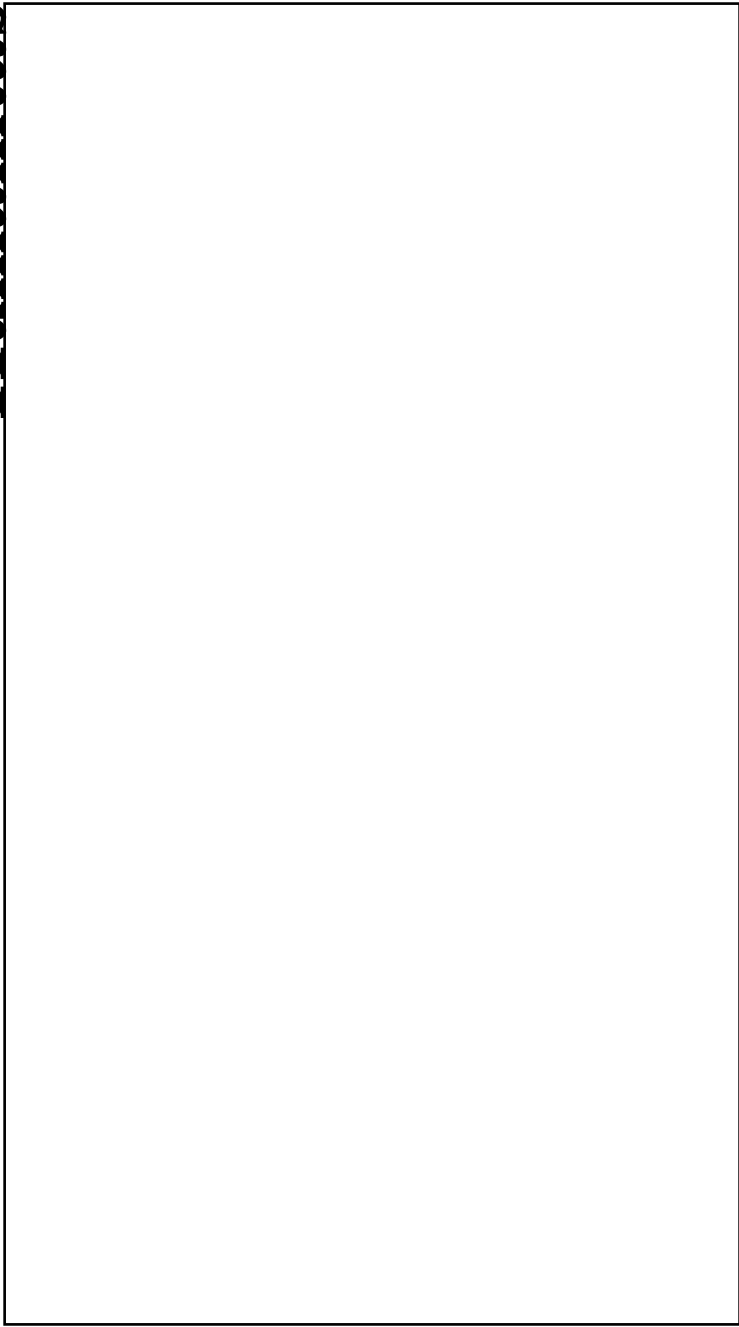


Humanitas



Серия основана в 1999 г.

В подготовке серии принимали участие ведущие специалисты
Центра гуманитарных научно-информационных исследований
Института научной информации по общественным наукам,
Института философии
Российской академии наук

Российская академия наук
Институт научной информации по общественным наукам

Андрей Тавров

Нулевая строфа



Центр гуманитарных инициатив
Москва–Санкт-Петербург
2016

УДК 821.161.1
ББК 84(2Рос=Рус)6
Т13

Главный редактор и автор проекта «Humanitas» С.Я. Левит
Заместитель главного редактора И.А. Осинская

Редакционная коллегия серии:

Л.В. Скворцов (председатель), Е.Н. Балашова, П.П. Гайденко,
И.Л. Галинская, В.Д. Губин, Б.Л. Губман, П.С. Гуревич, А.Л. Доброхотов,
Г.И. Зверева, А.Н. Кожановский, И.В. Кондаков, М.П. Крыжановская,
Л.А. Микешина, И.И. Ремезова, А.К. Сорокин, П.В. Соснов

Тавров А.М.

Т13 Нулевая строфа. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив,
2016. — 432 с. (Серия «Humanitas»)

Поэт, филолог и эссеист Андрей Тавров делится своими сокровенными мыслями о судьбах литературы и цивилизации. Серия эссе, получившая широкий отклик в Интернете, собрана в виде уникальной книги, продолжающей традиции мандельштамовского подхода к науке «поэзия». Андрей Тавров возобновляет забытый жанр открытого размышления без абстрактного теоретизирования и интеллектуальной цитатности и говорит о сложных духовных вещах простым и доступным языком. В книге представлены лучшие эссе автора, как вышедшие за последние годы в печати, так и размещенные на литературных сайтах. Сборник предназначен для всех интересующихся современным искусством, для студентов и преподавателей высших учебных заведений, для славистов, изучающих русскую литературу 21 века.

В оформлении книги использован фрагмент

УДК 821.161.1
ББК 84(2Рос=Рус)6

ISBN 978-5-98712-670-7

© С.Я. Левит, составление серии, 2016
© А.М. Тавров, 2016
© Центр гуманитарных инициатив, 2016

I. Запретный огонь реальности

Вопрос

Выступая на одном из недавних вечеров поэзии, я рассказал о том, как ездил недавно в колонию для несовершеннолетних и общался там с ребятами. Мне тогда в очередной раз пришлось задуматься о том — что я им скажу, как мне можно их зацепить, вывести на разговор, помочь им увидеть мир и свою жизнь не через «щель амбразуры» деструктивной семьи и её разрушительных установок, не через матрицу понятий, усвоенных в несвободе, а с более высокой и творческой точки зрения. Мы все вооружены встроенными программами, но они, те, кто обитает в колонии, об этом ещё не знают.

И тогда, я предложил им ответить на три классических вопроса древности: Кто я? Откуда я пришёл? Куда я иду? Я видел, как лица ребят напряглись. Они задумались. Они задумались довольно-таки серьёзно — это было заметно. И я тогда понял, что съездил не зря...

Самое странное заключается в том, продолжил я своё выступление уже на вечере поэзии, — что современные поэты, почти никто из них, не задают себе эти вопросы. Хотя цель поэзии всегда заключалась именно в том, чтобы подводить слушателя или читателя именно к ответу на эти три простых вопроса. Поэт от Бога всегда ставил вопрос о ложном «я» и подводил к контакту с Я истинным — шаманские и даосские практики, древнегреческие мистерии и трагедии делали то же самое. Для того чтобы быть, надо разделить природу Бытия, стать с ней одним. Этому во все века учила поэзия. И отступление от бытия поэзия всегда воспринимала как болезненную трещину через собственную душу, будь то Шекспир, Элиот или Тютчев.

Давайте на миг представим себе, что мы не безумны. Ведь если я не пребываю в состоянии глубокого и неосознанного безумия, меня не может не интересовать вопрос — кто я? Больше того, если я на этот вопрос не отвечаю, то все мои дела и слова в жизни — абсурд, фикция. Потому что непонятно, кто тут действует и кто говорит. И непонятно тогда, для чего, собственно.

Мы можем сколько угодно размышлять о роли лирического героя или о смерти автора, но мы не задумываемся о его жизни — о своей жизни. И мы не решаемся ответить на этот вопрос — кто я? Либо считая, что и так всё ясно (а что ясно?), либо отмахиваясь от него, либо не замечая, как не замечает того, что ест сырую картошку, а не конфету человек под сильным гипнозом.

Отсюда следует простой и детски ясный вывод, хотя и не очень утешительный, — мы безумны, а король нашей цивилизации (и культуры) гол. В жанре застольной болтовни этот вывод не кажется страшным. Но ведь не вся наша жизнь и не вся поэзия — застольная болтовня тусовки. Если мы не считаем себя жертвами (о, как это увлекает!), нам иногда приходится принимать мужественные решения... иногда ценой жизни. Например, прыгнуть в воду, когда тонет человек, или сделать вид, что не заметил. А потом не заметить проигранной культуры, истории, проигранной экономической войны. И того, что тебя самого не стало тоже, потому что себя ты тоже проиграл.

Одной своей молодой собеседнице, начавшей путь в «большом бизнесе» и сразу как-то поглянцевавшей и поглупевшей, я задал вопрос, чего она хочет от жизни? Она ответила: Я хочу реализации. Тогда я спросил, *кто* хочет реализации? Она взглянула на меня с удивлением и повторила: Я. И тогда я спросил: А кто ты? И дальше мы начали довольно-таки забавную игру. Я предлагал девушке поочерёдно отказываться от части её ежедневного бытового багажа и спрашивал, остаётся ли её Я с ней? Когда она отказалась (представила на миг, что у неё этого нет) от дома, она признала, что Я осталось. Когда представила, что у неё нет имени, денег, родителей, друзей, Я оставалось. С небольшим напряжением и после короткого раздумья моя собеседница сказала, что оно всё же оставалось. Тогда я попросил её представить, что у неё нет памяти. Она снова задумалась. И всё же через минуту сказала, что Я всё равно присутствует, что она его как-то всё равно чувствует в груди. Тогда я попросил представить, что тела у неё тоже нет. Она слегка наморщилась и через несколько секунд призналась, что Я никуда не ушло. Оно жило в верхней части груди — тёплое, едва уловимое, светящееся, не имеющее начала и конца.

Это было замечательно!

Но ведь обитала-то она и действовала в социуме так, что это бессмертное, превышающее деньги, начальников, престиж и даже смерть тела Я — в расчёт не бралось. В расчёт бралось всё что угодно, но только не она сама.

Поэт, не ответивший на вопрос, кто я? — это поэт новой формации. Поэты новой (кстати, очень быстро устаревающей, прямо на глазах) формации не пытаются, «облившись слезами над вымыслом», увидеть то, куда этот вымысел тычет пальцем — самого себя. Их вечно интересует что-то другое — поток своих мыслей, например, погружающий их в транс. Когда мы не замечаем собеседника, потому что «думаем думу о себе», а потом словно просыпаемся, пытаюсь понять, что от нас хотят, и наконец начинаем отвечать на вопрос, — мы в трансе, мы под сильным гипнозом. Мастер не бывает под гипнозом. Он не даёт себя загипнотизировать ни афинской черни, ни московской матрице. А если и ощущает на себе гипнотическую силу сна наяву, то снова и снова задаёт себе вопрос — кто я?

Без которого нельзя стать ни поэтом, ни гражданином, ни мужем, ни солдатом, ни президентом. Разве что — президентом новой формации, мужем новой формации и поэтом новой формации.

Однако всё крутится, скажете вы. Армия принимает присягу, транспорт ходит, президент выступает по ТВ, преступники воруют, а поэты пишут.

А я отвечу — похоже на компьютерную игру, правда?

И ещё я скажу: раздерите на себе рубаху, пойдите в ночной сад, посмотрите на небо.

Или на гроб в церкви. Или на крещение младенца.

Рубаху, впрочем, можно и не драть.

Стихотворение — преступление против смерти

Мне хотелось бы сформулировать некоторые мысли, которые пришли ко мне в результате участия в «круглом столе» во время Самарского литературного фестиваля. Моё выступление на нём проходило на фоне высказываний участников, утверждавших, что язык изменился, литература изменилась, языковая среда, погружённая в густую сеть медийности, изменилась тоже и что, учитывая все эти факторы, нужно создавать именно такую поэзию, которая будет соответствовать спросу изменившейся языковой ситуации, причём делать это, играя и веселясь.

Такая позиция показалось мне более жертвенной, чем это может позволить себе творческий писатель, берущий ответственность за свои высказывания в прозе или в поэзии. И в ответной реплике я сказал, что писатель может не обслуживать болезнен-

ные или легковесные процессы, «сложившиеся» (интересно, кто именно их складывал?) в области литературного творчества, но формировать, создавать литературу заново. Формировать языковую среду, а не следовать её ниспадающему в технологии течению. То есть из позиции веселящейся жертвы перейти в позицию творца.

Это первое.

Второе. Обращали ли вы внимание на то, что в процессе развития европейской культуры и литературы всё более интенсивной становится функция стихотворения как преступления? Поэзия Гомера или Сапфо не могла быть политически преступной.

Поэзия Ли Бо или Вергилия тоже. Вернее, преступность этих стихов была поощряема их современниками, ибо преступность стихотворения, его функция переступания через обычно неподвижные рамки — этические, мировоззренческие, а самое главное — через рамки, отделяющие единый и вечно новый строй мира от бытовых окаменевших истин в традиционных обществах, ещё помнящих о пророческой и шаманской функциях поэта, — эта сакральная преступность считалась основной функцией стихотворения, которая была востребована коллективным сознанием общества, как примерно была востребована священная преступность дионисийских радений или европейских средневековых карнавалов. Крайний её случай, когда отождествление преступности поэзии и преступности как образа жизни привело Вийона в тюрьму.

Остановимся здесь на том, что поэзия изначально содержит в себе элемент преступления против дряхления, против устаревающей структуры жизненного уклада, норм «уставшего» времени. Но постепенно, в связи с тем, что общество становилось всё менее традиционным, всё менее осознающим свою корневую систему, растущую вверх, к небу, переступающее стихотворение становится преступным в самом обыкновенном, политическом смысле. За раннюю лирику Пушкин отправляется в ссылку. За позднюю — замалчивается, игнорируется.

Его наследник Лермонтов за знаменитое стихотворение «На смерть поэта» отправлен на Кавказ.

Дальше больше. Мандельштам, Введенский, Хармс и др. Ахматова гордилась, что у нас за поэзию убивают, но чем больше общество уходит от истоков и норм жизни, тем больше на его фоне сакральная преступность стихотворения становится политической преступностью. Происходит подмена, особой гордости не предполагающая. Бродского судят и высылают явно не

за тунеядство, но за неясно осознающееся именно политическое преступление, перепутанное с сакральным. Сакральна теперь только политическая власть. На этом фоне поэзия выглядит значительно. Можно сказать, что политика переключила регистр значительности, находящейся в сфере сакрального бытия, в регистр сакральной политики. Проще говоря, теперь политика, а не Бог делает поэзию значимой, и неважно, Бедный ли ты Демьян или Иосиф Бродский.

Далее общественная мысль делает очередной виток, утверждая безудержную свободу, декларируя, что в современной поэзии быть гением неприлично, что прилично хорошее образование или отсутствие оно — лишь бы было весело и *нетотально*. Гений опасен, как и Бог с Его страшными, по Рильке, Ангелами. Нам не нужны Достоевские и Данте, потому что они ведут к мировым войнам, вместе с Ницше и Гоголями. Нам нужно унифицированное общество, где все ходят в джинсах и пишут любые стихи, которые в мире однородности, в мире конечных вещей (других современное общество не знает и принципиально не хочет знать) не могут быть преступными. И высказывание о том, что гением быть неприлично, — это обратная сторона неприличности «преступной поэзии». Но поэзия, перестающая быть преступной, — больше не поэзия. Стихотворение всегда было и будет именно преступлением. Именно в этом свойстве сокрыта и таится его высвобождающаяся в скачке от мира конечных вещей к миру бесконечной величины энергия. Как электрон, переходя с орбиты на орбиту, преступая, высвобождает энергию, так и стихотворение высвобождает взрыв животворной силы, исправляющей «стареющее время», когда совершает своё сакральное преступление.

Сегодня оно звучит как *преступление стихотворения против смерти*.

Исчезновение преступной поэзии, обновляющей мир, как это происходит на Масленицу или во время карнавала, ведёт к смерти общества, ведёт к смерти нас и наших детей. Общество, противящееся **преступному обновлению**, вымирает. Повторяю: преступное обновление имеет дело не с конечными философскими теориями, даже самыми остроумными и изошрёнными — от Хайдеггера до Барта и Подороги, а с реальным и внесловесным опытом сакрального броска в неречевые «первоосновы жизни» (Мандельштам).

В современной поэтической ситуации, где сняты все запреты, стихотворение утратило своё ощущение имманентной, изначальной преступности.

Преступать больше нечего. Раскольникову было, что преступать, — отсюда огромная энергия, высвобожденная романом. В поэзии, где сняты запреты формообразующие и этические, в современной поэзии — преступать нечего, и, как следствие, она утрачивает энергию. Она остывает, как старая звезда. Она уже призналась себе в этом — давайте деконструировать, играть и веселиться. Создаётся впечатление, что даже знаменитый псалом Целана, посвящённый смерти родных в газовой камере, в это мироощущение каким-то образом попадает, каким-то краем заходит. Стихотворение словно и всерьёз, и не всерьёз написано с точки зрения современного академического мышления. «Давайте разделять духовность и писательскую работу», — сказала мне весьма симпатичная доктор наук.

Но, по словам Пушкина, поэт сам формирует для себя правила, которым следует. Поэтому только от меня зависит, играть ли роль жертвы и заложника языковой, а вернее, глобально-мировоззренческой ситуации безопасного мира конечных вещей или продолжать то, ради чего и явилась из музыки и слова на свет божий поэзия. И поэтому я по-прежнему намерен ограничить себя этическими и формальными рамками, чтобы мой источник энергии постоянно пополнялся до тех пор, пока не настанет время сакрального преступления.

Преступления жизни против смерти.

