образной ткани.

Источники:

1. Кушнер А.С. Стихи, в отличие от смертных наших фраз... // Кушнер А.С. Стихотворения. — Л., 1986. — С. 81.
 2. Кушнер А.С. Бессмертие — это когда за столом разговор... // Там же. — С. 130.
 3. Кушнер А.С. А вы, стихи, дневные сны в лучах... // Там же. — С. 173—174.
 4. Кушнер А.С. В любительском стихотворенье огрехи страшней, чем грехи... // Там же. — С. 178.
 5. Кушнер А.С. Вводные слова // Там же. — С. 181.
 6. Кушнер А.С. Памяти Анны Ахматовой // Там же. — С. 228—229.
 7. Кушнер А.С. Вместо статьи о Вяземском // Там же. — С. 267—268.
 8. Кушнер А.С. Прямая речь // Там же. — С. 271—272.
 9. Кушнер А.С. Где улица? Я думал: в Ленинграде... // Там же. — С. 272.
 10. Кушнер А.С. На ночь оставлю стихи на столе... // Там же. — С. 278.
 11. Кушнер А.С. Стиховая ткань // Кушнер А.С. Аполлон в снегу. Заметки на полях. — Л., 1991. — С. 73—84.
 12. Кушнер А.С. Переключка // Там же. — С. 85—113.
 13. Кушнер А.С. Выпрямительный вздох // Там же. — С. 288—302.
 14. Кушнер А.С. Интонационная неровность // Там же. — С. 161—172.
 15. Кушнер А.С. Стихи и письма // Там же. — С. 139—159.
 16. Кушнер А.С. Последний романтический поэт // Полухина В. «Бродский глазами современников». Сборник интервью. — СПб., 1997. — С. 108—117.
 17. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2006. — Т. 4. — С. 751—785.
- #### Литература:
18. Аннинский Л.А. За линией примет // День поэзии. — М. — 1978.
 19. Баевский В.С. Пристальное зренье // Новый мир. — 1986. — № 11.
 20. Гадамер Х.-Г. Актуальность прекрасного. — М., 1991.
 21. Кулаков В.Г. Поэзия как факт. — М., 1999.

22. Лихачев Д.С. Кратчайший путь // Александр Кушнер. Стихотворения. — Л., 1986.
 23. Мандельштам О.Э. Слово и культура. — М., 1987.
 24. Роднянская И. Художник в поисках истины. — М., 1989.
 25. Штейнер Е. Картины из письменных знаков // Декоративное искусство, 1991. — № 9—10. — С. 4.



Бродский Иосиф Александрович

[24.V.1940, Ленинград — 27.I.1996, Нью-Йорк] — поэт.

Метапоэтика И.А. Бродского представлена в статьях, интервью, выступлениях, речах, поэтических произведениях.

На формирование метапоэтики И.А. Бродского оказали влияние поэты XVIII века

Г.Р. Державин, А.С. Пушкин, Е.А. Баратынский, поэты XX века А.А. Ахматова, М.И. Цветаева, англоязычные поэты У. Уитмен, Р. Фрост, У.Х. Оден и др.

Метапоэтика И.А. Бродского чрезвычайно обширна и разнообразна. Он принадлежит к поэтам второй половины XX века, когда под влиянием символизма, авангардистских тенденций узаконилась тенденция авто-метадискрипции, осмысления собственного творчества в связи с самыми разными областями знаний — философией, лингвистикой, культурологией и т.д. Основная особенность метапоэтики И.А. Бродского — это то, что это метапоэтика лингвистическая, ее можно отнести также к общепилологической, так как Бродский определяет практически все важнейшие понятия теории творчества, теории поэзии. Понятно, что широко образованный поэт, одной из тем которого в поэзии вообще является культура, мыслит многомерно и многопланово.

Метапоэтика И.А. Бродского энциклопедична, по ее проблематике можно судить о поэзии вообще и культуре XX века в частности. Но лингвистическая составляющая здесь неотъемлемая. В этом смысле И.А. Бродский — мыслитель именно XX века. Дело в том, что эта тенденция в метапоэтике И.А. Бродского коррелирует с аналитической философией, феноменологией, психоанализом, в основе которых лежит понятие о языке как универсуме культуры, и вообще всей человеческой жизни, мира человека («Границы нашего мира определяются границами языка» — Л. Витгенштейн; «Язык — дом бытия» — М. Хайдеггер).

И.А. Бродский углубил рефлексии тех поэтов, которые определяют зависимость поэта от языка (поэты-символисты, Е.М. Винокуров, А.А. Тарковский и др.). Он наиболее точно выразил глубинные мысли филологов, философов о языковой относительности поэзии. Поэт, по Бродскому, «есть средство существования языка. Или, как сказал великий Оден, он — тот, кем язык жив. <...> Пишущий стихотворение пишет его потому, что язык подсказывает или просто диктует следующую строчку. Начиная стихотворение, поэт, как правило, не знает, чем оно кончится, и порой оказывается очень удивлен тем, что получилось, ибо часто получается лучше, чем он предполагал, часто мысль его заходит дальше, чем он рассчитывал. Это и есть тот момент, когда будущее языка вмешивается в его настоящее» (21, с. 51—52).

Как видим, И.А. Бродскому, как, может быть, никому, удалось заглянуть в самые глубины поэтического язы-

ка и языка вообще, понять его так, как поняли большие философы XX века.

М. Хайдеггер так говорит о языке в связи с поэзией: «Язык впервые дает имя сущему, и благодаря такому именованию сущее впервые обретает слово и явление. Такое именование, о-значая сущее, впервые на-значает его к его бытию. Такое именование есть набрасывание светлоты, в которой нарекается, как что (выделено автором. — К.Ш., Д.П.) именно входит такое-то сущее в просторы разверстого. <...> Поэзия есть глагол не-сокрытости сущего. И соответственно каждый язык есть совершение такого глаголения, в котором перед всяким народом, в исторически-совершающемся, восходит, распускаясь-расцветая, его мир, в котором сбегается, как затворено-замыкающаяся, его земля. Набрасывающее сказывание таково, что, приуготавливая изреченное, оно приносит в мир и все неизреченное как таковое. В таком сказывании всякому народу, в исторически-совершающемся, предзапечатлены понятия о его сущности, то есть о его принадлежности мировому совершению — всемирной истории. <...> Сам язык есть поэзия в существенном смысле. <...> Язык не потому — поэзия, что в нем — прапоэзия, но поэзия потому пребывает в языке, что язык хранит изначальную сущность поэзии» (29, с. 306).

Эти мысли находятся в корреляции с идеями И.А. Бродского о том, что поэт, вступающий в контакт с языком, немедленно впадает «в зависимость от оно-го, от всего, что на нем уже высказано, написано, осуществлено» (24, с. 850). Зависимость эта — абсолютная, но она же и раскрепощает, считает Бродский. Язык старше, чем писатель, он обладает центробежной энергией, «сообщаемой ему его временным потенциалом, то есть всем лежащим впереди временем» (там же). Таким образом, язык владеет поэтом в связи с тем, что каждое слово несет на себе огромную культурную ношу. Но и поэт владеет языком: «Создаваемое сегодня по-русски или по-английски, например, гарантирует существование этих языков в течение следующего тысячелетия» (там же).

Поэзия как форма познания, по Бродскому, пользуется тремя методами познания: аналитическим, интуитивным и откровением. И все они даны в языке; «и порой с помощью одного слова, одной рифмы пишущему стихотворение удастся оказаться там, где до него никто не бывал, — и дальше, может быть, чем он сам бы желал. <...> Человек, находящийся в подобной зависимости от языка, я полагаю, и называется поэтом» (21, с. 52).