Алфавит

В моём романе «Матрос на мачте» герой обращает внимание на одно до сих пор, кажется, никем не замеченное обстоятельство. Когда в «Откровении св. Иоанна», иначе называемом «Апокалипсис», Христос говорит тайновидцу, что Он — Начало и Конец, Он также именуется как Альфа и Омега. То есть первая и последняя буквы греческого алфавита, а если учесть язык, на котором говорил сам тайновидец, то, скорее всего, здесь изначально имелись в виду Алеф и Тав еврейского языка. Традиционно предполагая, что Альфа и Омега есть лишь другое обозначение Начала и Конца, читатель из века в век упускал главный секрет этого имени, данного себе Христом. Странно было бы думать, что, назвав себя первой и последней буквой алфавита, Он игнорировал бы при этом все остальные. Значит, именуя себя таким образом, Мессия-Христос имел в виду и все остальные 20 еврейских букв. Одним словом, он назвал

себя — Алфавитом. Совокупностью начальных знаков и сил, создающих речь и письменность в их бесконечных вариациях.

Что из этого следует?

Каббала говорит, что 22 буквы еврейского алфавита предшествовали созданию Вселенной. Более того, что Вселенная была сотворена через эти буквы, являющиеся одновременно и буквами, и изначальными космическими силами, которые не ушли из мира после сотворения, но продолжают в виде букв и сил участвовать в постоянном творении мира и наподобие гамака сплести ту сетку, которая не даёт бытию провалиться, разрушиться, исчезнуть.

Одним словом, 22 буквы Торы (или изначальный, вненациональный алфавит космической Книги) звучат всё время, проявляясь в бесконечном числе разных комбинаций. И вот эти-то «пчелы» и строят всё новые и новые соты мира, накапливая в них мёд: речь и слово.

Когда Бог-Слово Христос говорит, что он Алфавит, становится понятным, что Слово Божье, Логос, с которым Его отождествил тот же Иоанн, вмещает в себя все 22 буквы и, конечно же, все возможные их комбинации. То есть это не совсем обычное слово, а слово, тождественное всему явленному и неявленному бытию и действительно постоянно творящее мир при помощи букв.

Человек давно был назван микрокосмом, то есть существом, содержащим в себе в «уменьшенном» виде всё то, что содержит явный или непроявленный космос, — минералы, моря, таблицу Менделеева, животных (вспомним метаморфозы человеческого зародыша), а также все звезды (астрология), стихии (алхимия) и духовные ситуации (колода Таро).

Но это только половина секрета. Вторая его половина раскрывается в высказывании Руми, великого тайновидца и поэта XIII века: по форме человек — Микрокосм, но в действительности он — Макрокосм.

Что следует из этого? То, что подобно Христу, любой человек содержит в себе актуальные 22 мировые буквы, при помощи которых пишется мировая книга человечества и всей Вселенной. Всё зависит от того, насколько актуализированы в нём эти мировые буквы. Ибо человек работает как излучатель, посылая в мир все 22 буквы каждую секунду, но какую-то букву в этот миг он посылает сильнее.

Это наблюдение я сделал при создании серии фотографий «Алфавит», где мне позировала Лена. При таком подходе фото-

аппарат превращается в идеальное считывающее главную букву устройство, потому что выдержка длится мгновенно, ровно столько, сколько длится главная буква, сменяясь другой главной буквой.

Мы не можем не писать свой собственный текст, распространяющийся на весь мир. Другой вопрос, как мы это делаем — осознанно или бессознательно. Десять заповедей, данных Моисеем, и заповеди любви, данные Христом, проповеди Будды — руководство к тому, чтобы мы осознали ту книгу, которую пишем во время нашего жизненного пути. И тогда мы можем увидеть цвет букв, их плотность, пластику, ауру, связь с далекой звездой и червяком, роющим грунт у нас под ногами. С любым цветком, который эта ваша буква творит, а не только Бог, потому что у вас с Богом одна и та же буква, а значит, цветок как творение у вас общий.

Мы можем написать и ужасную книгу жизни — бездарную, мутную, никакую. Ведь при помощи алфавита можно написать всё что угодно. Это чаще всего письмо неосознанное, не принимающее во внимание законы любви и космоса.

И сейчас — самое главное. Мы не обладаем этими буквами. *Мы и есть эти буквы.* Но признать это и осуществить такое тождество в своей жизни мало кому удаётся. Мы предпочитаем отделять их от себя, цитировать, создавать вербальную (текстовую) реальность из их мёртвых оболочек, отрывая свою жизнь от её источника, а своё слово — от Бытия. Сокровенный писатель (это вместо слова «великий») с этими буквами совпадает, а через них — с деревом, глиной, Воронежем, Тосканой, Званкой, Раем, Чистилищем. Хотя бы потому, что все они совпадают с буквами, сотворены из них. Для писателя буквы — не материал, а это он и есть — буквы, это он и есть алфавит мира. Через них он совпадает с самим собой.

Алфавит, в котором все сходится со всем, дышит, вибрирует, жизнедарует, страдает и расправляет на весь мир плечи, ожидая верных губ и верного рта, для того чтобы быть ими проговоренным и встретить в них самого себя, но вновь рождающегося и обновлённого живой и горячей человеческой речью и кровью.

Две поэтики

Кажется, всю поэзию, существующую сегодня, можно разделить на две области по простому и несколько смешному принципу: стихи, состоящие из прописных букв, и стихи, состоящие из строчных букв.

Такое разделение сразу выявит две основные тенденции, присутствующие в русской поэзии: одну — как модернистскую, «за которой будущее», вторую — как традиционно устаревшую.

Поясню, что я имею в виду.

Слова, написанные с больших букв, появились в поэзии и культуре средневековья как обозначение аллегорических добродетелей или пороков — Забота, Грех, Любовь, Убийство. Отчасти они уже были раньше, скажем, в греческой трагедии и басне, но не так интенсивно, не в качестве постоянного жанрообразующего приема, как это произошло, например, в «Романе о Розе».

Слова, написанные с малых букв, были в письменности всегда. Это следствие функциональности — экономия расходного материала, скоропись.

Всё писалось подряд и всё писалось с малых букв, например древнерусские книги. Писалось, но не произносилось. Произносилось, где надо, с большой, это ясно.

Слова с больших букв — это прежде всего *имена* из которых впоследствии произошли имена существительные. Имя содержит в себе тенденцию прорыва, разрыва плоскостного времени, образования дыры, вневременного отношения с запредельным. Ибо имя сакрально. Именуемый вещи владеет вещами — это древняя мудрость. Ибо он вышел в замирные сферы — туда, где из имени рождается физическая сущность. Поэтому таинственный Бог Ветхого Завета не имеет одного имени — им нельзя владеть.

Слова со строчных букв — это прежде всего *глагол*. Имеется в виду либо глагол явный, либо, как сегодня в поэзии Медведева или Львовского, Фанайловой, пожалуй, один, неявный, общий, неназванный — тянущий быстро-быстро все, что попадает в его сквозняк, вперед, не имеющий ни охоты, ни принципиальной возможности для сакральной остановки, точки созерцания и тишины, о которых писал Рильке, потому что невидимый глагол, словно аэротруба, тянет речевой процесс вперед без передышки в качестве безначального и бесконечного бормотания вполголоса. Это как в голливудских фильмах, где все бегут в кадре и никто не стоит, что быстро усвоили русские ведущие ТВ. Ветер

невидимого глагола. Поэтика строчных букв. Большие буквы символизируют также не очень приятные вещи — закон, государственность. Вспомним все такие аббревиатуры — РСФСР, НКВД, КПСС, ВГИК и т. п.

Малые, напротив, вне закона, они сами по себе, они безответственные — раскрепощённое, пьяноватое бормотанье на коротке, сбивающее пафос... И вот уже у Бродского (поэта пафоса и Имени, кстати) имена начинают писаться с маленькой буквы, прием подхватывается, расширяется, и возникает целая поэзия маленьких букв, где и ванька будет с маленькой, и беатриче тоже, и леонид ильич, и любое вообще предложение.

Слова с большой буквы — важничают.

С малой — сбивают планку важности.

Малые буквы, конечно, демократичнее, молодая поэзия это усвоила, и всё стали писать со строчных букв, игнорируя прописные, как перешли когда-то на джинсы. Но не всё так просто.

Вернее, всё просто. Каждый принцип нужно досмотреть до конца.

Малые буквы — это вымирание имени. Малые буквы — это вымирание созерцания. Малые буквы в ходу в концлагерях и тюрьмах, где имена часто вообще заменялись на номера. Человек на сталинском параде — малая буква, участвующая в создании большой в слове, скажем, «Сталин». Поэтика малых букв — поэтика утраты личности. Личность и имя исчезают в больших людских скоплениях. (И это не анонимное саморастворение мастера, а его противоположность, насильственное устранение себя как самоосознающего мира).

Большие буквы были в цене у русских символистов — Блока, Белого, Андреева, Сологуба. Вспомним все эти Вечности, Бесконечности, против которых восстал акмеизм.

Но это была эпоха созерцания и ответственности, пока не выродилась в самопародию. Поэтика больших букв была в ходу у советской поэзии («Россия Рублёва, Блока и Ленина, край мой — родина красоты...»), формируя время от времени образцы первоклассной чистоты и мастерства — штучный, не поддающийся тиражированию товар, ручная работа: Пастернак, Самойлов, Соколов, Вознесенский, Ахмадулина...

Большие буквы, поэтика больших букв предполагают цезуру, остановку внутри или в конце строки — *вход для вневременного и внесловесного*.

Поэтика малых, задраив для этих вещей все люки, плывет субмариной и слышит, несмотря на всю свою демократичность,

только собственный бьющийся внутри голос, принадлежащий малому «я» сочинителя.

Слово, лишённое контакта с внесловесной своей основой и опорой, это уже не слово. Стихотворение, лишённое цезуры, паузы, мгновенного, но явного безмолвия, состоит именно из таких слов, оно — машина по их созданию.

Поэтика имен, прописных букв предполагает мелодию, музыку стиха.

Поэтика строчных букв её исключает. Она антимузыкальна по природе. У неё медведь заночевал на ухе.

Поэтика имен помнит о вселенской анонимности творца, восходящей к фольклору, к воле формы, строфе, рифме — вещам, умаляющим эгоистический произвол сочинителя.

Поэтика строчных букв предполагает поток из интерфейсов Интернета, социальные программы, курс доллара, гляцевые журналы, реактивные и обусловленные действия, поток сознания, которым очень легко манипулировать, офисы, глобализм.

Я назвал полюса. В чистом виде стихотворений, принадлежащих к одной или другой поэтике, почти не существует. Так или иначе чаще всего присутствуют оба принципа. Но тенденция намечена. Либо стихи дрейфуют в поэтику строчных букв, либо в поэтику прописных. И та и другая, будучи крайностью, — вульгарны, нежизненны, не обладают *присутствием жизни*. Хотя у поэтики больших букв, имен, кажется, возможность для этого несколько больше, чем у поэтики аэродинамического глагола.

Но линия жизни лежит вне крайностей.

В связи с этим мне хочется вспомнить учение о Середине Конфуция, а также установку на Срединный, или Царский, путь православных монахов.

Дело в том, что середина содержит в себе всё, *поскольку физически отсутствует*. Но именно в ней сходятся правая часть тела и левая, верх и низ, имя и глагол, строчная и прописная буквы, время и вневремя, рифма и её отсутствие, смерть и жизнь, речь и молчание. Физическое отсутствие Середины постигается через углублённое созерцание, через молитву.

Середина не может быть вульгарна.

Нежизненна.

Что-то должно произойти не с поэтикой, а с самим автором — преобразование поэтического человеческого вещества, о котором писал Пушкин в «Пророке».

Белизна бумаги

О поэте Алексее Парщикове

Что бы я сказал о Парщикове? Мастер показывает ученикам рисунок и спрашивает: что видите? Один говорит: это чёрный иероглиф. Второй — нет, это ветка. Третий — это просто след кисти с тушью. Я раздосадован, говорит Мастер, никто из вас не увидел белизну бумаги. Парщиков видел белизну бумаги — основание, откуда всё возникает и куда, возможно, всё для него уходило. Но вместо иероглифов он видел в основном вещи, созданные техническим прогрессом.

Собственно, любая метафора, и Парщиков это чувствовал всей своей гусяной кожей встревоженного гения, создаётся не ради переживания — «следа туши», «иероглифа», «ветки», а ради обморочного выявления сияющей белой бумаги, бесформенного и блаженного ничто, откуда все выходит. Счастливый смех или ужас от метафоры и есть переживание неточности сравнения, невыразительности образа — они лишь средство отправить к рождающей внесловесной пустоте, выявить ее, соприродную человеческому сердцу, и заставить, не успев опомниться, пережить заново. Пережить себя самого, ощутить свою бесконечную, творящую, легко и играя, бессловесную природу родом из детства. И так снова и снова.

Ну и ещё кое-что сказал бы. Как-нибудь потом.

У Жданова больше на той же белизне природных объектов.

У Ерёмченко — технотронных.

Бережность

Вчера я понял несколько простых вещей, от которых мне стало хорошо. Рильке как-то писал о том бережном жесте, который он заметил у греческих богов в пластике античных статуй и барельефов. Если присмотреться к русским иконам, мы найдем этот же бережный жест, который говорит о том, что боги и люди на них, ангелы и святые имеют дело словно не с плотью, словно они состоят из другого, «повышенного» материала, из иной, на наш взгляд, опасной, на их, драгоценной сущности. Мне кажется, то, что для богов драгоценно, для нас выглядит опасным. И поэтому, когда Орфей прикасается к Эвридике, или ангел тянется к Марии в Благовещении, или кисть одного ангела вовлечена в движение тела другого, устремлена к нему, как на «Тро-

ице» Рублёва, мы, вглядываясь, ощущаем покой, но одновременно и опасность, страх. Такая осторожность и бережность может быть у саперов, когда они почти любовными, нежными движениями работают со взрывным устройством, медленно, любовно его разбирая, зная, что жизнь поставлена на карту. Думаю, что бережность жеста богов и ангелов объясняется тем же самым: каждую секунду вся их жизнь, как и жизнь людей, с которыми они в контакте, собеседников и близких, поставлена на карту, потому что именно в этом миге без прошлого и будущего, в котором они живут, она дана вся, она и есть в нём, поставленная на карту, точно так же, как у сапера. Но если сапер, разминировав, может хлопнуть кого-то по плечу и выругаться, снимая напряжение, то для них, святых и богов, нет этого перехода, для них этот миг тотальной полноты никогда не кончается. Я бы назвал бережность следствием тотальной вовлечённости в жизнь, следствием тотальной тождественности с самим собой, с Бытием.

Я думал, где же я видел этот жест, о котором пишет Рильке, и потом вспомнил — на кадрах любительской съёмки. Неизвестный оператор снял, как отец Александр Мень крестит взрослого человека, а я был поражён, увидев почти материнский, бережный жест священника, которым он помогал накинуть простыню на плечи могучему бородатому мужчине, казавшемуся в этот момент напрочь лишённым сил рядом с этим филигранным жестом любви, в котором заключена энергия, большая, чем солнечная.

Во-первых, этот жест — самозабвенный.

Во-вторых, под его движением навстречу жизни и зрителю открывается непревзойдённая драгоценность того, к кому этот жест направлен, обращен, кого он «раскрывает». Вовлечёшься в этот жест это значит выйти из своего эго, подняться к Бытию, к первооснове и первотишине мира, к его основной любви. Это значит преодолеть себя. То, о чем догадывался Ницше, когда писал: человек это то, что надо преодолеть. Но мало кто способен на такой жест в ответ. А когда ответа не следует, то на фоне этого жеста человек, присутствующий в нём, но не вовлечённый на равных, кажется ослабевшим, расслабленным, ещё не родившимся или уже умирающим. Таинственные слова Христа, когда после Воскресенья Он сразу же говорит узнавшей его Марии Магдалине, павшей на колени и протянувшей к Нему руки: «Не прикасайся ко мне», — мне кажется, можно лучше понять сквозь призму этого жестового диалога. Страстный жест Марии, её пафос, как сказали бы греки, её энтузиазм ещё не может совпасть

с той высшей реальностью, в которую погружен Воскресший, — концы из разводных мостов, можно сказать, не стыкуются в силу разноприродности. Христос уже сапер, он уже в каждый миг ставит вместе со своей сверхбытийной жизнью на карту жизнь каждого человека. Но думаю, что Магдалина ещё не выросла до этой интенсивной жизни и что она и не смогла бы к Нему прикоснуться, точно так же, как и мы сейчас не умеем прикоснуться не только друг к другу, но и к богам, обитающим в другой пластике и интенсивности времени (в его отсутствии). Думаю, она просто провалилась бы в Христа, как в чёрную дыру. Ведь по дороге в Эммаус ученики не смогли даже взглядом прикоснуться к Нему, легчайшим инструментом, не смогли совпасть с Ним, а она, увидев, тем не менее не поднялась до соразмерности, одноприродности жеста **бережности**, всецельности.

Бережность — это когда речь идёт о берегу другого, границе другого, которую не следует преступать, как воде берег, иначе уйдет гармония. Когда Христос сказал: «Не касайся», — это и был бережный жест в ответ на жест Магдалины — слишком человеческий.