Корреляция с идеями аналитической (лингвистической) философии необязательно предполагает их влияние на сознание И.А. Бродского, хотя здесь последовательно ощущается философский опыт мыслителей ономагопоэтического направления (В. фон Гумбольдт, А.А. Потебня, П.А. Флоренский, А.Ф. Лосев и др.). Скорее, это глубинный опыт большого художника, прочувствовавшего и пережившего колоссальные языковые интенции. Лингвистическая метапоэтика И.А. Бродского коррелирует и с семиотикой, бурно развивавшейся в XX веке, а также с семантикой, которая может рассматриваться и как составная часть семиотики.

Один из наиболее частотных терминов И.А. Бродского — «семантика». Этот термин встречается практически в каждой статье, употребляется несколько раз. В «Нобелевской лекции» И.А. Бродский определяет произведение литературы в отличие от музыкального произведения на основе семантического критерия: «Если музыкальное произведение еще оставляет человеку возможность выбора между пассивной ролью слушателя и активной исполнителя, произведение

литературы — искусства, по выражению Монтале, **безнадежно семантического** — обрекает его на роль только исполнителя» (24, с. 848).

Таким образом, доминантным слоем в интерпретации И.А. Бродским художественного, чаще всего поэтического текста, является семантический. Так, в статье «Об одном стихотворении» поэт пишет: «Рациональная (сторона горя, составляющего содержание «Новогоднего». — *КШ, ДП.*) — **в семантике стихотворения**, которая настолько очевидно доминирует в тексте, что вполне может быть объектом самостоятельного исследования» (там же, с. 820).

И.А. Бродский редко опирается только на лексическое значение, чаще на более абстрагированный уровень семантики — значение значения. При этом приоритетными объектами для семантических исследований и интерпретаций Бродского являются смежные объекты: слово и слог, слово и его фонетическая структура; звуковые аллюзии, рифма и поэтическая фигура, внутренняя и внешняя форма слова, предложение и значение составляющих его компонентов, а в целом фонетики и лексикологии, грамматики и лексикологии, лексикологии, морфологии и синтаксиса. И это понятно, так как мир поэтического текста — это мир языковых употреблений, где структура и семантика всех элементов переформируются согласно особой системе, в которой они употребляются, — целостному тексту.

Обратимся к некоторым примерам использования термина «семантика», которые соответствуют областям его значения.

Фоносемантика, семантика рифмы, стиха, фигуры: «Фраза строится у Цветаевой не столько по принципу сказуемого, следующего за подлежащим, сколько за счет собственно поэтической технологии: **звуковой аллюзии, корневой рифмы, семантического enjambement** etc.» («Поэт и проза» — 24, с. 797).

Семантика слова, слога: «Уже хотя бы по одному тому, что стихотворная строка коротка, на каждое слово в ней, часто — на каждый слог приходится двойная или тройная **семантическая нагрузка**» (там же, с. 797).

Фоносемантика: «В случае с поэтом это стремление приобретает зачастую идиосинкразический характер, ибо для него **фонетика и семантика** за малыми исключениями тождественны» (там же, с. 800).

Концептуальная семантика: «В этой статье — одной из решающих для понимания творчества Цветаевой — дается один из наиболее захватывающих примеров фронтальной **семантической атаки** на позиции, занимаемые в нашем сознании абстрактными категориями (в данном случае, на идею Времени)» (там же).

Семантика внутренней формы, фоносемантика: «Дело, скорей всего, в том, что **новая семантика** нуждалась в новой фонетике, и Цветаева ее дала» (там же). «Согласные «кр» в «кровом» принадлежат не столько самому «крову», сколько «краю», и отчасти поэтому **семантика «крова»** представляется весьма разреженной: слишком высоко слово помещено» («Об одном стихотворении» — 24, с. 804).

Таких примеров очень много. Все это говорит о том, что метапоэтика И.А. Бродского связана не только с исследованием конкретных текстов, но и включена в такие области знания своего времени, как лингвистика, семиотика, лингвистическая философия.

В работе А.-Ж. Греймаса «Структурная семантика: Поиск метода» (1996) отмечается: «В настоящее время проблема значения находится в центре всеобщего внимания. И внести изменения в существующее в настоящее время понимание различных типов поведения человека антропологией, а также — целого ряда

событий исторической наукой, мы можем, лишь ответив на вопросы о смысле человеческой деятельности и о смысле истории. Как нам представляется, **мир человека главным образом должен определяться как мир значений. Мир может быть назван «человеческим» лишь в той мере, в какой он что-либо означает.** Таким образом, именно в поиске значения гуманитарные науки способны обрести свой общий знаменатель. Ведь если науки о природе задаются вопросом о том, что такое человек и что такое мир, то науки о человеке с той или иной степенью определенности ставят перед собой вопрос о значении как одного, так и другого.

На фоне всеобщего стремления очертить контуры проблемы значения лингвистика показала себя наиболее подходящей для этой цели научной дисциплиной, поскольку, будучи в большей степени разработанной, в большей степени формализованной, она смогла предложить другим дисциплинам свой опыт и свои методы. Так, во Франции пятидесяти лет она получила вызывающий зависть титул ведущей научной отрасли среди наук о человеке. <...> Однако семантика, избравшая в качестве отправного пункта признание вездесущности значения, может лишь раствориться в теории познания и пытаться либо вытеснить гносеологию, либо подчиниться той или иной эпистемологии. Неустойчивость этой позиции ясно видел Ельмслев, который, заметив, что она является делом не только лингвистики, но и любой другой науки, советует с этим смириться, стараясь при этом свести к минимуму возможные издержки. <...>

Однако утверждение, что значения человеческого мира принадлежат к уровню восприятия, приводит к необходимости ограничить исследование содержанием сферы общих чувствований, или, как говорится, чувственно воспринимаемого мира. **Таким образом, семантика открыто признается попыткой описания мира чувственно воспринимаемых свойств** (выделено нами. — *КШ, ДП.*). <...>

Временно мы можем назвать этот союз означающего и означаемого **значащей совокупностью** (ensemble significant), отметив вместе с тем, что сам термин **совокупность** (выделено автором. — *КШ, ДП.*), который содержится в данном определении и отсылает к понятию целостности, остается в данный момент не определенным» (26, с. 5—6, 10—11, 13).

И понятие целостности, которая создается многомерным единством элементов значений в тексте (семантические изотопии, по Греймасу), и возможность с помощью лексических значений, семантики активизировать модусы (чувства) осязания, обоняния, вкуса, слуха, температурных ощущений позволяют поэту создать «глубину» текста (неязыковые слои текста). Это способствует вызову в сознании «картин» и переживанию предметности, связанному с актуализацией лексических значений. Таким образом, «вездесущая семантика», много раз умноженная семантика является, как и утверждает Бродский, важнейшей составляющей поэтического текста.

Особенностью метапоэтики И.А. Бродского является его многомерный диалог с поэтами-предшественниками, современниками. География метапоэтики И.А. Бродского чрезвычайно широка. Это и Россия, и Европа, и Америка. Жанры метапоэтики Бродского позволили ему осмыслить и свое творчество, и творчество других поэтов предельно многомерно. Так, например, о творчестве любимого им русского поэта М.И. Цветаевой он говорит и в статьях, и в интервью, и в поэтических текстах. То же можно сказать о любимом им англоязычном поэте

У.Х. Одене. Он характеризует их творчество в целом и в частности, развивая жанр анализа одного стихотворения, в котором так преуспели поэты-символисты.