Если мы хотим понять речь богов и самих себя, нам следует беречь друг друга, шадить каждое движение, каждое слово, даже если оно кажется диким и подлым. Если оно даже и есть дикое и подлое, Богу так не кажется: для Него, знающего замысел, и развитие, и подлость, и предательства, и трагедии — не окончательны, но драгоценная часть всецелой мировой Игры, в которой явлен Он Сам и в которой Он может глядеть на меня глазами хама или человека, скажем, чуждого мне по взглядам. Я шёл вчера и ощущал, насколько хрупок и прекрасен мир, насколько эти грубые, бестолковые, неуёмные люди могут одаривать меня стремлением быть бережным к ним и как растёт от этого моя радость и слезы подступают к горлу.

Я хотел бы научиться беречь людей, птиц, тебя, себя — мы боги, мы чудесные, мы раненые боги, которые готовы излечиться от ненависти к себе и небрежения к другим и овладеть, овладеть жестом, которым Александр крестил, в котором растут деревья и бегут облака и к которому так стремилась Магдалина, думаю, она им впоследствии овладела.

Я мог бы ещё говорить о бережности жеста летающих акробатов с их протянутой в воздухе и в точке невесомости к партнеру рукой, о знаменитом жесте протянутой к Адаму Божьей руки с фрески Микеланджело, о том, как целуют лоб мёртвого друга, прощаясь с ним, обо всех этих проявлениях жизни, а не отчуж-

дённой и торопливой суеты, но это тема для следующего разговора, этот же я хочу закончить наблюдением, что бережность к другому возводит нас в ранг богов, а небрежность и отсутствие интереса — лишает зрения, слуха и вкуса. Поэтому желание общаться с богами и видеть суть мира есть следствие бережности. А практика её приводит к осуществлению этого желания, к возможности услышать речь богов.

То, что для нас опасно, — для богов драгоценно.

Смерть от автора

Существует несчётное количество описаний знаменитой рублёвской иконы «Троица ветхозаветная», среди которых наиболее проникновенными являются строки Павла Флоренского, ставящего эту икону на первое место среди шедевров мировой живописи, и Григория Померанца, следящего за изменением духовной модальности — от предчувствия страдания до радости — от одной фигуры Ангела к другой. Тем не менее, кажется, никто не заметил одно обстоятельство, лежащее на поверхности. Все три фигуры изображают на языке живописи три Божественных ипостаси одного Бога. Принято считать, что их единство (Единичность) выражено окружностью, в которую вписаны три струящиеся фигуры Ангелов, но так ли это? Давайте подумаем — ведь нам надо найти то место в картине, где эти три фигуры — одно. Где они, будучи тремя фигурами, одновременно являются одним и тем же. Окружность только намекает на возможность такого «места» единения, но не показывает его. Между тем такое место есть. Если внимательно следить за медленным мерцанием и вращением трёх ангельских фигур, то постепенно умный взгляд осознаёт ту живую пустоту, из которой они возникли, чтобы, вращаясь вокруг неё, на неё указывать — вести ум в то место, где они — Единый Бог. Здесь икона работает по тому же принципу, что знаменитый Сад камней, дающий возможность понять в созерцании, что «форма есть пустота, а пустота есть форма». То есть Троица есть изображение не объекта, а процесса рождения трёх ангелов из живой пустоты для того, чтобы указать на её присутствие между трёх фигур, делающее 3 ипостаси одновременно одним живым Богом. Эта внеформенная пустота и есть приблизительный образ того, что мы называем Богом, Сушим. Для того, чтобы возникли и засияли 3 Ангела необходимо осознание присутствия пустоты, в котором их больше нет. Тогда на фоне этого

бесконечного внеформенного бытия картина маслом превращается в икону, в произведение духовного реализма, а «многобожие» трёх богов-ангелов в монотеистическое изображение.

Поэты-мастера понимали, что и в стихотворении, и во всём корпусе их стихов, в этом множестве «лиц автора», для того чтобы стихотворение стало иконой, а не ремесленной штукой, также должна быть точка бесформенной реальности, откуда все «лица автора», все стихи выходят и в которой они все в конце концов и в каждую секунду их бытия в виде строчек растворяются. То есть должна быть точка, в которой и стихи, и автор отсутствуют. Интуиция этой модальности в творчестве больших поэтов всех стран и времён настолько мощна, что её сила может сравниться порой только с её неосознанностью. В несколько огрублённом виде эта интуиция выстраивается в борющуюся пару — «текст — автор», кто кого. Кто-то из них двоих должен прорваться в то место, где его (текста, автора) нет. То есть интуиция говорила — за существование текста ты должен заплатить собственным исчезновением, которое довольно-таки грубо понималось как физическая смерть, хотя на деле вернее было бы говорить о смерти эго. Прочитайте стихи мастеров — они все о смерти их самих — мастеров. «Что в имени тебе моём? Оно умрёт...» (Пушкин), «И здесь, у гробового входа...» (Пушкин), «а сердце рвётся к выстрелу» (Маяковский), «глава... с твоей груди на плаху перейдёт» (Лермонтов), «Мне снилось, что ко мне на проводы вы шли...» (Пастернак), «стать страной...» (Мандельштам), желание смерти в 66 сонете Шекспира и как апофеоз «До свиданья, друг мой, до свиданья» — стихи, написанные кровью, уходящей из умирающего тела.

Создаётся такое впечатление, что поэт время от времени впадает в одержимость: ему нужно во что бы то ни стало уничтожить либо себя самого (что в конце концов по большей части и происходит — попробуйте, подсчитайте число самоубийств среди поэтов, ахнете), либо собственный текст. Если я не уничтожу себя, то я уничтожу свой текст. Какая-то маниакальная и непонятная озабоченность людей, далёких от творчества, тем, горят рукописи или нет, прошедшая через XX век и втянувшаяся в XXI в несколько попсовом виде, обозначает «хвост» ситуации. Рапсоды и аэды жили смертью текста. Он умирал вместе с окончанием исполнения. Начиная с Гоголя, уничтожение текста на физическом уровне становится формой творчества. Почему? Да потому что, как уже было сказано, это попытка превратить произведение искусства в сакральный живой предмет — в икону. В сад камней. Это интуитивное нащупывание отсутствия «множеств»

текста и приведение его к тому месту живой пустоты, где множества больше нет. Вспомним завещание Кафки об уничтожении его литературного наследия. И то, как Тютчев бросал свои шедевры в камин, и блоковское — «молчите, проклятые книги, я вас никогда не писал», и Хлебникова, забывающего наволочки с поэмами на постоянных дворах и в вагонах.

В стихотворении должна быть сокрыта его смерть. Причём «смерть от автора». И эта смерть в одном стихотворении должна бросать тень (свет!) на все остальные стихи. Тогда они приобщаются к точке пустоты, небытия, простого единства — к модальности иконы. Гоголь, прежде чем уничтожил рукопись, прорепетировал это ещё в «Невском проспекте», заставив безумного художника уничтожить свои полотна, а Пастернак не зря призывал к уничтожению архивов — «не нужно заводить архивов...». Кстати, Пастернак тоже был дважды близок к самоубийству — в отрочестве и в дни травли в связи с премией.

Кто-то из двух борцов должен устраниваться — либо автор, либо текст. Эта борьба, эта арена («старость это Рим, который, взамен турусов и колес, не читки требует с актёра, а полной гибели всерьёз»), в полукомическом виде представляющая образ двух сплетённых мускулистых тел — автора и текста, является эмблемой европейской, да и американской отчасти поэзии с её замолчавшим на года Паундом, переставшим разговаривать в прямом смысле этого слова. Эмблемой поиска священного отсутствия и неназываемой, но физически переживаемой точки единения ипостасей многоликой жизни автора и многосмысловой разноголосицы текстов.

Неоконченные великие романы — «Братья Карамазовы», «Человек без свойств» — интуитивно найденная форма смерти текста от автора — отсутствие конца. Отсюда же бесчисленные многоточия в строфах «Евгения Онегина», тоже, кстати, неоконченного.

В некоторых буддийских монастырях монахи неделями создают сложнейшие и виртуозные мандалы из песка, настоящие шедевры, и, когда объект создан, безжалостно разрушают его несколькими ударами. Вместо художественного объекта переживается место, откуда он вышел и куда сейчас ушёл — дом Бога, неизречённая пустота бытия.

В XX веке смерть текста постепенно превращается во внешнее действие, обезличивающее свой глубинный иконный смысл. То же самое произошло со смертью автора, указывающей в виде интеллектуальной пародии на свои живые глубины, мало кем уже осознаваемые сегодня.

Канон и кошка

Когда мы говорим о поэтическом каноне — его присутствии или отсутствии в деле поэзии, его необходимости или бесполезности, нужно иметь в виду одно обстоятельство, которое проясняет сущность проблемы. Давайте ещё раз вспомним — что такое канон. Для иконописи — это золотое сечение, система кругов или прямоугольников с диагоналями, на которые накладывается изображение, символика цветов. Для классического балета — набор позиций, па, пируэтов, жестов. Для поэзии — это формы сонета, хокку, баллады, система рифмовки, метр, система стихосложения.

И вот тут-то начинается самое главное. Для чего вообще канон используется, откуда он возник, и кто его выдумал? Дело в том, что его никто не выдумал, потому что канон — это не продукт интеллекта, остроумного и ограниченного, а продукт природы. Это та форма, в которой задерживается и хранится энергия, идущая из одухотворённого космоса. Канон работает для этой энергии, как термос, — не позволяет ей остыть и расплескаться, не дойдя до слушателя или зрителя. Канон — накопитель и хранитель энергии. Он не придуман, а выявлен. Это разные вещи. Выявить можно то, что лежит в природе мира, придумать — всё что угодно.

Природа вообще хранит свои святые каноны и именно в них вкладывает свою играющую и радостную энергию. Каноны природы, формы, в которых она задерживается, играя и радуясь, это — кошка, филин, лошадь, осьминог, дерево, река, ну и т. д. Да-да, раковина — это канон, ветер — это канон, пустыня — это канон, и лиана — тоже канон у природы. Это те формы или иероглифы (сигнатуры, по выражению Я. Бёме), при помощи которых Бытие объясняется с человеком. И канон поэтический от них ничем не отличается.

Когда я впервые прочитал, что японцы относят понятие культуры к природе, а потом во время доклада Вяч. Вс. Иванова о методологии В. Топорова услышал, что исследователь также причислял миф к явлениям природы, я был удивлён. Мне потребовалось время, чтобы это принять и осмыслить. Тут помог Паунд, который ощущал связь культуры и природы аналогично.

Сегодня я ясно вижу (потому что пережил), что канон и само стихотворение — явление природы, а не «искусства». Отсюда вытекают важные вещи. Во-первых — принцип подхода к природе и стихотворению. Их, основных, два. Первый — смиренный и бла-

годарный и второй — мичуринско-лысенко-timiриязевский. Все мы помним лозунг о том, что не надо ждать милостей от природы, а следует вырвать их силой. Эксперименты Мичурина и его коллег привели, как мы знаем, к тому, что «новые произведения разума», все эти растительные и животные гибриды, оказались нежизнеспособными, гибли, вырождались. «Вырвать» удалось только смерть природы.

Энергия, питающая космос, природу, настолько велика и неизмерима, настолько тщательно и филигранно распределена в мире от галактик до бактерий, что согласование с ней, контакт с её глубиной даёт фантастические результаты — ананасы, растущие в Соловецком монастыре, возможность левитации, любви, чудотворения, бессмертия, понимания другого.

Такой же подход возможен и к поэзии. Первый — ломающий канон, уничтожающий и блокирующий энергии природы, на которых стоит, как дерево или олень, стихотворение, ведущий к мертворождённым чадам, не способным ни осветить мир, ни передать ему свою энергию. И второй — чуткий, «радостный и играющий», позволяющий распределять бесконечную творящую энергию Бытия по строкам и главам.

Стихотворение выходит из сердца мира или, как бы сказали прежде, — из рук Софии-Премудрости, оно выходит из самого источника Бытия. Но это только в том случае, если за дело берётся не Лысенко от литературы. В этом случае огромная энергия природы блокируется на подступах, а стихотворение, в лучшем случае, сияет бледными цветами лингвистической агонии, мерцанием, впрочем, для многих привлекательным в век инцестуального самозамыкания мысли и языка на самих себе.

Так где же находится дом стихотворения? Откуда оно к нам выходит?

Дом поэзии — не язык. Это основная ошибка, трансформирующая творчество даже очень одарённых людей в языковой процесс, сродный графомании. Дом поэзии — Бытие. Язык лишь одно из средств, на котором поэзия Бытия говорит с нами.

Прежде, чем классический певец запоёт, ему ставят голос. И, как мы знаем, от этой постановки многое зависит. В результате её певец может петь по-разному: горлом, грудью или животом. Эстрадный Басков, например, с самого начала пел горлом — одними связками, резонатором черепной коробки. Такое пение называется поверхностным. Лучшие итальянские певцы, которым ставили голос мастера своего дела, поют животом. Звук зарождается из самых глубин живота-жизни. И льётся легко и без уси-

лий, в отличие от горлового певца, которого хватает ненадолго. Поток мировой энергии принят правильно, она льётся и творит легко. Некоторые избранники поют и резонируют — всем телом и всеми неосозаемыми глубинами духа. Это архаическое шаманское пение, которым владеют немногие. Оно идёт от начала начал, оттуда, откуда, по Ницше, возникает вся музыка мира.

Поэтому важно, из какого дома вышло стихотворение.

Дельфин, жужелица, платан и водопад вышли из дома Бытия. Человек тоже.

Большинство современных стихотворений даже не интересуются, где расположена дверь, туда ведущая.

Но без этой двери нет ни стихотворения, ни поэта.

Есть жалкая имитация, всё более становящаяся «нормой».

Но музыка продолжает идти «из сердца мира» и достигает костного мозга мастера.

Древняя муза — муза вне времени

Муза, как и богиня Геката, амбивалентна. Смуглолицая муза Ахматовой — это весьма заглянцованный вариант силы, руководящей поэтами-пророками, охранителями и трансляторами живых связей человека с надчеловеческим миром, которые мы сейчас называем мифологическими и рассуждаем о них в сильно упрощённом дискурсе.

Собственно, рассуждает о таких вещах текст на фоне других текстов.

Связь с богиней пения — связь не текстовая. Первой буквой становится сам человек, входящий в связь с Богиней. Всё его тело. А также душа и дух. Собравшись в фокус, они осуществляют стихотворение. В разобранном виде — нечто иное. Скажем, почерк на бумаге, сны наяву или буквы на экране компьютера.

Юная муза Пушкина и юная муза Ахматовой — это лишь способ передать нам весть о том, что богиня пения всегда нас моложе. Потому что мы существуем во времени, а она вне его. Мы можем исчислять свой возраст часами, годами, десятилетиями. Муза — времени не причастна. Спустившись в его поток, она возвращается на родину — во вневременность. В вечное сейчас Бытия. В его реальность. Только там с ней и можно встретиться по-настоящему. Вот почему, когда пишешь, время стоит.

Хочешь встретить Музу — войди туда, где времени нет. Но не забудь, что тебя там нет тоже. Потому что твоя основная жизнь

расположена во времени. А там есть то, что от тебя осталось, если вынуть из тебя всё, что горит в чистилище, — ты истинный. «Святые состоят из нашей смерти».

Муза знает, с кем она имеет дело, — с Луной, Солнцем, а также парами — рук, ног, глаз. Первое — основные ритмы пишущего (75 и приблизительно 24). Второе — рифма человеческого тела. Стихотворение сходит с человека как двойник, но в отличие от современного человека оно начинается не со слов, а с дыхания Музы.

Последний секрет. Каждый из нас творит Бога или его отсутствие. Каждый из нас творит Музу или её отсутствие. Каждый из нас творит стихотворение или его отсутствие. Потому что мы вошли в мир творчества, а не объектов, отношений, процессов. Объекты рухнули.

Мир, действительно, иллюзия или текст. Муза возвращает ему реальность. Для нашего искаженного зрения она вполне может быть явлена как свирепая старуха, забрызганная кровью. Но в мужественном творчестве она оказывается чарующей «резвущей» или «смуглянкой». Аленький цветочек наоборот — здесь в красавицу превращается чудовище женского пола.

Муза — всегда древняя. Выражение молодой поэт — постыдно. Это как недопечённый пирог. Поэту всегда лет больше, чем Земле. «Прежде чем был Авраам, я есмь». Поэтому он понимает речь цветка. Потому что сам его когда-то создавал.

Самые невероятные стихи — это когда Муза уходит.

Ну, и так далее...

История о мартовском зайце памяти Беллы Ахмадулиной

Смерть каждого человека умяляет и меня, говорит Донн, но это только половина правды. Смерть каждого человека и расширяет меня. Она расширяет меня на то новое измерение, которое осваивает душа, соприкоснувшись с послетелесным опытом бесконечного Бытия. И если душа эта, и по Донну, и на самом деле — родственная, непрерывная с твоей, то и твоя душа становится больше. Особенно, если в то, новое измерение уходит душа поэта.

В тот вечер я пришел в дом, расположенный недалеко от метро «Аэропорт», и когда вошел в комнату, где царил золотой полумрак от горящей в углу лампы, то прежде всего разглядел хо-

зайку, которую до этого видел только на сцене и на киноэкране. Её голос впервые поразил меня, когда семнадцатилетним юношей я попал в кинотеатр на Беговой, не помню, как он назывался, кажется, «Темп», и там во время фильма, снятого по сценарию Ю. Нагибина, на фоне военного эпизода, чуть ли не документального, услышал чтение стихов под музыку. И чтение это заворожало меня тогда раз и навсегда, оказавшись совершенно уместным и без зазора совпавшим со взрывами на экране, с шинелями, с падающими со ската оврага убитыми русскими солдатами. В голосе билась неразрешаемая трагедия, которая грозила так бы и остаться неразрешенной на все оставшиеся века, если бы не возможность выходить в гармонию строф — тягучих, витиеватых, неуклюже грациозных — и от строфы к строфе трагедия снималась, чтобы снова возникнуть и снова стать завершённой строфой, преодолевающей за счёт гармонии безысходность, как это делает на свой лад Библия или текст «Онегина».

Сейчас хозяйка этого небывалого голоса вела меня из прихожей в комнату, где рядом с зажжённой лампой можно было разглядеть невероятно морщинистого человечка, сидящего на диване, утопая в нём по плечи, в свитере, от которого, казалось, во все стороны расходились короткие молнии энергии, как это потом стало на экране в кинофильме «Горец». Был ещё кто-то третий, кого я не запомнил, — запомнил лишь то, что он протянул мне полный красной жидкости фужер, а человечек в молниях, как в репьях, скомандовал — Пейте! И я выпил. Потом мы выпили ещё раз все вместе и человечек в репьях-молниях, в котором я постепенно узнавал воспетого Цветаевой Павлика, Павла Антокольского, сказал: читайте. И я, надо сказать, со смешанным чувством победителя (ведь юность — всегда победа) и новичка стал читать свои стихи. Хозяйка слушала внимательно, и я лишней раз мог оценить её поразительную, нерусскую красоту. На строке «А медный лоб над Петроградом...» Антокольский меня прервал и задиристо спросил, почему это я пишу про Петроград, а не про современность. Я сказал, что в связи с Пушкиным. — Но при Пушкине был Петербург, — возразил Антокольский, — и репья засветились и застреляли синим огнем. — Извините, — сказал я, — а вы не могли бы мне напомнить, с чего начинается первая глава «Медного всадника»?

Мой вдохновенный и каверзный вопрос, естественно, подразумевал пушкинскую строчку «Над омраченным Петроградом». Антокольский зашевелился сразу во все стороны, как будто на него теперь вместо молний narосли злые углы, сразу много, и

стал вдохновенно и красноречиво меня отчитывать, но сейчас я уже не помню, про что он тогда говорил, да это, наверное, и не так уж важно. Все были слегка пьяны, и жизнь была яркой и волшебной. В лучах её магии я даже перестал замечать многочисленные морщины состарившегося Павлика из цветаевской прозы, кажется, о Сонечке.

Но я не об Антокольском. О нём я написал лишь для того, чтобы перейти к следующему наблюдению. Пока мы с ним препирались и суетились, выискивая аргументы и строчки, пока я взволнованно пытался дать понять, что мои стихи — лучшие в мире, и даже смешно говорить ещё о чем-то другом, когда я тут, рядом с нами — стариком и юношей — все время стояла какая-то тихая свежесть, тихая тишина — словно в московскую богемную квартиру взяли да и вставили незаметный ручей, или лужайку, или куст с птицей, которая молчит, — или что-то в подобном роде. Тишина эта и ощущение тихого присутствия природы в ограниченном её объёме исходили от молчащей Беллы. Она, казалось, стала невидимкой, ушла за кадр, и от неё шла и пульсировала эта природность свежего ветра, бегущего дождя или оброненной с ветки в траву мокрой груши. Но это все очень красивые сравнения. С таким же успехом я могу сказать, что это была тишина пня или кома глины — это ничего не меняет.

Не знаю. Может, я преувеличиваю, и она просто устала от разговоров. А может, ждала какого-то звонка и думала о своём, а не о моей вдохновенной персоне и не о старом поэте. Но это неважно. Я ждал, что она будет говорить, готовился слушать умные слова великой и недосыгаемой Беллы, общаться с ней, наконец, а она — молчала. Потом как-то тихо подошла ко мне, когда я, оказавшись во внезапном одиночестве, стоял у окна и курил, и сказала своим запредельным голосом: «Вы пишете намного лучше чем я... когда я начинала». Я был польщен, но оценка мне показалась недостаточно объективной. Она должна была сказать, что я пишу, писал и буду писать лучшее неё — всегда. Такой ответ мне показался бы единственно реалистичным, естественным и заслуживающим внимания. Но я всё простил хозяйке за её несравненную красоту, за чудесный голос и за то, что она не встала на сторону матерого классика, а тихо, без слов взяла мою, пока мы препирались со священным старцем по поводу Петрограда и Пушкина.

Сейчас я с новым любопытством рассматриваю эту незатейливую сценку, в которой приняли участие три поэта — старик, умерший, что-то через год после этого вечера, тридцатилетняя

красавица, согретая славой, ушедшая из жизни в 2010, зимой, несколько дней назад, и молодой человек, которому море, как он думал, было по колено, а о том, что оно может сомкнуться над его головой волной мутной и свинцовой, тогда не было даже и приблизительных мыслей. Три поэта. И у каждого — своя собственная истина, поэтическая и человеческая. Иногда я думаю, о чём говорит мне тот вечер? Для чего он нам всем был дан? Где был его смысл, а он был, я это чувствую не при помощи интеллекта.

Наверное, чтобы ощутить эту природную тишину молчания. Это — прежде всего. Прекрасную тишину, исходящую от затворенного и одновременно открытого на все стороны света поэта, словно он дерево или камень под дождём. Но и это не всё. Сейчас я вижу, что ни в ком из нас не было истины. Она таилась между нами, как невидимый центр карусели, как глазок тюремной камеры, как Пушкинская окружность, полная пустоты, из которой могли вырасти все арабские цифры, считающие бесконечность мира. Я сейчас только и делаю, пока пишу, что ловлю этого мартовского зайца, этого братца-кролика, который, невидимый, скачет по паркету, освещённому низкой лампой со стола с поблёскивающим золотой гранью фужером, а заяц всё скачет, всё вприпрыжку, всё туда-сюда, меняет местоположение, играет в прятки, как Святой Дух в очерке О. М. о Скрыбине, пока наконец не придаёт всей этой картинке небывалую глубину, не сводимую ни к словам, ни к датам, ни к умозаключениям. Знаете, далеко не в каждой компании этот заяц, этот Дух Святой появляется, чтобы удостоверить бесконечную жизнь пустяшного, казалось бы, эпизода. Мы же его — приманили.

Странно, но больше мы не встречались. И почему-то это заключение наполняет меня сегодня сильной и ясной радостью. Потому, наверное, что там, где героем является жизнь, а не наши собственные персоны, пропадает слащавость развития сюжета, его просто не нужно развивать, потому что все истории про нас — ложь, кроме, конечно, их отдельных мгновений.

Простые формы в пространстве сложной иллюзии

Когда я вчера читал на вечере свои стихи, во время чтения я вдруг почувствовал, что не хочу больше произносить слова или, во всяком случае, произносить их так, как раньше. Я видел, как они написаны, как они выражены — как сломанная кость

или плечо монгольфьера, которое у него одно со всех сторон и которое всегда — единственное; как серебряный тычок, наконец, но не как терминологические носители смыслов, создающие пёструю ткань повествования, в которой для меня теперь оказалось непристойно много слов. Поэтому мне хотелось эти короткие строки стихотворения или промывать, или пролаять, или шлёпнуть при помощи интонации, как шлёпается вода о камень. Не зря героем стихотворения был святой с пёсией головой — Христофор, к моменту своего обращения не знакомый ни с речью, ни с языком, а воющий, лающий, царапающийся и скулящий.

Нас морочат описательные конструкции. Они — врут. И если не хочешь врать, то надо выработать свой собственный язык, начиная с нуля. Описательные конструкции, коннотации, цитаты проникают в речь из окружающей среды не только напрямую — в виде цитат, памяти о прочитанном, аллюзий, мифологии, окружающей речевой среды со своими устоявшимися нормами — они проникают в сознание точно так же, как проникает радиация в кровь и плоть человека, бредущего по заражённой местности и ничего не подозревающего об этом, потому что там и птички поют, и ручёёк журчит. А когда ему говорят, насколько он теперь болен, он улыбается и отвечает, что всё это одни фантазии, потому что он чувствует себя замечательно, лучше чем когда-либо. Описательная конструкция, попавшая тебе в кровь, превращает тебя в чужого по отношению к самому себе.

Хочешь быть замеченным — стань сам себе чужаком.

Хочешь быть своим — откажись от себя.

От своих костей, движения языка, от своего вдоха, хрипа, стога. От своей начальной плоти, одной со звёздами и камнями.

Морочить друг друга с помощью описаний можно до бесконечности — неважно, это описание общей теории поля или очередного финансового кризиса.

Накануне, в разговоре с Олегом Дарком, я сказал, что для меня на сегодня культя выражает руку намного мощнее и сильнее, чем сама рука. Потому что культя — это очень простая форма тычка, лба кашалота, бессловесного удара, на которую не способны пальцы — такие жеманные, такие холёные, такие способные сложиться в фигу или в фальшивый жест, скопированный с телеэкрана, накрасить ногти, выложить татуировку, надеть кольца, словом — делать то же самое, что делает современное стихотворение и тем более проза. Бывают великие исключения, когда рука держит равенство с культей — это руки «Едоков картофеля»

Ван-Гога, это руки с некоторых ранних античных барельефов, это жесты кносской скульптуры, это руки моей бабушки, перетаскавшей и перемывшей много чего на своём непростом веку. Но большинство рук забыли о своей внутренней форме, о своей культе. И в этом они следуют за нашими отягченными мыслями и чужими словесными конструкциями, роденовскими лбами, налившимися суховатым интеллектом, как ананас соком.

Если внутри тела нет торса, а внутри руки — кульги — этих начальных простых форм — то остальные «наращения» превращаются во враньё. Они не вырастают сами из себя — они себе чужие, они — декаданс.

Малевич это понял и попытался найти неуничтожаемый «квант и атом» искусства, создав его из четырех чёрных углов, но сделал одну ошибку. Как и Сезанн, начавший с поиска простых форм, которые можно «вложить» внутрь пейзажа или натюрмор-та: конуса, шара, пирамиды, куба — как и Сезанн, он шёл оттуда, откуда не ходит интуиция и красота — от интеллекта. И поэтому в итоге чёрный квадрат провалился. Ибо эта шоковая живопись для интеллектуальных комментариев, для конструктивного референтного круга оказалась безразличной к тому, из чего состоит человек, птица, звезда — к жизни.

Перед «Едоками» в Амстердаме я внезапно заплакал. Потому что они сказали своей жизнью моей жизни одно их общее и тайное слово.

Простые формы не выходят из интеллекта. Их созидает природа и такие чувства, как священный страх, благоговение, молитва. Это понял Гоген, который не стал подражать Сезанну и изобретать элементарные формы — он обратился к готовым: изваяниям туземных богов, жестам и движениям жителей островов. Он просто хорошо видел.

Эти простые формы появлялись в трагедии «Владимир Маяковский» с её «человеками без глаза, человеками без головы», они появлялись у Рильке, медитирующего над нильским горшком, у Хлебникова, разговаривающего с жуком, подложив под голову дырявый сапог морехода, у Алексея Парщикова, посвящающего червю строки про «отрезок жути» и описывающего жужелку, у Вадима Месяца в его «варварских циклах», в тычке дзенского мастера, в словах — «вложи персты в Мои раны, Фома, и стань верующим», в каменной бабе, застывшей в лунном свете асканийской степи, выкрашенной с одной стороны неотчётливыми белилами, а в небе над ней, я помню, ещё стояла красная, как рак, комета.

Дырка от бублика — судьба языка

Хочу сказать два слова о вещах едва уловимых. Хотя, честно говоря, от этих-то «едва уловимых вещей» и зависит разница между небом и землей, поэзией и имитацией, выгодой и совестью. И от них же — вернётся ли Одиссей домой и напишет ли Гомер свою поэму, свою «точку отсчета» мировой поэзии, а Иоанн — Апокалипсис. Ладно...

Флоренский пишет, что имя является самой нежной, самой тонкой плотью личности. Дальше имени (тоньше имени) начинается то, что уловить уже никаким прибором нельзя. И ещё он пишет об имени, что оно является формой внутренней организации вещей.

С детства природа разговаривает с нами своими именами — волнами моря, запахом гниющих водорослей, лунным кругом, крышей, крытой толем, в молочных отблесках лунного света, деревом, чьи ветви помнят твои коленки и пальцы. Мне могут сказать, что это сами вещи, а не имена, что с вещами, а не с именами я имел дело в детстве, но это не так. Имя встроено в вещь, или, вернее, можно было бы сказать, что вещь обрастает своё имя, формируется вокруг него, как моллюск вокруг жемчужины, как человек вокруг импульса, бросившего некогда двоих в объятья друг дружке. Поэтому в детстве мы слышим имена вещей, просто видя, что вещи живы. Мы пока ещё не знаем, что утратим эту способность и нам придётся говорить о «форме внутренней организации» — имя и вещь тут одно. Вернее говоря, внутреннее вещи и её внешнее — взаимозаменяемы, перетекают, играют, светятся, и для детского сознания этот нераздельный танец внятн и обычен.

Большинство слов языка произошло от имен. Собственно, имя и предмет неразлучны и их связь никуда не уходит из-за того, что мы взрослеем и перекачиваем все свои необъятные возможности, в том числе и интуитивные, в работу ограниченного интеллекта, в его даже часть, находящуюся за лобной костью. Западное слово вербум идёт на операцию по превращению имени в значок охотней, чем восточное — логос. Но и логос может быть редуцирован до термина, из которого создаются современные, как они называются, «тексты». Это работа не с именами — с терминами, научными, стихотворными или административными. Хлебников, например, «тексты» не создавал, Рембо и его ученик Поль Клодель тоже.

Поскольку мир фрактален и голографичен, самоподобен во всех направлениях, то имя строится точно так же, как все жи-

вые вещи мира — оно состоит из той же нежной плоти — одной на имя и вещь, которую оно называет (оттого-то они и слеплены, сцеплены в танце), но не только из неё одной. У имени есть более сгущённая часть — материальная: акустическое звучание,двигающая язык графема,двигающая руку и менее сгущенная, подобная дыханию матери неуловимая «нежная плоть», руах, смысловое дуновение. А дальше... Дальше — если идти от более плотных слоев, которые только и использует термин, — к центру слова имени, к его ядру, то мы набредаем на то самое невыразимое, неухватываемое, чудесное, неартикулируемое. В детстве мы его ощущаем, потому что оно сродни той живой пустоте, о которой мы говорим «пространство», именуя его объектом, хотя по сути пространство — это чистое отсутствие, в котором располагаются миллиарды галактик, потому что оно сродни точке между вдохом и выдохом, потому что оно из того же материала — тишины, которая окутывает и строки гениев, и раннее утро в лесу. Как же мы эту пустоту ощущаем? Только по одной причине — она есть в нас самих, безмерная и живая. Замечаемое присутствие такого «пустого» центра в слове возводит слово на ступень святости. Вернее, здесь идёт процесс обнаружения святости, заключённой в любом почти слове, кроме разве что аббревиатур и антисвятости матерщины.

Слова, с обнаруженным в них центром, более тонким, чем нежное имя, похожи на баранки — материя с её звучанием, граффикой, поверхностными смыслами, интонацией, задушевым теплом или холодной злостью располагается на периферии слова — как испечённое тесто, а центр и есть та самая формообразующая живая пустота, про которую Лао-цзы говорил, что пригодность комнаты к жилью определяется её пустотой, а также пустотой окон и дверей. Энергетический центр слова расположен в этой живой пустоте, в дырке от бублика. Там вся бесконечная мощь, ибо именно там слово едино с другими предметами мира, но не только с ними, но и с самим Бытием.

Есть, кажется, всего два типа речи — один имеет дело с дырками от бубликов (Пушкин, Шекспир, Мандельштам, Гомер, Катулл), второй — нет. (Мощная и самобытная советская поэзия упустила шанс стать гениальной, потому что слишком торопилась и не слышала океана в пустоте баранки, не видела орла сквозь её бездну).

Еще более наглядно говоря, стихотворение можно написать, раскладывая на скатерти слова-баранки одно за другим, примеряя их «бублик к бублику», и тогда в лучшем случае это будет ма-

стеровитая добротная работа ремесленника. Но у мастеров здесь иной подход. Мастер использует прежде всего дырку от бублика, нанизывая на невидимую веревку всю связку слов-бубликов, подобно тому, как это делает бабушка-торговка. Форма его речи держится на обращении к сердцу слова-имени, к его живой и всемогущей пустоте и беззащитной, и превышающей энергию ядерной подложки со всеми её ракетами. Именно сквозь дырки он нищет своё поэтическое формообразование речи, сквозь дырки пишется его стихотворение, объединённое той пустотой, что превышает все описательные возможности языка и тождественно Бытию. Я думаю, что латынь умерла, потому что процесс нанизывания баранок прекратился. С древнегреческим произошло то же самое. Кончились поэты — кончился язык. Поэтика «тесто к тесту» — язык сохранить не способна. Вся Италия говорит теперь по-итальянски, потому что никакой ещё, дикий и несовершенный язык, пришедший на смену латыни, был нанизан Данте в связку баранок его великой Поэмой.

Сквозь такую вязку слов, основанную на пустотности, стихотворение мастера нищется не только как речевой шедевр, но и включает в себя уже всю вселенную, все вещи мира, потому что у них есть не только своё личное, но и одно на всех — главное сердце, основной центр бытия.