Анализируя стихотворение «Новогоднее» М.И. Цветаевой, И.А. Бродский предельно приближается к замыслу: «Новогоднее» — прежде всего исповедь, — пишет поэт. — При этом хотелось бы отметить, что Цветаева — поэт чрезвычайно искренний, вообще, возможно, самый искренний в истории русской поэзии. Она ни из чего не делает тайны, и менее всего — из своих эстетических и философских кредо, рассыпанных в ее стихах и прозе с частотой личного местоимения первого лица единственного числа. Поэтому читатель оказывается более или менее подготовленным к манере цветаевской речи в «Новогоднем» — так называемому лирическому монологу. К чему он, однако, никак не подготовлен, сколько раз он «Новогоднее» ни перечитывай, это к интенсивности этого монолога, к чисто лингвистической энергии этой исповеди. И дело совсем не в том, что «Новогоднее» — стихотворение, то есть форма повествования, требующая, по определению, при максимальной сфокусированности, максимальной конденсации речи. Дело в том, что Цветаева исповедуется не перед священником, но перед поэтом. А по ее табели о рангах поэт примерно настолько же выше священника, насколько человек — по стандартной теологии — выше ангелов, ибо последние не созданы по образу и подобию Божьему» (24, с. 802).

В такого рода замечаниях о значимости поэта для поэта, исповедальном характере в обращении к собрату по перу по-настоящему проясняется значимость метапоэтики, ее координирующая роль в общении поэтов, в общении поэтов и читателей, поэтов и ученых. Это всегда большой разговор высокого уровня абстрагирования, ведущий к выяснению главных позиций творчества, подлинному поэту надо прояснить свои понятия не только о мире реальном, но и о мире воображаемом — творчестве. Часто это область не столько публичная, сколько интимная — вера, религиозное чувство особого рода.

И.А. Бродский дает очень подробный (от строки к строке) анализ текста стихотворения «Новогоднее». Так же, как и в других случаях (анализ стихотворения А.С. Пушкина «Не пой, красавица, при мне...» А. Белым, «Пророк» В.Я. Брюсовым), это уникальное свидетельство диалога поэта с текстом, тот принцип «медленного чтения», который отстаивал А. Белый. Вот как анализируется инициальная часть «Новогоднего»: «Новогоднее» начинается типично по-цветаевски, в правом, то есть верхнем углу октавы, с «верхнего до»:

С Новым годом — светом — краем — кровом!

— с восклицания, направленного вверх, вовне. На протяжении всего стихотворения тональность эта, так же как и самая направленность речи, остается неизменной: единственная возможная модификация — не снижение голоса (даже в скобках), но возвышение. Окрашенная этой тональностью, техника назывного предложения в этой строке порождает эффект экстазический, эффект эмоционального взлета. Ощущение это усиливается за счет внешне синонимического перечисления, подобного перебираемым ступеням (степеням), где каждая следующая выше прежней. Но перечисление это синонимично только по числу слогов, приходящихся на каждое слово, и цветаевский знак равенства (или неравенства) — тире — разъединяет их больше, чем это сделала бы запятая: оно отбрасывает каждое следующее слово от предыдущего вверх.

Более того, только «год» в «С Новым годом» употреблен в своем буквальном значении; все остальные слова в этой строчке нагружены — перегружены — ассоциациями и переносным смыслом. «Свет» употреблен в тройном значении: прежде всего как «новый» — по аналогии с «годом» — «свет», то есть географически новый, как «Новый Свет». Но география эта — абстрактная; Цветаева имеет здесь в виду скорее нечто находящееся «за тридевять земель», нежели по ту сторону океана, некий иной предел. Из этого понимания «нового света» как иного предела следует идея «того света», о котором на самом деле и идет речь. Однако «тот свет» — прежде всего именно свет, ибо благодаря направлению строчки и эвфоническому превосходству (большей пронзительности звука) «светом» над «годом» он находится где-то буквально над головой, вверх, в небе, являющемся источником света. Предшествующее и последующее тире, почти освобождающее слово от смысловых обязанностей, вооружают «свет» всем арсеналом его позитивных аллюзий. Во всяком случае, в идее «того света» тавтологически подчеркивается именно аспект света, а не как обычно — мрака» (24, с. 804).

Как известно, инициальная часть содержит многие задающие точки текста, поэтому так внимателен И.А. Бродский к значению каждого слова, их взаимодействию и переплетению смыслов. Так, в процессе анализа стихотворения У.Х. Одена «1 сентября 1939 года» И.А. Бродский сразу делает лингвистические установки, как и планируется, многосторонне рассматривает и осматривает практически каждую лексему текста, обнаруживая ее многомерное строение и многомерные связи, ведь слово многослойно отображает реальность, имеет многоплановые культурные коннотации, сложные взаимоотношения с другими элементами текста: «Перед нами стихотворение в девятиме девять строк, и, если позволит время, мы разберем каждую из них. Это может показаться и в действительности оказаться скучным; однако так у нас больше шансов узнать что-то о его авторе, а заодно и о стратегии лирического стихотворения вообще. <...> **Мы займемся лингвистическим содержанием стихотворения, поскольку именно лексика отличает одного автора от другого.** А также обратим внимание на идеи, которые высказывает поэт, и на его схему рифм, ибо последние придают первым характер неизбежности. **Рифма превращает идею в закон; и в каком-то смысле каждое стихотворение — это свод лингвистических законов.** <...> Взгляните на это слово «dive» (ресторанчик). Это не совсем британское слово, правда? Как и Пятьдесят Вторая улица. Но, поскольку автор выступает в роли репортера, они безусловно выигрышны и звучат одинаково экзотично для его родной аудитории. И с этой оденовской особенностью нам предстоит иметь дело на протяжении некоторого времени; особенность эта — вторжение американской речи, очарованность которой, думаю, была одной из причин его переезда сюда. Стихотворение написано в 1939 году, и в следующие пять лет строчки Одена буквально испещрены американизмами. Он с наслаждением внедряет их в свою по преимуществу британскую речь, ткань которой — ткань английского стиха вообще — значительно оживляется словами, подобными «dives» и «gaw towns» (приблизительно: неотесанные города). И мы разберем их одно за другим, поскольку слова и то, как они звучат, для поэта важнее идей и убеждений. Когда дело доходит до стихов, в начале — по-прежнему слово (выделено нами. — К.Ш., Д.П.).

В начале этого стихотворения стоит слово «dive», и весьма вероятно, что оно потянуло за собой все остальное. Автору безусловно нравится это слово, хотя бы потому, что он никогда раньше им не пользовался. Но потом он соображает: «Гм, там в Англии они могут подумать, что я пошел в народ — в лингвистическом смысле, что я просто смакую эти новые американские лакомства». Поэтому он, во-первых, рифмует «dives» с «lives» (жизни), что само по себе достаточно красноречиво и к тому же встряхивает старую рифму. И, во-вторых, он уточняет это слово в «one of the dives» (один из), снижая тем самым экзотичность этих «dives».

В то же время «один из» усугубляет скромность позиции автора, расположившегося в «ресторанчике», и снижение это хорошо согласуется с ролью репортера. Ибо он помещает себя здесь довольно низко: низко физически, что означает — в гуще событий. Одно это усиливает ощущение правдоподобия: говорящего с места событий охотнее слушают. Еще более убедительным все это делает «Пятьдесят Вторая улица», поскольку числа в поэзии используются редко. Весьма вероятно, его первым побуждением было ограничиться фразой: «Я сижу в ресторанчике»; но он решает, что «dive» лингвистически слишком нарочито для его соотечественников, и поэтому он вставляет «на Пятьдесят Второй улице». Это несколько облегчает дело, поскольку Пятьдесят Вторая улица — между Пятой и Шестой авеню — была в то время джазовой магистралью Вселенной. Отсюда, кстати, и все синкопы; звучащие в полурифмах этого трехстопника.