В России идёт процесс утраты дырки от бублика — поэты и прозаики предпочитают иметь дело с конкретным тестом. Если уйдут те, кто видит в словах не только тесто, — язык кончится. Рано или поздно, но это произойдёт. Под натиском речевых практик телевидения, прессы и в результате экспансии технологического вербума.

Но волны бьют, и их окутывает тишина, и взлетает ястреб с водонапорной башни, чисто вскрикнув на весь затаившийся в осени лес, и растёт ива, и отражается в пруду именем и зеленью... Именем в имени, зеленью — в зелени.

Зона

Недавно я присутствовал на чтении стихов, посвящённом выходу в финал (шорт-лист) одной престижной премии. По мере чтения стихов и по мере того, как на сцене банкетного зала ресторана сменялись участники, у меня росло подозрение, что ни организаторы, ни сами участники не отдадут себе отчёт в том, что происходит с ними самими и с тем, что они написали. Я му-

чительно пытался понять, по какому принципу объединены эти люди, сменяющие друг друга на сцене, и не мог. Там был один первоклассный поэт, два хороших, а остальные люди, на мой взгляд, к поэзии отношение имели примерно такое же, как восьмиклассник, пишущий полуматерную записку девочке, к Андрею Платонову.

Между тем этот вечер устраивали и список, объединивший выступавших, составляли люди, которые, считается, хорошо разбираются в современной литературе и, несмотря на разницу во вкусах, что естественно, сумеют отобрать сильнейших и достойнейших. Повторяю, я бы понял, если бы неуклюжие школьные опыты были представлены на одной премии, а первоклассные поэты — на другой. Это ещё было бы как-то объяснимо принципами премии, политикой (скажем, «премия поощрения графоманов», отчего же нет?), но тут я терялся. Я судорожно пытался снова и снова найти то, что объединяло бы поэзию этих людей — и, увы, не смог. Тогда я понял, что мы имеем дело не со случайным положением вещей, а с ясным симптомом набравшего силу заболевания.

Дело в том, что на зоне, например, куда попадает подросток (начиная с исправительной колонии), вкус его будет формироваться теми людьми, которые его окружают — такими же жителями зоны, как и он сам. И культурой его будут блатные песни и романсы. Его хорошо и плохо, его понятия о стихотворении и музыке будут расти в этой среде, и в лучшем случае он будет петь искажённого и переделанного Есенина, а в основном — это будут песни, которые все мы слышали. И даже если заключённые начинают сочинять песни сами (как это было в тюрьме для пожизненных на острове Огненный, я делал об этой музыке программу для «Радио России»), эта поэзия, поверьте, не будет ориентирована на Константина Толстого или Цветаеву. Невозможно. Потому что — зона. И тут, за проволокой, — свои эстетические правила. Других просто неоткуда взять и некогда усваивать. Условия не те.

Дело в том печальном факте, что в современной культурной ситуации на глазах сформировалась своя Зона, в которой один её дерзновенный участник озирается на другого в поисках правил стихосложения или выступления со сцены, озирается и перенимает. И правила эти, как и на явной тюремной зоне, обусловлены средой обитания, расположенной за колючей проволокой — явной в первом случае и почти невидимой во втором. Вторая зона больше напоминает супермаркет по типу Метрополиса. Тут,

на прозрачных этажах и роскошных подсвеченных пространствах, можно выйти в люди, продемонстрировать свою одежду (считай — индивидуальность), попить кофе, посмотреть модное кино, себя показать и людей посмотреть. Можно выбрать любой товар, прошедший серию мощных технологических обработок (сверхтиражирования, уничтожающего все живое, непохожее), с наклеенной биркой и в радующей душу упаковке. Можно оглянуться на то, кто как одевается, и повторить, чтобы ничем «не отличаться от лучших». Зона первая и зона вторая — обе начинаются с зоны внутренней. Зоны внутри личности. Потому что тюрьма начинается с утраты связей со свободой внутри себя.

Большинство московского поэтического пространства та же Зона. С технологиями, надзирателями (координаторами и жюри всяческих премий) и соседом, поющим на гитаре «шедевр» из перевернутого Есенина.

То же произошло и с жюри упомянутой премии. «Наступает глухота паучья» — слова, оказавшиеся пророческими.

Мне скажут — как хоч, так и пишу. Я — творец. Поэзия — дело частное.

И вот тут-то мы приходим к самому главному. Поэзия — дело не частное и не общественное. Поэзия — дело мировое. Мы просто забыли про этот незначительный факт, как в супермаркетах забываем про своё дыхание, про свою кровь и про своё смерть-рождение. Поэт всегда был явлением священным, во всех культурах без исключения. Он был белым волком. Теперь быть таковым в серой стае опасно. Либо тебе будут говорить, что ты такой же серый, либо вытеснят.

Белый волк всегда опирался на абсолютные вещи (они же — нравственные законы космоса, известные любой мировой духовной традиции и лишь нам, дошколятам, играющим во взрослых, не нужные), не уставая повторять, что «мирами правит жалость», или про любовь, «что движет солнце и светила», и это было не частное его, поэта и волка, дело, а ответственность капли перед океаном. В голографическом мире, в котором мы живем, если поэт становится каплей нефти, то и океан превращается в нефтяную лужу. А если его капля — капля живой воды, таким же становится и океан. Поэтому поэт всегда был носителем мирового строя, образцом фактуры, из которой кроются миры, человеческое дыхание, его, человека, счастье и свобода. Вот в чем ответственность белого волка. Она же — бесконечная свобода творить мир и себя.

За зону отвечают другие. И здесь поэзия — дело частное и ответственности лишённое. Здесь всё решают прилавки, цены, мода и технология. Колючую проволоку мы замечать не будем. Сделаем вид, что её нет. Да её ведь и вправду почти что не видно. Вот уже и совсем не видно. Где она? Да вы с ума сошли. Странный вы всё же человек, ей-богу!

Торжок, город небесных беседок (путевые заметки)

Торжок — один из самых радостных городов, которые мне довелось видеть. Бесчисленные церкви и монастыри рассеяны по нескольким его холмам и берегам реки Тверцы, так что когда подъезжаешь к городу, он тебя встречает, словно приплясывая. Даже в это неуютное, ветреное время, когда почки только ещё начали раскрываться, а ветер холодный и то и дело мешается со снегом и коротким дождем, чтобы уступить через пять минут солнцу и синему небу, — даже при такой погоде Торжок приплясывает.

Мы взяли такси, которое здесь стоит 50 р. в любом направлении города — видите, как просто! — и поехали к Борисоглебскому монастырю. Я никогда ещё не видел такого количества прекрасных, светящихся и обшарпанных стен, как здесь. Они источали давно забытое чувство, смысл которого в том, что руина — живет постройки, что недаром до сих пор не могут достроить Sagrada Família — великий проект Гауди в Барселоне и что романтики планировали в принципе недостраиваемые соборы под стать миру, в котором мы живем. Если стена оцарапана — она сияет жизнью, если нет, то она лишь поперечное белое пространство.

В таких мимолётных размышлениях я бродил по внутреннему двору монастыря, пока мой взгляд не скользнул по колокольне. То, что было там наверху, сначала его притормозило, но не остановило. Было ощущение какой-то сквозной свободы, синего неба, просвечивающего насквозь... и все же я повернулся и стал смотреть на колокольню внимательней. И в конце концов я понял, что из себя представляет верхний её ярус, устремлённый к небу, понял и поразился. Наверху колокольни стояла беседка. Взметнувшаяся к небу башня, которая и в православной, и в католической архитектуре знаменует страстное или созерцательное устремление человеческого духа к Небу — в католичестве сильней, в православии смиренней — башня, увенчанная крестом и куполом, знаменующим золотое горение свечи к небу, если он

в форме луковицы, или нисхождение неба на землю, если он в форме византийского шлема, завершалась очень уютной беседкой со столбами.

В таких встречались на тайном свидании какие-нибудь дачники у Чехова. А поскольку моя родина — южный город, я быстро распознал в ней курортную беседку, в которой хорошо фотографироваться, — сталинское благодушное курортное сооружение, в соседстве с пальмами и кипарисами.

Когда я немного адаптировался к архитектурному замыслу, я подумал, что же он мне ещё напоминает — эта комфортная беседка, так по-хозяйски расположенная в умном Небе — области огненных молитв и непостижимых духовных существ. Может быть, именно тут я впервые ощутил сполна дух эпохи Просвещения в его самой наивной, буквальной, а потом уже и сюрреалистической фазе.

Колокольня с беседкой наверху, встроенной в небо ангелов, предполагала такие же телесные, как и она, чеховские и курортные существа с крыльями, которые могли сновать тут и там, то взлетая к Богу, то опускаясь к человеку. Думаю, что они могли бы соперничать по габаритам с купчихами Кустодиева, хотя образ розовощёкого плотного посланца наметился ещё раньше — в живописи Рафаэля и Рубенса, стоящих на пороге новой (умной) эпохи.

Такая простодушная беседка — всё для блага человека — просилась быть встроенной в одну из картинок XXI века, которую рисовали художники-фантасты века XIX-го. Она предполагала солдат с примкнутыми штыками, путешествующих на небесной платформе, влекомой небесным паровозом в красноречивых заклепках, скользящим в облаках дыма по подвесной рельсе очень высоко в небе над городом. Предполагала стеклянные стены дворцов господина Чернышевского и летающие во всех направлениях дирижабли, тоже, естественно, с дамами и солдатами, а также с духовым оркестром на его открытой палубе.

Еще я подумал, что расположение беседки предполагает встроенность её обитателя в пространство между крестом и колоколом, двумя сакральными предметами. А сам человек превращается таким образом то ли в пассажира духоплавательного аппарата, то ли в члена команды духовной субмарины капитана Немо.

Есть всё же странная сюрреалистическая прелесть в оплотнении духовных понятий, когда они перестают быть символами и становятся просто предметами. Ангел — человеком с крыльями,

колокол — гнутой чугунной формой для извлечения звука, крест — пересечением двух позолоченных переключателей. Я думаю, что сюрреализм был построен на памяти конечных предметов о своём бесконечном призвании, о своём символизме. На этом сдвиге в восприятии и располагалось остранение башни де Кирико или часового циферблата Дали. Ещё этот мир с беседкой-колокольней словно вывалился из «Тайны острова Бекап» — рисованного фильма знаменитого чешского режиссера-сюрреалиста Карела Зеемана с его гребными подводными лодками, сногсшибательными субмаринами-линкорами, диковинными заводскими механизмами, пушками на медных колесах и чёрно-белыми странными рисованными людьми.

И если уж вписываться в этот ряд, то мне хотелось бы представить, как человек, сидящий или стоящий в беседке башни — собственно говоря, в своём духовном скафандре, обнаруживает кусочек айсберга, большая часть которого для него, естественно, недоступна. Но поскольку речь идёт о небесных величинах, то айсберг, в отличие от океанского, перевернут и выступает белым краем вниз — остальное скрыто от взгляда там — в небе-океане.

Выступает айсберг чем-то вроде гондолы дирижабля, где сидят ангелы и смотрят в иллюминаторы. Или ещё он может выступить, но тут уже надо напрячь воображение, скажем, белым листом с чёрными строчками — стихотворением. А в верхней, скрытой его части вместо рыб, русалок или гигантских кальмаров, глотающих колесные суда вместе с матросами, летают архангелы и серафимы, а также там водятся небесные капитаны Немо и Гаттерасы — апостолы, ильи-пророки и мученики. Они летают там на живых механизмах и рассматривают землю в подзорные трубы.

У такого мира должен быть свой Христос — Нечаев, своя поэзия — Надсон, и своя метафизика — Чернышевский. Думаю, что Пушкин с его порывами духа, которые нельзя было осязать, и его благоговением перед красотой был для граждан этого мира столь же недоступен и чужд, как и для большинства сегодняшних клерков, идущих в церковь не за порывами духа, а за гребной подводной лодкой, в которой сидят ангелочки.

И всё же представление о бездонном океане тревожило и не давало вполне обжиться в небе. И ещё был один фактор, не дающий возможности расслабиться в духовной беседке, — смерть. Поэтому беседка, собственно, и располагалась на колокольне храма, на земле, пронизанной суеверной силой, не поддающейся механизированию и математике.

А потом мы сели в такси и поехали на могилу Анны Петровны Керн, расположенную за городом.

— Её не довезли, сообщил нам водитель, краснолицый молодой мужчина с волевым подбородком. — Распутица была, и проехать нельзя было. А срок уже был долгий, она долго уже пролежала. Вот и похоронили здесь.

— Надеюсь, что с её душой такого не случилось, — сказал я. Надеюсь, ангелы лучше знали своё дело и довезли её, куда надо, несмотря на распутицу.

Водитель посерьёзней.

— Душа, — сказал он. — Что мы о ней знаем? Ничего. Может, всё, что нам тут надо, душе совсем не надо.

Мы помолчали.

Должен сказать, что я согласился с мужественным водителем. Моя подруга тоже. Я действительно думаю, что душе надо совсем не то, что самим людям. Осталось только выяснить соотношение между «мы» и «душа», и тогда всем нам станет жить намного лучше и радостнее.

Но это не так просто, как думается сначала. Например, если мне здесь надо денег и счастья, то куда в этот момент смотрит душа, которой, вполне может быть, денег не надо так, как их надо мне. Куда она уходит, когда я злюсь или испытываю одиночество, и почему она всё же всю жизнь остаётся со мной, желающим всё время не того, чего желает она?

Вопрос этот не прост, как видите, и подлежит дальнейшему исследованию.

Могила Марковой-Виноградской, которую мы знаем в основном как Анну Керн, расположилась в верхней части церковного кладбища, и на фотографии, сделанной в тот день, можно увидеть полураспустившиеся подснежники рядом. Ей было 79 лет.

Рядом с могилой растут две вполне символически обнявшиеся липы, только не понять, кто второй обнимающийся, вряд ли автор бессмертного стихотворения, хотя как знать. Чтобы сбить невольный пафос, я вспомнил один проект, о котором поведало ТВ в разгаре перестройки. Одна предпринимательница, дама лет сорока, открыла вполне остроумный бизнес, специализирующийся на отливке копий женских гениталий, и сама дама, возглавлявшая этот бизнес, утверждала, что такие подарки пользуются повышенным спросом — женщины дарят эти скульптурные изображения своим возлюбленным. Ещё у сметливой дамы был тогда проект поставить в Москве памятник П-де в человеческий рост, и она даже показала в телеэфире его проект. Выглядело это

вполне впечатляюще. Мне кажется, что в истории великого поэта и его недолгой музы переплелись, как это часто бывает, пронзительное, духовное, почти сверхчеловеческое чувство, запечатлённое в хрестоматийных строках и рождённое, возможно, как раз во время их написания, а не раньше, и самая обыкновенная похабщина по поводу Анны Петровны Керн, которую великий поэт изложил в письме к Вульффу. Так что две липы если и символизируют что-то, то не что-то такое одно, а сразу кучу всего. Они могут быть одновременно и памятником несравненного взлёта вдохновения и сразу же, например, памятником П-де. И знаете, в такой вот смысловой перспективе они мне намного милее и ближе, чем в никаком-древовидном или в трогательно-сентиментальном, как это было в блатном шансоне про вернувшегося к сыну папочку, который мы слушали в салоне такси, подъезжая к Торжку.

Они, эти два дерева, от этого — печальнее и проще.

Еще это были липы. Липа. Одна и вторая. В этом слове явно слышались А и П, особенно, если читать его наоборот. Александр Пушкин и Анна Петровна. Остается «ил». Я долго думал, что это ещё за ил, на дне какой реки его искать? И потом решил, что это просто окончание глагола третьего лица, мужского рода, прошедшего времени. Например: любил... или материл... или ботворил...

Так или иначе, все для них осталось в прошлом.

Правда, я расслышал ещё несколько слов, которые донеслись мне с могилы от души её обитательницы, а вернее от души, теперь уже свободной от земных уз, но всё же связанной с этим местом последнего упокоения. Но я не буду про них, про эти слова, рассказывать. Это тайна. Скажу только, что Анна Петровна была очень светлым и удивительно добрым человеком.

А может быть так?

Была одна душа, в которой жила музыка, которую не мог сыграть никто, кроме одного невысокого человечка с густой шевелюрой, и он-то её и сыграл. А потом прошло много времени, и носительница музыки постарела. Но если **что-то** в тебе есть или было, то бесследно оно не может уйти никогда, и зашифрованная музыка продолжала звучать и сиять даже после того, как человек с шевелюрой, уже усталый и измученный, частично облысевший, умер от страданий и злого человека. И она продолжала играть, даже когда умерла та, которая некогда вызвала в нём ответную музыку, только вот расшифровать теперь было некому, потому что, как старая разбитая пластинка, она не входила боль-

ше ни в один проигрыватель. Разве что ангелы справятся с этой непростой работой по извлечению музыки. Думаю, что справятся. Потому что, может быть, душе нужно совсем не то, что нам. А они знают всё про музыку и душу.

Запретный огонь реальности

Предисловие к книге Вадима Месяца «Норумбега»

Вадим Месяц создаёт Утопию. Утопия растёт и набирает силы на глазах. И то, что казалось сначала «игрой в индейцев», странными затеями с перемещением камней из одних сакральных мест мира в другие, непонятным и чужаковатым интересом к разношёрстным фактам и фантазиям мифологического мира и к его теоретикам, теперь, набрав силу, явив мощную концептуальную завершённость и внутреннюю проработку деталей, заставляет вспомнить слова одного русского поэта о «величии замысла». И по мере того как «сказочные стихи» о Хельвиге обрастали комментариями, в которые входили современные маршруты автора по странам и жизненным ситуациям, описания его встреч с такими «иероглифами современной культуры», как Эрнст Неизвестный или Иосиф Бродский, становилось ясно, что это не очередные стихи о «варварах», а рискованная затея преобразования жизни как результат нащупывания новых этических принципов, они же — самые старые принципы мира и самые молодые, ибо находятся вне времени, как и вся основная реальность.

И возникает подозрение, а может, и не литературная это утопия? Не ещё один вариант сказочной страны, раскинувшейся в успокоительном ландшафте края-фэнтези. Ведь во всякой вещи фэнтези есть тихое умиротворение, исходящее из представления читателя, что это не о нас, что это понарошку. То есть о нас, конечно, но в особом, литературном и иносказательном плане. Поэтому фэнтези — Толкин, например, — так легко становятся играми. Они — о другой реальности, которую можно разыграть, чтобы потом вернуться в свою, главную реальность с её уроками, университетами, магазинами, улицами.

«Норумбега» не успокаивает. Она будоражит и тревожит. Её перст — стрела, ствол — направлен прямо в точку между ваших бровей.

Дело в том, что «Норумбега» не описывает несуществующую страну, она описывает реальность, которая не то чтобы предполагается, что будет когда-то воплощена или когда-то была и

стала фантастической историей, — она, эта реальность, живёт между нами. Её осталось только увидеть. Здесь я хочу сказать два слова по поводу того, как это работает. Когда Микеланджело сказал или не сказал, но ясно, что породил легендарную фразу о том, как он создаёт скульптуру: беру кусок мрамора и отсекаю всё лишнее, он наметил путь превращения утопии в реальность. Если мрамор заменить на бесконечное и внепространственное поле чистой потенциальности, чистой возможности, обладающей бесконечной информативностью и обнимающей мир слов и явлений, как «неявленное Дао» обнимает «явленное Дао», то все, что появляется в мире людей как факт или «система, по которой стоит жить», или модель мира — бытовая ли, научная, — и есть эта статуя, увиденная интуицией, сгущённая мощью творческого взгляда и вынутая из мрамора-потенциальности в результате «отсечения всего лишнего». Так творятся миры, материки и правительств.

И дело здесь главным образом в степени силы творческого импульса, в пристальности взгляда, способного створожить разбредшиеся по миру, как овцы, нужные атомы и сбить их в золотосное стадо, образующее новую законченную форму реальности.

Вот что говорит автор, отвечая на мой вопрос по поводу замысла книги «Норумбега: головы предков» — «Строится не только модель вселенной, но и модель поведения. Жизнь как чудо, опьянение этой жизнью и неизбежной смертью. *Я действительно менялся с написанием этой книги — и дело не в чтении, а в постоянном становлении. Сострадаю тому, кто открыл глаза в патриархальной тьме и поверил, что кровом ему Божьи звезды, и догадался вдруг, что он в пути.* И добавляет: *насколько это утопия? А вот черта с два! Никакая это не утопия, а реальность, по-моему.*

И тут возникает вопрос о природе реальности. И об оппозиции проекта «Норумбега» к тому положению дел и вещей, которое сложилось на сегодня в современном мире, всё более глобализирующемся, отождествляющемся с мыслью и пропагандирующем «безопасный секс» как модель всего «безопасного» существования.

Мы живём в эпоху, утратившую представления о реальности и в связи с этим наращивающую всё новые и новые проблемы взамен проблем, казалось бы, решённых. Антибиотики победили болезни, но пришёл СПИД. Мы добились материальной обеспеченности, но пришла небывалая волна самоубийств. Мы вышли в космос, но не знаем, что делать со своим одиночеством. Мы

добиваемся успеха, но не хотим думать о смерти, а она приходит, как взрыв террористки в метро или упрямство пилота, разбивающего самолёт с пассажирами, или передоза в туалете. Мы живём в мире, который всячески стремится обезопасить секс, старость, путешествия, любовь, охоту, контролируя все возможные угрозы, и в результате утрачивает самого себя. Таков результат глобального эгоистического мышления и отказа общества потребления от святых.

Пора ли понять или вспомнить, что правильно понятая святость никогда не была сказкой или фантазией, не была опиумом для народа или манипуляциями жрецов — она была точкой отсчёта реальности, как и любовь младенца к матери — первой его святости в мире? Есть место, откуда вышли все слова и миры на свете и куда они в конце концов войдут, если, конечно, не считать идиотами Гераклита, авторов Ригведы и Библии, Сократа и Будду. Это и есть место реальности, или, как можно её назвать по-другому, — святости. Когда вас что-то захватывает — красота неба, поступка, женщины, — вы видите не поверхность вещей, а ту реальность, которая сквозь эту поверхность просвечивает, — святость. То, откуда всё это вышло. Вы видите предмет в совокупности с его прародиной, одной для него и вас самих, и испытываете потрясение от его красоты и вашего родства с ним. Красота — это другое слово для святости, как святость — другое слово для реальности.

Итак, надеюсь, ясно, что мы живём на 90 процентов в нереальном мире.

Для того, чтобы вернуть миру смысл, подлинность и реальность и предпринята работа, носящая имя «Норумбега».

Вадим Месяц обращается к опыту «варваров», опираясь на положения Переслгина о том, что «благородный варвар» это не только мифологический образ, описанный М. Элиаде, но и определенный тип личности. Более живой, более гибкий, более счастливый. Это отправная точка путешествия к реальности. «Норумбега» проделывает работу археолога, раскапывающего огромное святилище в стремлении добраться до его святости. Но в отличие от археолога автор книги стремится не к мёртвым историческим артефактам, а к пульсации реальности или искрящейся жизни, источник которой погребён под пластами концепций, теорий, окаменевших организованных религий, теорий общественной безопасности, кодов классицизма, авангарда, модерна, постмодерна, выводов о конце человека и истории.

Работа «Норумбеги» — деконструировать деконструкцию. Упразднить концепты в пользу древа жизни, что «зеленеет вечно».

Объявляет ли Месяц войну обществу стандартных рецептов жизни, обществу безопасной «любви», безудержного вранья политиков, обществу готовых социальных концепций, превращающих человека в клишеобразное, запрограммированное существо, весьма далёкое от марионеток Клейста и весьма схожее с куклами Карабаса или человечеством «Матрицы»? Вступает ли он на тропу войны с массовым натиском обесточенной поэзии, обескровленной жизни, боязнью всего предельного и запредельного, желанием устроиться поудобней среди модных брендов, нанотехнологий, компьютеров, ресторанов, рекламных щитов и офисов, от каждого из которых идёт к человеческому существу невидимый шланг, высасывающий из него энергию, жизнь, жар и дерзновение в пользу своего бессмысленного существования информационной машины?

Нет, Месяц войну не объявляет. Скорее, он танцует. И, наверное, это всё же не танец Заратустры, а танец шамана, через который тот вступает в контакт с главными вещами мира, главными его реальностями и энергиями. Но ещё больше этот танец напоминает борьбу айкидо, в которой не может быть проигравшего. Потому что мастер всегда найдёт возможность перевести драку, войну — в космический танец, осуществляющий гармонизацию мира, умиротворяющий мир, смещающийся к его истоку и становящийся святыней этого мира. Это значит, что отдельная жизнь, осознав себя в отрыве от всеобщей жизни, делает шаг ей навстречу вместе с партнером и сливается с ней. В такой борьбе мастер являет себя скорее как врач. И тот, кто с ним борется, больше не враг, а партнёр по танцу или пациент.

Всё, о чем я пишу сейчас в превосходной степени, не следует понимать однозначно, но я хотел бы обратить внимание на сам импульс поэта, на его, поэта, вложенность в импульс, в вектор. Месяц не шаман, скажут мне, и уже говорили. Не корчи из себя Иисуса Христа — тоже знакомое высказывание. Но Христос как раз и дал понять людям, что он живёт в любом человеческом сердце не понарошку, а по-настоящему, а шаман прекрасно понимает, что все люди пришли из одной реальности и идут туда же, осознают они это или нет. Из Бытия — в Бытие.

Все они, пророки, провидцы, — направляли людей к реальности.

Любой поэт, если он поэт, делает то же самое. То же делает боец айкидо. То же — мастер чайной церемонии, то же — никому

не известный праведник в каком-нибудь заштатном городке, то же — любящая мать.

Итак, реальность — это максимальное приближение к жизни, к Бытию. Не к временной жизни *биос*, как об этом писал Карл Кереньи, великий ученый-мифолог, а к жизни нетленной, бесконечной — к *зоэ*. Современная цивилизация ставит на *биос*, как если бы она была *зоэ*. Она не видит этого парадокса, ей нужно его показать.

Для этого Вадим Месяц поднимает сведения о расе царей — всех тех, которые живут в контакте с прикосновением Бытия через видимую или невидимую корону, — к челу. И ясно, что речь идёт не о царях легенды, а о современной нам реальности. Ты можешь быть человеком в короне, улавливающей лучи реальности, жизни, а можешь забыть о ней и довольствоваться попсой из нахлобученных на голову наушников.

Для этого он осуществляет диалог святынь — топографических корон, перевоза священные почвы из одних стран мира в другие. Я помню, как он положил на Мёртвом острове Сан-Микеле веточки с могилы Чаадаева на могилу учителя своей юности Иосифа Бродского. В его перемещениях по миру непальские святыни братаются со Стоун-хенджем, индейские ритуальные сооружения — с православными церквями. Человек, осуществляющий такие дрейфы и броски, изменяет прежде всего своё тело. Если это тело служит гонцом великой истории соединения святынь, то в нём наматываются невидимые векторы духовных измерений Земной одежды. Это словно работа, обратная работе паука, когда трассы путешествий ввязываются вовнутрь тебя и правая твоя рука кладёт цветок на могилу Льва Толстого, а левая — кусочек Подмосковья на святыню Непала. Всё сразу, вынутое из последовательности, — это сторукое существо, подобное фантазиям, описанным автором в «Норумбеги», гигант, в котором святыни — воплотились. Для него и для мира. Это игра, скажут мне. Словесная игра.

Но дело в том, к чему протянута рука человека в его путешествиях по жизни и миру — к священной почве или к бутылке пепси-колы.

Одного слова недостаточно, потому что стихи это не текст. Во всяком случае, такова их природа в «Норумбеги». Слово этого текста должно быть подкреплено физическим движением по миру, как буддийская теория — техникой стрельбы из лука, как христианство Кузьминой-Караваевой (матери Марии) — утренними походами на рынок за едой для русских бомжей и самоубийц.

Либо в слово вложена жизнь автора, либо нет. И тут ещё речь пойдёт о том, ориентируется ли эта жизнь на произвольные, вычурные вещи и приоритеты или она устремлена (преодолевая себя, свою ограниченность) к анонимным вещам, главным в мире.

«Если тебя спросят имя твоё, ты ответишь, но ответ, какая главная гора твоя, главное море, главная река, главный камень, главный город, главное дерево, главная птица, главный зверь, ответь, как отвечает Хельвиг, и тогда имя твоё станет мне понятно. Если не знаешь главных вещей своих, нет тебе опоры и океан прошлого смоев тебя волнами в пустоту, потому что нет у тебя царя в голове, а Хельвиг — между царей царь».

И когда по поводу автора шутят: дескать, играет в камешки, я знаю, чего стоит такая игра. Всё, что объединяет мир, — священо. Всё, что объединяет мир осознанно — донорская кровь, отданная рубаха или братание святынь — священо вдвойне. А слово «священо» для нас, как вы помните, синонимично слову «реально».

«Катастрофа заложена в прошлом, — говорит Вадим Месяц, — современное общество — следствие некоторой точки отсчета — будь это Вселенский собор или фатальность манвантар Веданты. И добавляет: — Фишка в том, что свершившееся и несвершившееся могут меняться местами — в этом весь пафос и оптимизм книги».

Утопичные высказывания автора «Норумбеги» перекликаются, как ни странно, с опытом великих духовных реалистов. Например, утверждение, что *мы — цари*, принадлежит Апостолу Павлу, который называет искренних христиан «царями и священниками», а интуиция о том, что прошлое может стать небывшим, повторяет похожую мысль русского философа Льва Шестова.

Дело в том, что прошлое всегда можно расшифровать по-другому. И ещё в том, что прошлое меняется в зависимости от степени накала настоящего. Т.С. Элиот как-то заметил, что великая книга, появившись на свет, всегда изменяет представление о предыдущих книгах, погружая их в свой контекст. Следовательно, меняет прошлое. Так же и любой просветлённый человек, и большой поэт, и просто любой из нас, приближаясь к реальности, к Бытию, меняет и прошлое, и будущее, начав с самого себя. Фантастический проект Вадима Месяца, который по жанру относится к тому, что начал Данте в «Новой жизни» — стихи с очень обширными комментариями в форме автобиографического ли рассказа или рассуждений о правилах написания канцон,

трудно обозначить как поэму, книгу с комментариями или утопию в стихах и прозе.

Это некий формируемый функциональными нуждами на лету орган, приспособленный к задачам автора, которые явно выйдут за рамки «литературных». Мне эта книга напоминает, скорее, самолёт Мандельштама, который собирается внутри другого летящего самолёта и сразу же выпускается в воздух. Вещь «Норумбега» — орудийна, функциональна, «заточена» под миссию. В ней есть хорошая произвольность. Что бы ни бросать в топку, всё горит, всё идёт в дело. Скорость состава только возрастает.

В книге много «допущений», которые с научной точки зрения, вероятно, не выдержат критики, да они и не для этого задуманы. Продираясь сквозь лес цитат, фактов, историй, автор формирует свою «новую жизнь», смысл которой превышает цитаты и заимствования. Они служат смыслу послания, они сгорают в нём без следа, потому что жизненный импульс послания преодолевает книжность материала, в отличие от большинства современных текстов, в которых книжность конструирует и прогибает даже матерные выражения «под себя».

«Мне кажется, необходимо смотреть на мир, не исходя из души (своего внутреннего состояния), а смотреть на свою душу, исходя из реального устройства мира — он иллюзорен лишь до определённого предела. Это даёт возможность поставить себя на одну полку со всем остальным, выявить очевидность, естественность, цельность. Это верно хотя бы из психологических соображений. Из бунта и обострённого восприятия распада концепции не выстроись», — говорит автор.

Поставить себя на полку со всем остальным — мне кажется, это одно из лучших определений поэтической и человеческой свободы, которое я когда-либо слышал. Потому что тут речь идёт о единстве с миром, который замешан на твоей крови — крови царя, бога и поэта, но и царство твое, и поэзия, и кровь не более важны, чем весь этот мир от раковины на берегу до камня у дороги. Потому что ты с ними — одно в твоей крови. Но не от них, кажется, а всё же от тебя зависит их судьба, и они внимательно ждут, доберёшься ли ты до своего главного откровения или воспользуешься чужими рецептами, о которых писал Экклезиаст.

А если доберёшься, то скрытый его огонь ещё не раз воплотится в тот или иной образ, чтобы после распасться. И снова найти форму, воплощаясь. И пусть формы разные — они узнаются по «запретному огню».

На Иордане, непостижимо глухой реке,
на одном берегу стоит поп, на другом — раввин.
Купает крылья свои в золотом песке
голубь запретного мира, чудной павлин¹.

Запретный огонь реальности, святыня, утопия — как его не назови — это субстанция, без которой жизнь невозможна. И об этом можно говорить, как река, или камень, или гора. А можно, как они, молчать. Или ставить слова — в рифму, одно за другим.

Встреча в пустыне

— Эх, — сказал Мюнхгаузен, — странно, что люди мне не верят.

Он посмотрел вокруг и убедился, что стоит посреди пустыни и что во всех направлениях не видно ничего, кроме песка.

— Вот, например, — продолжил он, чувствуя, как жаркое солнце накаляет его лысину сквозь шляпу. — Вот, например, поэзия. Ведь существует, так сказать, два рода стихотворений. К первому из них относятся те, которые обладают внутренней энергией и формируют вокруг себя пространство, как, например, выросшее дерево может быть началом оазиса, потому что даёт тень, сеет семена, растёт, вокруг него начинают кружиться бабочки и пчёлы, словом — жизни прибавляется, формируется новая область бытия.

Он сел на песок, и в его тощие ягодицы впился огонь раскалённого песка. Он тут же вскочил, потирая ужаленное место, и продолжил: — Второй тип поэзии похож на стёкла, которые разбросали. Они ничего не формируют, но поскольку ярко сверкают, пользуясь чужими энергиями и не производя своей, то всё равно привлекают внимание и даже большее, чем дерево, особенно если оно ещё не выросло. Хм!

Тут барон задумался.

— Нет, я бы не хотел жить среди осколков. И перед его глазами возникло видение бутылки с ключевой водой. Он прикрыл глаза и облизал пересохшие губы.

— Это даже не осколки. Это телефончики мтсбилайн. Существует купол волн, который их оживляет. Сами они ничего не производят. Жалко, что я забыл свой телефон дома, — сказал он и встал на одну ногу, чтобы вторая ступня хоть немножко остыла.

¹ Месяц В. Как ты там?