Запомните: именно вторая, а не первая строчка показывает, куда стихотворению предстоит двигаться метрически. С ее же помощью опытный читатель улавливает национальную принадлежность автора, то есть американец он или британец (вторая строчка американца обычно весьма дерзкая: она нарушает заданную музыку размера своим лингвистическим содержанием; британец обычно стремится поддержать тональную предсказуемость второй строчки, вводя собственную интонацию лишь в третьей или, скорее, в четвертой строке. Сравните четырехстопники или даже пятистопники Томаса Харди и Э.А. Робинсона или, лучше, Роберта Фроста). Но что еще важнее — вторая строчка вводит схему рифм.

«На Пятьдесят Второй улице» выполняет все эти задачи. Эта строчка сообщает нам, что стихотворение будет написано трехстопником, что его автор достаточно размахист, чтобы сойти за аборигена, и что рифма будет неточной, скорее всего ассонансной («afraid» идет за «street») с тенденцией к расширению (поскольку «bright» фактически рифмуется со «street» через «afraid», разросшееся в «decade»)» (24, с. 828—829).

Это образец виртуозного толкования текста, в определенной степени соответствующий герменевтическому анализу с установлением все новых и новых горизонтов смысла.

Жанр интервью, в которых И.А. Бродский много говорит о поэтическом творчестве, позволяет пронаблюдать, как мыслит художник, каковы его предпочтения. В таких разговорах, которые Бродский часто выводит на уровень философских бесед, похожих на беседы античных философов, разбросаны множество блестящих наблюдений, тончайших исследований, молниеносных открытий. Например, в интервью, которое дано под названием «Искусство поэзии» (разговор со Свенном Биркертсом, журнал «Paris Review», № 83, 1982), И.А. Бродский анализирует поэзию М.И. Цветаевой также на путеводной нити языка: «Поэзия Цветаевой трагична не только по содержанию — для русской ли-

тературы ничего необычного тут нет, — она трагична на уровне языка, просодии. Голос, звучащий в цветаевских стихах, убеждает нас, что трагедия совершается в самом языке. Вы ее слышите» (22, с. 91).

Или, например, наблюдения над преобразованиями поэзии А.С. Пушкиным: «Русская поэзия началась задолго до Пушкина, — говорит И.А. Бродский, — она началась с Симеона Полоцкого, Ломоносова, Кантемира, Хераскова, Сумарокова, Державина, Батюшкова, Жуковского. Так что к тому времени, когда Пушкин появился на сцене, русская поэзия существовала на протяжении полутора столетий. Это уже была разработанная система, структура и т.д. Тем не менее поэтика или стилистика..., видимо, нуждалась в некоторой модернизации, улучшении. <...> Сам Пушкин и гармоническая школа, возникшая с ним, как бы очистили стих от этих метрически-архаических элементов и создали чрезвычайно динамический, чрезвычайно гибкий русский стих, тот стих, которым мы пользуемся и сегодня. Разумеется, с этим процессом очищения, с этой водой было выплеснуто и изрядное количество младенцев. Дело в том, что в этой шероховатости, неуклюжести таились свои собственные преимущества, потому что у читателя мысль задерживалась на сказанном» (там же, с. 145).

Энциклопедизм метапоэтики И.А. Бродского заключается в том, что его осмыслению подверглись практически все русские поэты, многие зарубежные художники, творчество которых рассмотрено разносторонне — и виришь, и вглубь. Он дал понятие поэта, поэзии, соответствующие видению художника XX века: «Хорошее стихотворение — это своего рода фотография, на которой метафизические свойства сюжета даны резко в фокусе. Соответственно, хороший поэт — это тот, кому такие вещи даются почти как фотоаппарату, вполне бессознательно, едва ли не вопреки самому себе. Стихотворение, конечно, должно запомниться, однако помогает ему закрепиться в памяти не одна лишь языковая фактура. Его острота обеспечивается метафизикой, наличием в высказывании сходства с абсолютной ценностью. В первой четверти XIX века этого эффекта достигали стиховым тремоло, в следующей четверти то же произошло в форме психологического наблюдения. Русскую поэзию XIX века, в особенности его первой половины, следует читать хотя бы ради того, чтобы понять, откуда взялся русский психологический роман» (23, с. 100).

И.А. Бродский говорит здесь о том, что подлинное стихотворение как произведение искусства достигает «схватывания» истины, концептуальных смыслов времени. Поэтому большая мысль художника и способы ее выражения коррелируют с наиболее значимыми научными и философскими идеями своего времени, а часто и опережают их. В эссе, статьях, интервью И.А. Бродского рассыпаны иногда полемически заостренные, но точные характеристики творчества русских поэтов.

«О Вяземском»

Превосходного, хотя и недооцененного поэта Вяземского обычно именуют классицистом, вероятно, из-за его склонности к александрійскому стиху и из-за ясности содержания. Лучшим обозначением было «критический реалист», хотя бы ввиду сатирико-дидактического тона и характера большинства его стихотворений. Его стихи, зачастую простые описания или послания скорее повествуют, сообщают, спорят, предполагают, чем поют, и их воздействие на читателя скорее первостепенно накапливающееся, чем мгновенное. Типичное стихотворение Вяземского стре-

мится нечто доказать и в своем развитии вбирает в себя большое количество разнообразного материала и тональностей. Окончательным результатом является ощущение не нашедшего разрешения лиризма, или, точнее, колоссальный лирический осадок: строки сложились в нечто большее, нежели то, на что претендовало содержание. И политические, и эстетические взгляды Вяземского ориентировали его стих на разговорную речь; в этом смысле он был не только ближайшим из всех друзей, которых Пушкину довелось иметь, но и предшественником Пушкина. Вяземский, однако, был поэт из тех, для кого мысль в стихотворении важнее гармонии, кто готов пожертвовать музыкальностью и балансом ради сложности и точности мысли. Слишком часто он сам признавался в этом предпочтении, чтобы кто-то мог отнести это свойство к числу его недостатков. К тому же ничего иного и нельзя было ожидать от того, кто, оставшись сиротой в девятилетнем возрасте, получил в качестве опекуна Николая Карамзина, автора «Истории государства Российского». Актуальные и смешные, остроумные настолько, что это порой мешает (как, например, «Русский бог», стихотворение, переведенное Герценом для Карла Маркса, в чьих архивах оно и сохранилось), стихи Вяземского последнего периода отмечены все более и более мрачным взглядом на мир, с которым у автора все меньше и меньше общего. Вяземского исключительно интересно читать, потому что он никогда не лжет. Он также оставил изрядное число совершенно великолепных критических сочинений. Еще важнее, особенно для интересующихся этой эпохой, его «Записные книжки», с их смесью анекдотов, афоризмов, набросков политических фигур, современных сплетен и дел литературных. Тут он наш Шамфор и Ларошфуко в одном лице. <...>

О Пушкине

Ничто не имело более великих последствий для русской литературы и русского языка, чем эта продолжавшаяся тридцать семь лет жизнь. Пушкин дал русской нации ее литературный язык и, следовательно, ее мировосприятие. С ним русская поэзия впервые заговорила действительно родной речью, то есть на разговорном языке. Как поэт он развивался с необычайной скоростью, словно природа знала, что его время ограничено. <...> Его стихи имеют волнующее, поистине непостижимое свойство соединять легкость с захватывающей дух глубиной; перечитывая их в разном возрасте, никогда не перестаешь открывать новые и новые глубины; его рифмы и размеры раскрывают стереоскопическую природу каждого слова. <...>

О Баратынском

Хотя диапазоном уже, чем Пушкин, Баратынский вполне ему под стать, а в жанре философской поэзии нередко, кажется, даже превосходит своего великого современника. Сам Пушкин заметил по его поводу: «Он у нас оригинален, ибо мыслит». Мысль и в самом деле отличает стихи Баратынского, в России никогда не было более аналитического лирика. Фактура его стиха есть сильнейший аргумент в пользу тезиса о «прочувствованной мысли», поскольку его рассуждения развиваются более в эвфонической и тональной, чем линейной форме. <...> Именно этим «психологическим миниатюрам» русский роман второй половины XIX века обязан более всего, хотя похоже, что ему не удалось унаследовать стоическую позицию и ясное видение лирического героя. В целом стихи Баратынского самые умные из всех написанных по-русски в его веке. Вот почему и по сей день чуть ли не каждая поэтическая школа века двадцатого помещает его имя на свои знамена. <...>

О Лермонтове

Откровенно автобиографичная, поэзия Лермонтова — это поэзия человека, отчужденного не только от любого данного социального контекста, но и от мира как такового. Эта позиция, бывшая сама по себе первым проявлением темы «лишних людей», которой предстояло позднее главенствовать в русском романе XIX века, могла бы быть названа романтической, если бы не лермонтовское все разъедающее, желчное знание самого себя. <...> Поэт громадной лирической напряженности, Лермонтов лучше всего, когда атакует, или в редкие минуты безмятежности. Его стих, обычно тяготеющий к четырехстопнику, приходил к нему приливами, как бы без усилий с его стороны, что объясняет склонность поэта к длинным стихотворениям и поэмам, которые, независимо от содержания, всегда отдают исповедью. Хотя он работал в разных жанрах, особенно он преуспел в стихах о войне, основанных на его собственном армейском опыте (среди них «Бородино» было тем зерном, из которого, по словам Толстого, выросла «Война и мир»). Из трех предметов, которым этот поэт отрицания постоянно приносит присягу верности — война, родина и свобода, — только первый наполнен непосредственным эмоциональным содержанием, два других были для него скорее метафизическими категориями, нежели чувственной или политической реальностью. Мундир он носил не для маскарада — он был бойцом во многих смыслах. Главным противником была для него собственная душа. Лермонтов принес в русскую литературу значительно более сложное мировосприятие (sensibility), чем его современники и предшественники. Персонажи романа «Герой нашего времени», которым так восхищался Чехов, остаются героями и нашего времени» (23, с. 102—104).

И.А.Бродский определил теоретические постулаты современной поэзии. По-видимому, в дальнейшем исследователи обобщат его наблюдения по персоналиям и по тематическим и концептуальным установкам. Это будет настоящая энциклопедия и учебник филологии от И.А.Бродского.

Источники:

1. Бродский И.А. Глаголы // Сочинения Иосифа Бродского: В 7 т. — СПб., 1999. — Т. 1. — С. 28.
2. Бродский И.А. Памяти Е.А. Баратынского // Там же. — С. 44—45.
3. Бродский И.А. Затем чтоб пустым разговорцем... // Там же. — С. 193.
4. Бродский И.А. Другу-стихотворцу // Там же. — С. 237.
5. Бродский И.А. Мои слова, я думаю, умрут... // Там же. — С. 267.
6. Бродский И.А. Сонет («Прислушиваясь к грозным голосам...») // Сочинения Иосифа Бродского: В 7 т. — СПб., 1999. — Т. 2. — С. 59.
7. Бродский И.А. Сонет («Ты, Муза, не доверчива к любви...») // Там же. — С. 884.
8. Бродский И.А. На смерть Т.С. Элиота // Там же. — С. 115—117.
9. Бродский И.А. Не тишина — немота... // Там же. — С. 142.
10. Бродский И.А. К стихам // Там же. — С. 191.
11. Бродский И.А. О этот искус рифмы плеть!.. // Там же. — С. 411.
12. Бродский И.А. ...и при слове «грядущее» из русского языка... // Сочинения Иосифа Бродского: В 7 т. — СПб., 1999. — Т. 3. — С. 143.
13. Бродский И.А. На столетие Анны Ахматовой // Сочинения Иосифа Бродского: В 7 т. — СПб., 1999. — Т. 4. — С. 58.

14. Бродский И.А. Aere perennius // Там же. — С. 202.
 15. Бродский И.А. Ab ovo // Там же. — С. 388.
 16. Бродский И.А. Сын цивилизации // Сочинения Иосифа Бродского: В 7 т. — СПб., 1999. — Т. 5. — С. 92—106.
 17. Бродский И.А. Поэт и проза // Там же. — С. 129—141.
 18. Бродский И.А. Об одном стихотворении // Там же. — С. 142—187.
 19. Бродский И.А. Муза плача // Там же. — С. 28—43.
 20. Бродский И.А. «1 сентября 1939 года» У.Х. Одена // Там же. — С. 215—255.
 21. Бродский И.А. Лица необщим выраженьем. Нобелевская лекция // Сочинения Иосифа Бродского: В 7 т. — СПб. — Т. 6. — С. 44—52.
 22. Бродский И.А. Большая книга интервью. — М., 2000.
 23. Бродский И.А. Предисловие к антологии русской поэзии XIX века // Сочинения Иосифа Бродского: В 7 т. — СПб. — 2001. — Т. 7. — С. 97—105.
 24. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2006. — Т. 4. — С. 786—850.

Литература:

25. Волков С.М. Диалоги с Иосифом Бродским. — М., 1998.
 26. Греймас А.-Ж. Структурная семантика: Поиски метода. — М., 2004.
 27. Крепс М. Поэтика Бродского. — Нью-Йорк, 1986.
 28. Стрижевская Н.И. Письма перспективы: О поэзии Иосифа Бродского. — М., 1997.
 29. Хайдеггер М. Исток художественного творения // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX века. Трактаты. Статьи. Эссе. — М., 1987. — С. 264—312.
 30. Эткинд Е. Взять нотой выше, идей выше // Часть речи. — 1980. — № 1.

Заключение

Русская метапоэтика представляет собой большой культурный текст (в широком смысле), который складывался эволюционно, поступательно, в процессе развития русской поэзии. Его становление связано именно с поэзией, так как поэзия является той знаковой системой, которая противопоставлена обыденной речи, и уже далее как некая оформленная кодифицированная система она становится противопоставленной прозе: проза возвращает литературе более тесное взаимодействие с языком и речью.

Метапоэтика — сложный гетерогенный дискурс, так как помимо о текстов поэзии он включает и сами поэтические тексты, посвященные поэзии, и многочисленные реплики, высказывания художников о поэзии, запечатленные в дневниках, мемуарах, художественных произведениях, научных текстах, то есть это запечатлеваемая в текстах текущая речевая данность.

Метапоэтика является медиатором разных рангов. Это особая система систем, с помощью которой осуществляется многоплановая коммуникация.

Первый медиальный ранг — поэтическая среда (как правило, поэты-современники) — с помощью метапоэтических текстов, песен о поэзии, посланий, поэтических текстов, статей, критических высказываний, полемик поэтов осуществляется взаимодействие между самими поэтами, которые формируют данный дискурс.

Второй медиальный ранг связан с диалогом, который часто носит условный характер. Это исследования, работа поэтов над текстами предшественников (классиков), то есть формирование метапоэтической традиции.

Третий медиальный ранг — поэт — читатель. В русской метапоэтической традиции сложилось внимание к читателю, формированию его образа, работе с его образом (статьи, письма, трактаты, адресованные изучающим поэзию с целью воспитания культуры чтения, например, «Опыты» В.Я. Брюсова).

Четвертый медиальный ранг отражает взаимодействие, коммуникацию поэтов и ученых, философов. Это или реальное взаимодействие, или обращение к текстам крупных философов, исследователей.