— Такое поле, как для билайна, — продолжил он, — конечно же, уже сформировано и для нынешней супермегаполисов и мегаофисов поэзии. Они, эти сочинители, переговариваются своими стихами-телефончиками, а их всех создаёт и контролирует незримый энергетический колпак, на который они фактически и работает. А те, кто на колпак не работают, не получают от него никакой подпитки. Колпак питает своих.

И тут барон понял, что добирается до глубин устройства мира поэзии и вот-вот доберется. Но в этот момент, трясая ляжкой от нетерпеливого вдохновения, он поднял голову и увидел, что к нему идёт такое, какое лучше бы к нему никогда не ходило. Лучше бы оно никогда не ходило ни к барону, ни к остальным мыслящим людям. Описать его не представляется нам возможным и поэтому скажем только, что барон всё равно остался жив, хотя и сильно изменился после встречи с ним.

Где находится подлинник джинсов

Недавно я побывал в театре на представлении драмы Тома Стоппарда, столь любимого некогда одним нашим Нобелевским лауреатом, и был поражён. Я видел, как клеится пьеса, как остроумные диалоги, точно выверенные по секундомеру, сменяются другими, обладающими иным ритмом, тоже выверенным, а потом всё это искусно и интеллектуально-безупречно перемешивается вокруг образа лорда Байрона, от которого англичанину (видимо, и не только ему одному) принято млеть, если он не Томас Стернз Элиот (тот, на мой взгляд, совершенно справедливо высказался о посредственности и некоторой надутости великого денди), — и мной овладевала печаль. Мной овладевало ощущение, что передо мной продукт для идиотов, оторванных и от земли, и от неба, и от самих себя, за исключением некоторых эстетических и социальных программ, которые размещены в голове среднего театрала. С ними, программами, осуществлялось, видимо, непрерывное единство личности.

Я видел, что представление — неподлинно. Вспомнил, как я был на представлении театра. Но и как трудно было настроиться на его древний ритм и к тому же соотносить японский текст с либретто, и все же... там было то, чего не было в постановке «Аркадии», — подлинность. Спектакль. Но с его марсианскими хрипами и завываниями, словно со дна лунного кратера, уходил, как мощный пень, корнями в глубь земли, а ростки этого пня

возносились в небо и были с ним едины. И возникает вопрос — что такое подлинность стихотворения?

Хорошо, начнём с более простых вещей. В чем подлинность, скажем, цветка? Видимо, в нём самом. Он, цветок, и есть носитель собственной подлинности, если так можно выразиться.

В чём подлинность какой-нибудь бродячей собаки? Думаю, что случай аналогичный цветку. Если у неё нет специальной выучки, натасканности другом-человеком на что-то искусственное и конкретное (ну, танки взрывать, героин вынюхивать, заключённых сторожить), то тогда подлинность собаки находится в самой собаке. Такая собака не может быть неподлинной.

А вот стихотворение может. И спектакль может. Так в чём тут дело? Почему стихотворение «Выхожу один я на дорогу» или стихотворение «Новый Иерусалим»¹ — подлинны, а сотни и тысячи других нет? Что у них, этих двух, есть такого, чего нет у ста тысяч, и где это *оно самое* хранится? То, что мы живём в век тиражирования, с тревогой встреченный Беньямином, аксиома. То, что почти вся планета носит примерно одни и те же штаны под названием «джинсы», несомненно. И тогда ещё два вопроса. Не случилось ли так, что бренд тиража нам стал милее бренда подлинника, оригинала? Что нам предпочтительней иметь дело не с неповторимым, а с принципиально повторяемым, воспроизводимым при помощи нехитрых технических приёмов? (Известно всем, что в истории происходили вещи и более удивительные.) Встреча с уникальным опасна — она всегда экзамен. Встреча со знакомым, типичным — это комфортная ситуация потребления. Придите на любую художественную биеннале — встретите то, чего ждали, под вас заточено.

И второй вопрос: где находится оригинал джинсов, которые сейчас на мне? Его матрица, с которой идёт тиражирование?

Ну, наверное, в какой-нибудь компьютерной программе по кройке, шитью, дизайну, технологиям.

Хорошо. А где же всё-таки находится оригинал стихотворения?

И почему среди стихотворений-джинсов, отличающихся лишь некоторым разнообразием в заклепках и в форме кармана, все ещё встречаются на них непохожие и, в общем-то, неудобные, о которых лучше просто молчать, чтобы не делать лишних усилий, — закон века потребления.

И почему без них, этих корявых, нередко непонятных «вещей», поэзия мертва?

¹ Стихотворение В. Месяца.

Почему какие-то «невнятные», неуклюжие на первый взгляд строки обладают жизненной силой, способной заставить плодоносить Сахару, а тысячи «европейских», «американских» профессиональных, безупречных строк — все те же джинсы, продукты потребления: парой больше, парой меньше, неважно?

Ответ находится не на поверхности.

И я не хочу оформлять его в слова в виде готового рецепта.

У меня есть ответ на эти вопросы.

Но я его сам взрастил, не брал напрокат в виде цитаты или концепции.

Вполне возможно, что и любой читатель способен на это.

Могу лишь дать направление.

Не ищите этот ответ в статьях и журналах.

Быть может, лучше стоит задержать взгляд на всё той же бездомной собаке и смотреть на неё *целую минуту*, смотреть так, как будто ничего другого не осталось от вашей жизни, только одна эта собака и есть, — и тогда, возможно, вам начнут открываться такие чудеса и такое виденье, которое вы всю свою жизнь хотели иметь, но не могли.

Бесстыдное говорение и голубь прудов

Недавно, перечитывая роман Достоевского «Бесы», взятый в поездку, я столкнулся с неожиданным чувством, название которому не смог сразу определить. Чувство было явно не радостным, а скорее мучительным, стыдным, протестующим, что меня поразило хотя бы потому, что я всю жизнь автором восхищался, как и его исследователями — один Бахтин чего стоит, а ещё до Бахтина были Шестов и Бердяев. И все они им восхищались тоже и обнаруживали в его творчестве мысли головокружительной глубины.

Ничуть не сомневаясь в её, глубины, наличии, я страдал не из-за неё, а из-за тона повествователя, имя которого в романе упомянуто только однажды, и я его не запомнил. Я мучился от этого больного слога, где «да» значит «нет», где одна мысль появляется только как повод для появления второй, её отрицающей, а та как повод — для её отрицающей третьей, и на этом стоит довольно сильная, хотя и истерически нервная, в силу своей конструкции, внутренняя энергия повествования и, собственно, его вовлекающий в себя истеризм. Приём истерического вовлечения — убойный и для беллетриста русской школы,

работающий по отношению к читателю, как примерно молоток работает по отношению к гвоздю. Истерика завораживает и всасывает свидетеля, как взгляд удава — кролика, есть в ней что-то гипнотическое. Есть в ней некий эгоцентрический разгул, воспалённый эгоизм, дурная чрезмерность. То, что сейчас стало нормом на ТВ. *В ней есть преувеличенность собственного значения.* Правда, Достоевского не любили Белый и Набоков.

Зато его любил бог-Бахтин, чьё имя мои знакомые, тогда ещё девочки-студентки, произносили с придыханием, а когда мы приехали к нему в гости в загородный дом престарелых, стояли перед его письменным столом, покрываясь благоговейным крупным потом и не будучи в силах произнести ни одного слова до тех пор, пока у одного, на первый взгляд, хамоватого студента (о себе говорить трудно) не развязался от восхищения комизмом ситуации язык, диалог наконец состоялся.

Но дело не в этом. Дело в том, что я нашёл определение того, что меня в стиле повествования «Бесов» отталкивало, — бесстыдное говорение. Когда я записал это ночью на клочке бумаги, я понял, что нашел правильные слова. Дальше я стал их осмыслять.

Сразу же возникли вопросы: почему, например, бесстыдное? Потому ли, что очень много слов — почти 500 страниц текста?

Давайте проверим. Является ли бесстыдным говорением «Илиада» — труд объёмный? Или «Симплициссимус», фундаментальный роман о Тридцатилетней войне? «Номегос» Дерекка Уолкотта — поэтическая эпопея тоже страниц на четыреста? Или сто с лишним песен «Cantos» Паунда? А если ещё из прозы — то «Дон Кихот» или «Война и мир»? «Доктор Фаустус» Т. Манна с его занудой-повествователем?

Нет, эти вещи, за исключением разве что некоторых пассажей из «Войны и мира», не являются бесстыдным говорением, от которого делается сначала неловко, а потом просто заболелаешь.

В чём же дело?

Почему на их многостраничном пространстве не создаётся ощущения бесстыдного говорения? Да потому, что они во многом — анонимны. Анонимность возникает как результат следования выверенному мастерством канону, в котором эгоцентризм личности всегда сильно ограничен сверхличностными правилами, растворёнными в крови мастера. Мне нравится замечание Ольги Седаковой о том, что наибольшая угроза культуре исходит от посредственностей — тех, кто выражает себя не прямо (просто и глубоко, играя с канонами, как Пушкин в «Повестях Белкина»,

не говоря уже о «Капитанской дочке»), а *опосредствованно* — при помощи множества **своих** слов, **своих** приёмов и **своих** мыслей (то, что своих, — чаще всего иллюзия, но в глазах посредственности это не так). Посредственность непроста и лишена скромности.

Непосредственны и скромны — Солнце, звёзды, ручей, шторм на море, вообще вся природа — продукт Мудрости, большей, чем эготипическая. А также Гомер, Вийон, Фотис, лучший Маяковский, когда *ты посмотри, какая в мире тишь*, лучший Парщиков.

Они же и анонимны. Они не утверждают себя и не утверждают, что что-то творят. Они просто **есть**. Лучшие книги мира — тоже просто есть. *Роза не пробует цвести и не собирается цвести — она просто цветёт* (дзенское выражение). Для того чтобы стихотворению или книге *быть* — необходимо верное соотношение личности с внеличным, авторства с анонимностью, как это произошло у Лермонтова и не произошло у Байрона.

Поэтому «Выхожу один я на дорогу...» — стало анонимным, народным. Оно им стало, потому что оно, как галька или ручей, — *есть*.

Недавно беллетрист Дмитрий Б. заявил в программе на «Культуре», посвящённой проблеме современной интеллигенции, что он ненавидит скромность. Заявил и заявил — его точка зрения. Но он сделал это с пафосом — не поднял утверждение из тихой глубины, а явно вступил в запальчивый диалог то ли со своими прежними установками, то ли с чужими. Дело в том, что нескромный человек несчастен, и это его выбор, а нескромное произведение искусства разобщено с сосной, чайкой, вращением Земли вокруг Солнца, с природой мира, с глубинной сутью вещей — Бытием.

Разобщённое с Бытием — гибнет, болеет.

Из всех смертей, которым я был свидетелем, достойней всех умирал голубь на тропинке рядом с прудами Покровско-Стрешнева. Он просто стоял на одном месте, достижимый и для пинка, и для кошки, и ничего не делал. Он — был. В этом голубе и в том, как он принимал свою смерть, была непогрешимая простота, которая ускользает от дальнейшего определения. Он был в единстве со звездами, с их циклами, с восхождением травы, зачинанием новой жизни, с лучшими стихами Басё или Мандельштама. Величие и скромность — объединились. Иногда я думаю, что это разные слова для обозначения одного и того же дара.

Город и странники

С воздуха, через иллюминатор она была похожа на спираль и лабиринт одновременно. Она лежала среди пространства воды, и её окружали острова, но она была одна. Город закручивался в спираль и явно дублировал лабиринт, и если говорить о лабиринте, то стоит вспомнить, что он всегда коррелирует со звёздным небом, а вернее, это и есть звёздное небо тут, на земле, потому что на земле оно проявляется как темперамент и нрав человека или как лабиринт, в котором живёт непонятный ужас. Венеция говорит о том, что этот ужас может быть нестрашным, что, гуляя почти по звёздным переулкам, пересаживаясь с лодки на вапоретто, можно, запахнувшись в этот нестрашный ужас, добраться до встречи с богиней, которая всегда окружена ореолом ужаса, потому что красоты без ужаса не бывает.

Мы с Вадимом Месяцем и Алексеем Остудиным отправились на остров мёртвых, Сан-Микеле, где быстро нашли могилу Иосифа Бродского и только через час поисков – могилу Паунда. Могила русского поэта урбанистична и функциональна – «человечна, слишком человечна», – на ней даже расположился металлический ящик с закрывающейся от дождя крышкой, куда желающие могут класть свои стихи, записи, даже книги. На ней растёт роза, и она, как и всякий город, видна издалека. Я полил розу водой, набранной в Покровско-Стрешневском пруду как раз напротив фундамента дачи Лопатиных (самой дачи не осталось), где часто бывал Владимир Соловьёв, детство которого вообще прошло отчасти на этих прудах, рядом с которыми отец-профессор снимал дачу. Вода, что всегда жива, соединила двух странников – философа и поэта. Могила третьего странника и изгоя мы нашли с трудом. Её просто не было видно. Природа, решив, что это её владения, прикрыла плиту лавровым деревом и зарослями плюща, оставив небольшое окошечко с белым мрамором, на котором играли свет и тень от листвы. На мраморе можно было увидеть два слова «Эзра Паунд». Он говорил, что искусство и природа – одно и то же, и теперь его могила подтверждала произвольный тезис. Могилы – это тоже органы речи, которые продолжают повествование, когда автор должен бы «успокоиться», но, думаю, он в этом повествовании по-прежнему принимает участие. Потерянные перстни (Веневитинов), украденные головы (Гоголь), полное растворение в пространстве (Цветаева), парение над головой посетителя (Пушкин) – свидетельствуют об этом. Плющ и лавр мы тоже полили водой из Стрешневского пруда.

Как сам философ, постоянно остававшийся то без шубы, то без сапог (отдавал нищим), могила его в Новодевичьем, потеряв однажды крест, так его и не восстановила – стоит неприкаянная, и вообще кажется, что по ночам странствует по всему миру, как и её постоялец, пока гостил на земле, и лишь под утро возвращается в монастырь.

Венецию связывают с областью смерти. Смерть действительно может быть похожа на этот город, и тогда у неё такие же лабиринты улочек с зеленью и бельём, вывешенным прямо под окном, такие же каналы, которым нет конца, и под каждым отражается дом, а по поверхности скользят лодки и гондолы; и такие же игрушечные дома, в которых тишина, а на улицах ни одного автомобиля, только птицы поют и пальмы стоят в двориках, перевешиваясь через каменные заборы; и ещё в смерти точно так же дробится небо в воде, светится и играет вода, а над голубятнями крыш тихо плывёт огромная труба невидимого океанского лайнера. А ещё там обитают – Паунд, Стравинский, Манн, Бродский – живые, конечно, спокойные и сияют памятью и музыкой, тихим ветром, и сами они – птицы.

Улочка жизнь – набережная смерть – один поток Бытия.

Заметки для памяти

Не знаю точно, когда очередная система описания того, что мы имеем перед глазами, ввела в лингвистику пару «означающее – означаемое». Но почему-то эта двойчатка была сразу воспринята как аксиома. Сразу же привилась. Как суеверие. На ней вырос почти весь постмодерн. Большинству языковых процессов, которые происходят сейчас в авторской речи, мы также обязаны этой оппозиции.

Кто сказал, что она верна?

Откуда это вообще следует?

Знаете, да ниоткуда...

Мандельштам писал о русском слове-логосе, слове со страждущей плотью и переливающейся значениями душой. И ещё он писал о слове-вербуме, западном слове-знаке, восходящем к латинской речи. И это разные формы речи. Слово-логос – это Гоголь и Пушкин. Хлебников. Слово-вербум – это Паскаль и Деррида. Сорокин. ½ современной поэзии.

Говоря о слове-логосе, скажем, что для него оппозиция «означающее – означаемое» не работает. Для него работает (тоже

с определёнными оговорками) оппозиция «порождающее — порождаемое». (Сфабрикованные теленовости о войне, которой не было, порождают политику, об этом в 80-е годы снят фильм с Дастином Хоффманом.) Причём определение «порождающее» принадлежит слову, а «порождаемое» — предмету, с которым оно этим актом связано. Более того, члены этой пары на самом деле находятся в отношении «нераздельности и неслиянности». Они образуют одно существо, душа которому даётся словом, тело же у слова и предмета, который слово порождает, — одно.

Имена телеологически были «раньше» вещей. Для того чтобы породить вещи и стать одним с ними. Адам, называя животных, не придумывал имена, а «подслушивал» их — те имена, из которых животные произошли и с которыми стали — одно. Имя — это часть тела, которое оно породило.

Всё это наблюдение за словом-логосом. Почувствуем же его беспредельные возможности. Слово-вербум — слово-знак. Его возможности лежат совсем в другой плоскости, более логической, технической, спекулятивной.

Судьба русской словесности, свернувшей сегодня в сторону редукации русского логоса и эксплуатирующей более простой, лишённый магии вербум, зависит от того, что выберут последующие писатели. Живую музыку и органику логоса или техницизм и логику вербума?

Слово Гоголя или слово Кибирова?

На сегодня русской авторской речью выбор сделан в пользу второго.

«Ах!» слов, «ах!» вещей...

Все христиане считают себя зрячими. Особенно новички.

Все поэты считают себя поэтами. Особенно те, кто ими не является.

Фарисеям, народным учителям, мудрецам Христос сказал: вы слепы. Поймите, это была правда. Большинство поэтов XXI века — не поэты вовсе. И это тоже правда.

XXI век — век самоназначений, узаконенных теорией постструктурализма, адаптированной массовым сознанием. Век наполеонов с маленькой буквы. Век поэтов с маленькой буквы. Славы на пять минут, по Уорхоллу.