Становление русской метапоэтики связано с формированием русского национального стиха, русской поэзии, которое проходило во взаимодействии и в сильном влиянии на формирование русского литературного языка. Особенностью русской метапоэтики является то, что первый этап ее формирования — это метапоэтика рецепции — принятия, усвоения и осмысления на национальной почве, на почве русского языка и отечественного стихосложения тех форм поэзии, которые сложились в европейской поэтической практике. Это сложный процесс, все формы которого вряд ли можно сейчас детально воспроизвести. Но в то же время есть важные тенденции, которые позволяют определить общий ход процесса рецепции.

Как показывают данные анализа метапоэтик конца XVII — XVIII века русскими поэтами была глубоко осмыслена европейская традиция применительно именно к национальной (тонической, по А.Х. Востокову) системе стихосложения, к возможностям русского языка. Хотя поэты (Симеон Полоцкий, Ф. Прокопович, М.В. Ломоносов и др.) пользовались

достижениями европейской, и в частности античной мысли, они, будучи художниками энциклопедического склада, смогли соотнести их и с формой русского языка, и с формой мышления, свойственной русскому уму, тем более что процесс становления метапоэтики был связан с написанием русских грамматик, риторик, поэтик.

Русская метапоэтика явилась медиатором еще в одном очень важном процессе. Как известно, античность была воспринята в России не на основе самих источников и греческого языка, а опосредованно, в процессе принятия христианства — через церковнославянский язык. Авторы первых метапоэтик в работе над книгами обращались, как правило, к самим античным образцам, чаще латинским, иногда греческим. Таким образом, разрыв в процессе становления нашей культуры как части общеевропейской во многом был ликвидирован именно в процессе создания метапоэтик, грамматик, риторик. Мы усвоили манеры и стиль поэзии не только через европейскую традицию — русские поэты вступали в диалог с античными текстами, взаимодействовали с античной традицией напрямую. Такова особенность первого этапа становления русской метапоэтики.

Второй этап связан с преобразованием, или «преображением» русской поэзии, когда были осуществлены связи, установлены соответствия, гармонизирована поэтическая система в корреляции со всеми сферами литературного языка. Этот процесс был подготовлен более чем полуторавековым этапом метапоэтики рецепции и осуществлен А.С. Пушкиным. Многочисленные высказывания, критические замечания свидетельствуют о том, что А.С. Пушкин оперировал практически всем поэтическим и метапоэтическим европейским «текстом» и в такой же мере русской поэтической и метапоэтической традицией. Его метапоэтические тексты несут отпечаток живой интеллектуальной работы по преобразованию русского стиха и русской метапоэтики, гармонизации их составляющих.

При всем том, что М.Ю. Лермонтов практически не оставил отдельных статей, исследований о поэзии, его поэтическая система сама является репрезентантом восприятия пушкинских преобразований, европейских достижений. Внутренние процессы пушкинской поэзии, метапоэтические данные были более явно артикулированы в текстах М.Ю. Лермонтова, поставлены в основную структурную позицию. В первую очередь здесь имеется в виду неклассический способ мышления, предугадывающий множественность логик, множество путей в осмыслении одного и того же явления.

Русские поэты XIX века каждый по-своему разрабатывал вопросы теории поэзии и ее практики. Частные, или индивидуальные, метапоэтики Ф.И. Тютчева, Е.А. Баратынского, Н.А. Некрасова, А.А. Фета и др. свидетельствуют об этом. Вместе с развитием русского стихосложения развивалась и русская метапоэтика, формировался жанр литературной критики в недрах исследований поэтического текста самими поэтами. В процессе развития метапоэтик XIX века отрабатываются такие проблемы, как метапоэтика и стиль, метапоэтика и направление, метапоэтика и поэтическая «школа», метапоэтика и жанр. Теоретическая платформа метапоэтик формировалась в различных объединениях поэтов XIX века, журналах, литературных альманахах.

К концу XIX века метапоэтика представляла собой уже многожанровую систему: это жанры литературной критики, статьи, стихи, заметки, послания и др. Метапоэтика XIX века активно формируется в переписке поэтов. Но как некая отчетливо выраженная теоретическая система метапоэтика складывается к концу XIX — началу XX века. Здесь огромный рывок был сделан поэтами-символистами, в первую очередь В.С. Соловьевым, А. Белым, Вяч.И. Ивановым, В.Я. Брюсовым и др. Метапоэтика символизма — это метапоэтика собирания разрозненного, соединения, синтеза. Термин «синтез», как и термин «синтетика», которые следует различать, фигурировали в метапоэтике и философии начала XX века. Термин «синтез» означал, во-первых, объединение, собирание, обобщение гетерогенного дискурса в единую теорию творчества. Ставились задачи синтезирования, взаимодействия философских, научных, творческих, поэтических посылок в процессе создания общей теории творчества, и в первую очередь поэтического.

Как это и свойственно русской традиции, идеи становления теории творчества, которой в России практически не существовало до поэтов символистов, реализовались в широком европейском контексте с блистательной осведомленностью и обращенностью к высочайшим достижениям европейской философской, эстетической, этической мысли, во взаимодействии с поэтическими и метапоэтическими практиками европейских художников. Но особенностью творчества символистов и их теории было то, что благодаря развитию

отечественной философской мысли (теории всеединства, феноменологии, эпистемологии) во главу угла был поставлен внутренний канон, выработанный философией всеединства В.С. Соловьева. Его религиозно-философская идея «софийности» как единства всего сущего, находит выражение в Логосе, Слове Божиим, которое олицетворяет собой София Премудрость Божия, или Вечная Женственность (Незнакомка, в терминах А.А. Блока).

Таким образом, теория творчества в русской метапоэтике была изначально наполнена внутренним религиозно-философским содержанием, что соответствовало и пониманию языка как несущего в себе заветы, интенции Слова Божия. Отсюда борьба символистов за выявление данных интенций в творчестве поэтов, преобразование жизни — жизнетворчества — на основе и путем воздействия творчества. Отсюда же и борьба символистов, в частности В.И. Иванова против «обмирщения» русского языка в процессе его употребления, воздействия на его орфографию. Символисты формировали русскую метапоэтику в связи с большим европейским философским контекстом, рассматривая искусство как особую форму познания. В единой точке — метапоэтике — сошлись философия (европейская и русская), достижения научной мысли (и естественнонаучной, и гуманитарной), достижения творчества, в частности символизма, который ставил задачу создать такую поэзию, которая в образе синтезировала бы все названные составляющие, достигала высокого уровня абстрагирования через символ как динамическое соединение реальности, детали, как бы только что пришедшей из действительности, и глобального обобщения, основанного на культурных достижениях прошлого.

Следует заметить, что все, что осуществлялось символистами, делалось в рамках «школы» символизма, то есть художниками, находящимися в постоянном диалоге в процессе формирования теории творчества. В качестве научной основы использовались не только наблюдения над языком, но и сами достижения лингвистики, и теории творчества, разработанные в европейской и отечественной научной традиции. Особенностью русской метапоэтики можно считать то, что она формировалась и до сих пор формируется на основе европейского и русского ономапоэтического направления лингвистики и филологии (В. фон Гумбольдт, Г. Штейнталь, А.А. Потебня и его школа, П.А. Флоренский, Г.Г. Шпет, А.Ф. Лосев и др.). Именно в этом направлении язык рассматривается как первичное творчество народа, а поэзия — и как творчество, и как форма познания, то есть всегда включена в эпистемологическую реальность, коррелирует со связной структурой идей своего времени.

Важно было и то, что ученые ономапоэтического направления рассматривают становление языка как деятельность процесс и творчество как созидательную деятельность. Язык и поэтическое творчество — взаимодополняющие сущности, они обогащают друг друга, духу языка соответствует дух поэтического творчества. Язык тогда достигает расцвета, когда имеются достижения в области словесного творчества. Кроме того, ономапоэтическое направление делает установки на генетические связи языка, поэзии и народных форм искусства, а также мифотворчества. В результате и возникает искомый синтез, реализацией которого является символ, воплощающийся в метапоэтике символистов в образе «лестницы Иакова», объединяющей верх и низ, земное и небесное. Искусство, по мнению символистов, — акт теургический, связанный с высшими актами творения.

Синтетика поэзии, которую разрабатывают символисты, — уже прикладная область воплощения символа в поэтическом тексте. По мысли символистов, синтетика осуществляется через антиномию (в терминах А.А. Блока — теза и антитеза), то есть осмысление явления в «пределе его», взятого с взаимоисключающих точек зрения. Важно отметить неклассическое мышление поэтов, которые задолго предсказали идеи воображаемой, паранепротиворечивой логики, так как именно поэзия показала, что логика исключенного третьего (логика твердых тел, эмпирическая) — только одна из ступеней логического мышления человека. Миру поэзии соответствует воображаемая логика, которую разработал поэт и ученый Н.А. Васильев в процессе диалога с поэтами-символистами, в частности с В.Я. Брюсовым.

Достижения поэтов-символистов огромны, до сих пор еще не прояснены до конца, символисты являются родоначальниками семиотики, их метапоэтическое творчество связано с феноменологическим движением в России. Многожанровость метапоэтики символизма: научные трактаты, статьи, эссе, рецензии и т.д. — стала основой для формирования теории поэтики в России, которая, как известно, в начале XX века была ведущей (школа ОПОЯЗа, Московский формальный кружок). Так, жанр исследования одного произведения возник именно в недрах школы символизма.

Метапоэтика синтетической поэзии сменяется метапоэтикой аналитического склада — имеются в виду авангардистские формы и манеры начала XX века. Революция в России сопровождалась революцией в области искусства, имеются в виду и реальные формы революционного движения в России, и парадигмальные — революция в мировой науке (рождение теории относительности А. Эйнштейна, принципа дополнительности Н. Бора, аналитической психологии З. Фрейда, аналитической философии, феноменологии), в искусстве (авангард). Как показали исследования в области философии, научного знания и искусства, все эти процессы являются взаимосвязанными, входят в одну связную структуру идей начала XX века. Метапоэтика в период авангарда кардинально меняется. Она обращена уже не только к «понимающим» (диалог внутри «школы»), к «абстрактному читателю» (в понимании В.Я. Брюсова, А.А. Блока), но к реальному художнику, читателю (в понимании революционеров, авангардистов не только «каждая кухарка может руководить государством», но и каждый читатель может стать писателем). Изменились жанры метапоэтики: появились приказы, воззвания, декреты, манифесты и т.д.

Теоретики кубофутуризма как ведущего течения в авангарде сформулировали основные принципы аналитизма в искусстве. Важно отметить и то, что в основе теории творчества, которое формировалось уже более многопланово, многомерно, и вряд ли его можно назвать единым текстом, лежали все те же теории ученых ономатопоэтического направления. Складывающиеся направления «эгофутуризм», «лучизм», «имажинизм» и др. разрабатывали те или иные стороны новой «революционной» теории творчества, в разной степени взаимодействуя с тем, от чего отталкивались все авангардисты — классическим типом текста. В то же самое время как охранительная тенденция в искусстве существовала метапоэтика, не порывавшая с литературной традицией, хотя и воспринявшая новые формы художественного и метапоэтического мышления (М.И. Цветаева, Б.Л. Пастернак, С.А. Есенин, О.Э. Мандельштам и др.).

Революция взглядов отразилась, прежде всего, на строении и поэтического, и метапоэтического текстов. Дискретные метапоэтические императивные конструкции коррелировали с текстами, в которых осуществлялось сокрушение реляционных связей, выдвижение в основную структурную позицию «самовитого», «самоценного» слова. Авангард действовал на предельном растяжении антиномических посылок в формировании теории творчества. С одной стороны, его идеологи говорили об обращении к первоначальному, «доумному», первородному слову. В живописи этому постулату соответствует «Черный квадрат» К.С. Малевича, который означает «нуль формы», голую почву, ничто, из которого должно родиться кардинально новое искусство. С другой стороны, авангардисты называли себя «будущниками», «футуристами», то есть, как и революционеры-коммунисты, были обращены к «светлому будущему», что выражалось в создании нового заумного языка, новых жанров, новых типов текста.

Но было нечто третье, что оставляется идеологами соцреализма и авангарда «за скобками». Это классическая поэзия, классическое искусство: только оперирование формами и внутренней структурой уже созданных текстов помогло сформулировать и осуществить теорию сдвига; тексты с отсутствием реляционных связей строились фактически на основе выделения изнанки структуры классических текстов (гармонические вертикали текста), которая ставилась в основную структурную позицию. Сама теория сдвига, фактуры, которую авангардисты рассматривали как крупное достижение метапоэтики, — результат взаимодействия как разных видов искусств, так и разных типов метапоэтик. Как выяснилось в процессе анализа теории сдвига, она коррелирует со «сдвиговыми» процессами в области музыки и рефлексии над ними в области теории музыки. Речь идет о синкопировании в музыкальном тексте, то есть выделении слабой доли в музыкальном такте, переакцентировке всей музыкальной фразы. Что касается серийности и серий в авангардистском искусстве, то в музыке и музыковедении теория серий разрабатывалась с XVII века. То же самое можно говорить и о фактуре, которая, хотя и является трудноуловимой категорией, но хорошо разработана в теории музыки.

Соцреализм, который следует за авангардом и является, по мнению современных исследователей, его преемником (хотя и наследует черты классического реализма), реализует идеи идеологизированного искусства также через императивные построения, в первую очередь в текстах идеологов революции, которые становятся императивами для художников, воспринявших эти идеи. В отличие от авангарда соцреализм опирается на традицию, в первую очередь революционно-демократическую. В основе изображения лежат мимети-

ческие формы жизни, философия материализма. Поэзия и метапоэтика соцреализма связаны с идеологическим дискурсом и представляют синкретичную форму метапоэтики и идеологи. И в период формирования соцреализма поэты так или иначе взаимодействуют с идеологическим дискурсом социалистической государственности, и это нашло выражение в использовании двух кодов — идеологического и метапоэтического, в сложных формах языкового артистизма, в их применении.

Метапоэтика деконструкции, характерная для второй половины XX века, явилась реакцией и на авангард, в котором части деконструированного классического текста не видятся как собранные, а процесс синтетики, синтеза не предусматривается, и на соцреализм, идеологемы которого, помещенные в другие контексты, становились структурно, в смысловом отношении, стилистически выделенными, приобретали пародийный, сдвиговый характер. Это был сдвиг штампов в другие контексты, другие типы текстов. Этому соответствовал в живописи, например, «Фундаментальный лексикон» Г. Брускина (1986—1987), в котором зафиксированы основные, на его взгляд, идеологемы социализма и соцреализма.

Стратегия деконструкции Ж. Деррида, которая соответствует по временному периоду ее становления эстетике постмодерна, предусматривает сокрушение логоцентризма, смещение внимания на общие места, оговорки, логические нарушения, искажения и т.д., а также на вертикальное прочтение текста. Концептуализм, который в метапоэтике являлся наиболее теоретически обозначенным, делает установку на синтезирование разрозненных частей «будильника». Но этот синтез уже иного толка, он связан с установками на индетерминизм, на новое понимание реальности, пространства, времени. Скорее, это попытка системного осмысления жизни и творчества, которая осуществляется в борьбе с нарративом.

Метапоэтика второй половины XX века в наибольшей степени обращена к людям, жившим в эту сложную эпоху. Поэзия, как верно отметил Е.А. Евтушенко, и ее осмысление самими поэтами — это «история истории». В них отобразились все процессы, имевшие место не только в социальной реальности, но и в науке, философии, во всех видах творчества. В России литература, в частности поэзия, а также исследования поэтами собственного творчества заменили отсутствующую в период господства диалектического материализма, тоталитарного режима европейскую и мировую философию. На этом особом, часто внешне непонятном (одна из категорий метапоэтики) поэтическом языке художники говорили с народом о том, о чем умалчивалось в других типах текста. Русская поэзия спасла российского человека от «безмыслия», а метапоэтика помогла этому — в ней формулировались основные постулаты поэтического творчества, запечатлевался сложный полилог художников, художника и народа, художника и власти, который принимал подчас «причудливые формы». Будучи парадигмально не выделенным, осуществляя посреднические функции, метапоэтический текст запечатлел в себе все процессы жизни и поэтического творчества. Этим он и интересен.

Индивидуальные метапоэтики. Указатель

- Адамович Георгий Викторович 352
Айзенберг Михаил Натанович 567
Андреев Даниил Леонидович 507
Анненский Иннокентий Федорович 306
Антокольский Павел Григорьевич 497
Апухтин Алексей Николаевич 249
Асеев Николай Николаевич 437
Ахмадулина Белла (Изабелла) Ахатовна 557
Ахматова Анна Андреевна 343
Багрицкий Эдуард Георгиевич 449
Бальмонт Константин Дмитриевич 325
Баратынский Евгений Абрамович 221
Батюшков Константин Николаевич 108
Безыменский Александр Ильич 440
Белый Андрей 327
Бенедиктов Владимир Григорьевич 230
Берггольц Ольга Федоровна 523
Блок Александр Александрович 333
Бобров Сергей Павлович 417
Бродский Иосиф Александрович 589
Брюсов Валерий Яковлевич 323
Бунин Иван Алексеевич 304
Бурлюк Давид Давидович 401
Бурлюк Николай Давидович 403
Вагинов Константин Константинович 462
Ваншенкин Константин Яковлевич 540
Васильев Павел Николаевич 452
Введенский Александр Иванович 459
Веневитинов Дмитрий Владимирович 226
Винокуров Евгений Михайлович 530
Вознесенский Андрей Андреевич 558
Волошин Максимилиан Александрович 354
Востоков Александр Христофорович 105
Высоцкий Владимир Семенович 554
Вяземский Петр Андреевич 218
Галич Александр Аркадьевич 553
Гандлевский Сергей Маркович 574
Гастев Алексей Капитонович 435
Гиппиус Зинаида Николаевна 321
Гнедич Николай Иванович 111
Гнедов Василиск 417
Городецкий Сергей Митрофанович 341
Грибачёв Николай Матвеевич 534
Григорьев Аполлон Александрович 239
Гудзенко Семен Петрович 511
Гумилев Николай Степанович 338
Гуро Елена Генриховна 398
Давыдов Денис Васильевич 107
Дельвиг Антон Антонович 220
Демьян Бедный 493
Державин Гаврила Романович 100
Дмитриев Иван Иванович 95
Добролюбов Николай Александрович 246
Долматовский Евгений Аронович 532
Дудин Михаил Александрович 529
Евтушенко Евгений Александрович 560
Есенин Сергей Александрович 429
Жаров Александр Алексеевич 495
Жуковский Василий Андреевич 103
Заболоцкий Наколай Алеексеевич 455
Иванов Вячеслав Иванович 330
Иванов Георгий Владимирович 336
Ивнев Рюрик 432
Исаковский Михаил Васильевич 515
Искренко Нина Юрьевна 571
Истомин Карион 82
Каменский Василий Васильевич 404
Кантемир Антиох Дмитриевич 86
Карамзин Николай Михайлович 98
Катенин Павел Александрович 214
Кибиров Тимур 575
Кирсанов Семен Исаакович 445
Клычков Сергей Антонович 434
Клюев Николай Алексеевич 433
Княжнин Яков Борисович 92
Козлов Иван Иванович 225
Кольцов Алексей Васильевич 231
Корнилов Борис Петрович 450
Кропивницкий Евгений Леонидович 562
Крученых Алексей Елисеевич 406
Кузмин Михаил Алексеевич 335
Кушнер Александр Семенович 585
Кюхельбекер Вильгельм Карлович 216
Левин Александр Шлёмович 570
Лермонтов Михаил Юрьевич 154
Лившиц Бенедикт Константинович 411
Ломоносов Михаил Васильевич 89
Луговской Владимир Александрович 506
Майков Аполлон Николаевич 235
Майков Василий Иванович 93
Малевич Казимир Северинович 419
Мандельштам Осип Эмильевич 347
Мариенгоф Анатолий Борисович 428
Мартынов Леонид Николаевич 522
Маршак Самуил Яковлевич 517
Маяковский Владимир Владимирович 399
Межиров Александр Петрович 537
Мей Лев Александрович 244
Мережковский Дмитрий Сергеевич 319
Минский Николай Максимович 314
Михалков Сергей Владимирович 544
Мосинцев Александр Федорович 551
Набоков Владимир Владимирович 361
Надсон Семен Яковлевич 251
Наровчатов Сергей Сергеевич 535
Некрасов Николай Алексеевич 248

Никитин Иван Савич 245
Одоевский Александр Иванович 217
Оқуджава Булат Шалвович 552
Олейников Николай Макарович 461
Олимпов Константин Константинович 416
Орлов Сергей Сергеевич 539
Оцуп Николай Авдеевич 359
Пастернак Борис Леонидович 499
Плетнев Петр Александрович 224
Плещеев Алексей Николаевич 235
Полонский Яков Петрович 241
Полоцкий Симеон 79
Пригов Дмитрий Александрович 576
Прокопович Феофан 83
Прокофьев Александр Андреевич 521
Пушкин Александр Сергеевич 114
Радищев Александр Николаевич 96
Рейн Евгений Борисович 584
Рождественский Всеволод Александрович 503
Рождественский Роберт Иванович 555
Рубинштейн Лев Семенович 568
Рубцов Николай Михайлович 549
Ры Никонова 565
Рылеев Кондратий Федорович 215
Рыленков Николай Иванович 543
Самойлов Давид Самуилович 547
Сапгир Генрих Вениаминович 563
Саша Черный 305
Светлов Михаил Аркадьевич 509
Северянин Игорь 414
Сельвинский Илья Львович 443
Симонов Константин Михайлович 524
Слуцкий Борис Абрамович 528
Случевский Константин Константинович 250
Смеляков Ярослав Васильевич 525
Соловьев Владимир Сергеевич 309
Сологуб Федор Кузьмич 316
Строчков Владимир Яковлевич 572
Сумароков Александр Петрович 91
Сурков Алексей Александрович 514
Тарковский Арсений Александрович 581
Твардовский Александр Трифонович 512
Терентьев Игорь Герасимович 420
Тихонов Николай Семенович 447
Толстой Алексей Константинович 243
Третьяковский Василий Кириллович 87
Третьяков Сергей Михайлович 436
Туфанов Александр Васильевич 422
Тютчев Федор Иванович 232
Уткин Иосиф Павлович 496
Фет Афанасий Афанасьевич 237
Хармс Даниил Иванович 458
Хворостинин Иван 81
Херасков Михайло Матвеевич 94
Хлебников Велимир 394
Ходасевич Владислав Фелицианович 350
Хомяков Алексей Степанович 228
Цветаева Марина Ивановна 355
Чичерин Алексей 441
Чичибабин Борис Алексеевич 578
Чуковский Корней Иванович 423
Шварц Евгений Львович 454
Шевырев Степан Петрович 227
Шенгели Георгий Аркадьевич 413
Шершеневич Вадим Габриэлевич 426
Эренбург Илья Григорьевич 504
Языков Николай Михайлович 223