Я не люблю цитат, но, чтобы ясней выразить дальнейшее, сегодня я прибегаю к одной истории. Дзенский учитель сказал

однажды: «Замечал ли ты, как чист и свеж гравий после дождя? А цветы? Нет слов, чтобы их описать. Человек может только пробормотать „ах!“ и замереть в восхищении. Мы должны понимать „ах!“ вещей».

Вот об этом «ах!» вещей и пойдёт речь. Каждый из нас переживал миг, когда вещь открывалась зрению не так, как прежде, а в загадочной и простой красоте, в непривычном и родном свечении, внутреннем простом переливании и богатстве внутреннего свершения. Это могло быть звёздное небо, или вагонная вишнёвого цвета салфетка на столе, или лицо любимой на перроне, или утка на волне — неважно. И мы тогда не восклицали театрально, а скорее завороченно бормотали своё внутреннее «ах!» И это были лучшие минуты нашей жизни, потому что в эти минуты мы — видели, слепота уходила. Что-то происходило с нами и с миром вокруг нас, и мы какое-то время словно открывали его впервые, заново, без тяжких и непрозрачных покровов, в которые его облекает наше утомлённое мыслями и концепциями восприятие.

Чтобы увидеть «ах!» вещей, необходима либо временная и случайная святость — вдохновение, либо намеренная, культивируемая и воспитываемая чистота видения, достигаемая сознательно. Подобное постигается подобным. Бездонность вещи — бездонностью восприятия. Это святое зрение. Хлебников не зря называл себя «священником цветов». Не священники мира не видят. Но они никогда не признают этого. Им это и в голову не придёт. А если кто-то из тех, кто видит, такое им скажет, они знают, что с ним делать.

Но «ах!» существует не только у вещей — оно существует у слов. И в отличие от литератора настоящий поэт работает не со словами, а со словами-ах! Он не только видит «ах!» слов, но ещё и чувствует интуитивно, каким образом это «ах!» можно усилить. И тогда слова в его вещах перестают совпадать с их словарным значением и светятся и переливаются какими-то незнакомыми, «сдвинутыми» смыслами. Дар сдвигать смыслы до «ах!» и есть свойство великих поэтов, творцов языка — того же Хлебникова, Батюшкова, Платонова, Цветаевой. Дар чувствовать слова не так, как они есть в бытовом «технологическом» сознании, а как они есть в абсолютном языке.

Провидец и лингвист Данте обратил внимание на то, что существовало два изначальных языка: на одном Адам говорил с Богом, на втором с людьми — с Евой и сыновьями. Язык, распавшийся во время Вавилонского столпотворения, и был вто-

рым языком, с которым мы имеем теперь дело на бытовом и «литературном» уровне. Но первый язык, на котором Адам говорил с Богом, — это и есть основная и вечная, неартикулируемая и не выражаемая в словесных эквивалентах порождающая матрица всеобщего языка, к которой каждый язык восходит, но, не помнит об этом. Эта *forma locutionis*, как называет её Данте, и есть абсолютный язык-ах! И природа поэта, и его миссия состоят в том, чтобы угадать, услышать эту первоначальную речь и погрузить в неё привычные бытовые смыслы слов, от чего слова начинают расплавляться и образовывать новые смыслы, входить в новую музыку и в новый синтаксис. Это вечное обновление языка через поэтическое прозрение, через поэтическое провидение и преображение. То, о чем писал, скажем, Элиот в «Квартетах» как о задаче поэта — от Данте до Заболоцкого.

Язык, на котором говорил Адам с Богом, и был Богом. Хасиды говорят, что молитва — это не слова, а сам присутствующий в них Бог. И это поразительно. В это стоит вдуматься, уделить этой фразе хотя бы минуту.

Итак. Либо мы имеем дело с языковыми технологиями, либо со святостью языка, порождающего «ах!», слова. Технологии, связанные на тиражирование и цитату, по определению убивают святость, или подлинность, или сияние вещи и слова. Самый наглядный пример — кино. Присутствие развивающейся «машины» в этом виде искусства привело к траектории от Эйзенштейна — до сериалов и голливудских поделок. Пожалуй, телевидение ещё более мощный инструмент технологий, убивающий сияние мира и слова.

Но, скажут мне, у поэта одна технология — слово. Слово — ручная вещь, машин тут никаких, кроме компьютера, на котором идёт запись текста. Дело в том, что внешние технологии — конвейер Форда, завод Лихачёва, производство фастфудов, духов, обоев, компьютеров, кинолент — стремительно преобразуются во внутренние технологии, во встроенное «технологическое мышление», «технологическое чувствование», на потребу которого и трудятся, создавая и обслуживая его, создатели сериалов, мод, этикета, желтой прессы, телешоу, новейшей поэзии, претендующей на «современность». Внутренняя империя, образуемая суммой «внутренних» технологий, живущих в головах миллиардов людей, — огромная страна, требующая, как и империя внешняя, — энергоресурсов. Общие программы, снимающие «ах!» со слов и вещей, делают возможным раскачку подданных «внутренней империи» в резонанс, и тогда, как любая резониру-

ющая армия, сообщество граждан внутренней империи начинает выдавать огромные порции энергии на прокорм социального организма.

Поэт — тот, кто имеет дело со святостью языка. Преодолевает гипнотическое воздействие внутренних (в том числе языковых) технологий. Имеет силу и мужество сбросить с себя одурманивающие пути массового речевого сознания. Работать на свой страх и риск с языком, на котором Адам говорил с Богом. Создавать «ах!» слов.

То же относится и к личности в мире вещей.

Заметки к интервью со Сюзен Хау

Кажется, теперь, после прочтения интервью, я мог бы сформулировать одну значимую вещь, одну выдающуюся ошибку, совершаемую время от времени всеми интеллектуальными поэтами по поводу языка. Они остановили его, превратили в объект, трансформировали его составляющие — и сделали это блестяще, — подстроив их под свои остроумные и нередко благородные концепции. Они остановили его. И дальше разбираются с ним как с объектом, чего никогда не делают дети, туземцы или поэты в миг вдохновения. Миг вдохновения снимает разницу между предметом речи, источником речи, передатчиком речи (поэтом) и языком. Но этот сплав (процесс) не изучить, потому что он не является объектом. Он в основном и процессом-то тоже не является, хотя, конечно, находится ближе к процессу, к речке, чем к камню. Об этом сплаве ничего и сказать-то нельзя, слава Богу. Это всё равно что требовать от ребёнка, распеваящего песенку, чтобы он определил, где в ней глаголы, а где существительные, и назвал ноты. Он просто вас не поймёт, если он всё ещё ребёнок, и правильно сделает. Этот сплав является нулевым объектом, чистым чудом, вокруг которого вьются объектообразные завихрения вроде «текста», «автора», «языка» в виде сброшенных фантомных шкур.

Осталось выяснить, когда мы говорим о литературе, о чём, собственно, мы хотим рассуждать — об объектообразных завихрениях, не имеющих в себе ни жизни, ни чуда, но могущих быть уловленными аналитической сеткой *интеллекта*, либо мы имеем в виду этот самый внеобъектный *сплав* вдохновения, который всё превращает в Одно, потому что исходит из Одного. Если мы имеем в виду первое, то это «научная» поэзия, работающая над языком и с языком как с объектами наблюдения и манипуляции. Ду-

маю, что этот путь бесконечный (ибо интеллект мастак сам себя дурачить до бесконечности) и одновременно тупиковый. Реку остановить можно, лишь проморозив её до дна. Зато можно интеллектуально манипулировать с родственными структурами — кусками льда, — чем и занята *language school* и вся «интеллектуальная поэзия». Сплав (вдохновенная речь или письмо) имеет одно условие, и я бы даже сказал, что это условие является одновременно и его природой, — присутствие «здесь и сейчас». Причём не рассуждения о присутствии «здесь и сейчас», а само присутствие «здесь и сейчас», явленное на практике.

Иногда мне хочется сказать, что наука чаще всего не изучает объекты, а создаёт их для своего же прокорма. Тем же занята и поэзия-наука, анализирующая язык в форме объекта, существующего где угодно, но только не в точке ребёнка и туземца (святого), в точке «здесь и сейчас» — единственной территории реальности. Интеллект занят тем, что можно ухватить, и, если точка «здесь и сейчас» ему не по зубам, он начинает хвататься за её окрестности и делать вид, что в них-то всё и дело. Это та самая дилемма, о которой говорил Фромм, вынося её в название книги «Быть и иметь». Ребенок предпочитает быть. Поэт, принадлежащий к *language school*, — иметь. Стихотворение — это область «быть», текст — область «иметь». Изучать область можно лишь одним единственным образом — быть в области «быть». Быть стихотворением, собой, речью, письмом. Только тогда это будет не изучение, а познание, приобщение, когда $1 + 1 = 1$.

Поэт *language school* или любой другой интеллектуальной поэзии составляет со своим текстом другое уравнение, двойку. Они не тождественны, они объектны, они не в точке реальности, а в точке изучения реальности, не в точке истины, а в точке размышлений об истине, не в точке поэзии, а в точке применения поэзии.

Думаю, что их усилия не спасают язык, а редуцируют его. Язык спасает неразделённость с Бытием на два объекта, пребывание в точке Бытия (здесь и сейчас), в которой и происходит язык поэта, его речевой или письменный акт, невычленимый ни из национального языка, ни из единства космоса. Надо стать ничем для пространства объектов, чтобы Бытие, струящееся через тебя, обросло языком. Это происходит, если поэт работает на жизнь языка. Другое дело, если он работает «на культуру». Или на науку. Оба этих занятия, заметьте, происходят всегда постфактум создания «Комедии» или «Воронежской тетради». Не в том месте, где бил неназываемый и неопределяемый источник поэтической речи, и не в том времени. А вернее — его отсутствию.

Кирпич как провокативная функция стихотворения

Заметки о духовной поэзии

В начале девяностых, когда это стало возможным, я попал на французскую постановку пьесы о любимейшем святом — Франциске из Ассизи. До этого я ходил в предвкушении зрелища, повествующего о «вещах невидимых», но уже в театре ощутил разочарование, граничащее с эмоциональным похмельем. По сцене передвигались монахи в длинных рясах и вели благочестивые разговоры о Боге, молитве, созерцании, и это было невыносимо скучно и однообразно. Я ушел со спектакля разочарованный и озадаченный. Чуда не произошло, произошла — скука. И тогда я постепенно начал понимать, что для того, чтобы говорить «о вещах невидимых», обычный язык — ни театральный, ни поэтический — не годится. Спектакль о Франциске был показательным в том отношении, что дал ясно понять: основные события этого сюжета о Боге и человеке находятся внутри святого, внутри его души. И если любовь к женщине, эффектная и сопровождаемая интригами, дерзновением, сексом, неоднократно ложилась в сюжетную канву многих великих спектаклей мира, то любовь к Богу театром не уловима, не обозначена. То есть театр не имел того когтя, который мог бы эту любовь, эту высшую реальность зацепить и вытащить на свет Божий, демонстрируя её потрясённому зрителю. Он ограничился невероятно скучным пересказом — о душе и Боге, а не показом Того, о чём, так или иначе, шла речь. То — не проявилось, осталось вне контакта. Смысл жизни Франциска, который только и жил, и чудотворил для этого **того**, был в данной постановке скучен и нелеп.

И здесь возникает разговор о духовной поэзии, которая и призвана говорить о Том, о Боге, Нирване, высшей Любви, Самадхи. Возможна ли такая поэзия вообще? История литературы говорит, что возможна. Мы знаем шедевры такого рода стихосложения — Данте, Мильтон, псалмы Библии, книги Пророков, некоторые стихотворения Лермонтова, пушкинский «Пророк», «Бог» Державина, поэзия Ли Бо, Руми, Сайгё, Басё...

И всё же... Духовная поэзия Данте больше поэзия, чем Бог. Гениально изложенное поэтическими средствами средневековое богословие устарело — поэзия потрясает и завораживает и сегодня. Как же писать о Боге?

Тут есть два подхода: говорить о Духе, Боге напрямую, что уведит поэзию от её собственной природы и грозит ей стать зарифмованным откровением, или всё же остаться поэзией, несмотря на то, что поэзия, оставаясь поэзией, о Боге хорошо сказать не может.

Поясню, что я имею в виду. Гениальные миниатюры Ангелюса Силезского поэзией по большому счёту все же не назовёшь. Как поэзия они явно проигрывают опытам сквернослова и разбойника Вийона, хотя по глубине контакта с Запредельным — невероятны. Но думаю, что интересны лишь «специальной» христианской публике. То же имеет отношение к большинству современных (русских, потому что Западу не до этой темы) стихов о Боге. Когда они описывают Бога напрямую, они скучны. Даже если это делает очень талантливая Ольга Седакова или невероятный Красовицкий.

Что же делать? Закончить стихи о Боге Державиным и Пушкиным? Закрыть жанр духовного стихотворения?

Великий христианский драматург Поль Клодель говорил, что его вдохновили на создание его поэзии не благочестивые стихи, а стихи атеиста и хулигана Рембо. Именно в них он почуял и вместе с автором пережил встречу с Непознаваемым, с Другим, с неизъяснимым.

Парадокс? Нет, метод. О котором, собственно, и хочу сказать два слова. Представьте Неизъяснимое, Бога в виде Тихого океана (метафора довольно-таки распространённая). Рыбы-люди этот океан не замечают, как и воздух, которым дышат. Но вот появляется поэт, открывший душу для потрясающей встречи с Безмерностью, с запредельным и переживший её. Он — поэт, он потрясён, он хочет это описать. Это можно сделать, «подкрасив» участок безбрежного водного пространства. Ну, допустим, существует что-то вроде поэтической марганцовки (символы, метафоры, парадоксы), и с её помощью можно сделать часть «воды» видимой, но все равно выраженной земными словами, вербальной реальностью. Такова поэзия Ангелюса Силезского, поэзия переложения псалмов, вообще поэзия, **имеющая дело с благочестивыми словами о Боге** (если описывать природу подкрашенной воды). Чаще всего очень назидательная и в общем перестающая быть поэзией.

Но есть и другой способ. Бросить в тихий, бесшумный и неразличимый океан кирпич. Взбаламутить его, вызвать резонанс, не отказываясь от странных и удивительных свойств собственно поэзии. От корявой и неповторимой природы именно этого кирпича. И кажется, что Тому, Кто и есть этот Океан, нравится, когда поэт в угоду Океану не отказывается от «несовершенных законов» самой поэзии, не растает с её нетождественной Океану природой, не стремится, жертвуя ей, «обслужить Высшее». Поэт понимает, что кирпич есть кирпич, а Океан есть Океан.

Но тогда смотрите, что происходит. Если бросок был хорошим, то Океан реагирует, образует расходящиеся круги, обозначая *и Самого Себя, и форму кирпича*, вырванного из бытового привычного употребления и заброшенного в Океан. И тот, кто следил за броском, становится свидетелем *проявленности* Неведомого при соблюдении формы и собственных свойств кирпича, теперь более ясных, более просветлённых, невероятных (никогда не виданный Океан благодаря им обозначился — чего же невероятней можно желать от этих свойств!), чем при нахождении в кладке.

Когда Мандельштам пишет: «...по сухой реке пустой челнок плывет», он бросает кирпич в океан. Провоцирует нестерпимым словосочетанием внимание к расходящимся кругам.

Когда Рембо пишет об «Искательнице вшей» и детской коляске на лесной дорожке, он бросает кирпич.

Когда Маяковский грозит Богу распороть Его до Аляски, он бросает кирпич.

Когда Ницше подписывается «Распятый» и говорит, что Христос был слишком юн, чтобы быть мудрым, — он бросает кирпич.

Все они обозначают природу невыразимого, **не отказываясь от природы поэзии.**

Хорошие стихи «о Боге» — плохая поэзия.

Бросок кирпича даёт возможность поэзии оставаться самой собой.

Этот метод действует в поэзии таких современных авторов, как Олег Асиновский, Вадим Месяц, Андрей Тавров.

Но бросок должен быть безупречен, а кирпич уникален. Иначе не будет священного, а будет обыкновенная незрелая забава средних, не очень хорошо понимающих тему поэтов.

В каждый настоящий бросок вложена вся жизнь бросающего (и вся его смерть), он словно навсегда растает с самим собой, с жизнью. Собственно, брошенный в Океан кирпич это и есть сам поэт в форме духовного стихотворения. Об этом, кажется, снят «Солярис».

Напрасная любовь к Моцарту, или любое слово — омоним

Алёша Паршиков однажды сказал мне, что даже в час наибольшей популярности метареалистов, когда их носили на руках (в буквальном смысле), он ясно понимал, что его стихи для большинства непонятны, что ажиотаж вызван какой-то другой силой.

То, что мы не понимаем друг друга, — не очень заметно. Собственно, это даже привычно. Во-первых, в компании (поэтов) присутствующие почти не слушают собеседника, всё время перебивают другого на половине фразы, и, кажется, никто не испытывает недовольства — такое «надорванное» общение стало нормой. (А мы ещё хотим расслышать пение ангелов, будучи не в состоянии дослушать человека!) И во-вторых: психологи подсчитали, что при общении человек слышит другого примерно на 7 процентов, на остальные 93 он слышит себя — свои мысли, идеи, эмоции, слова. Мне кажется, такое общение можно назвать отсутствием. Собеседник отсутствует на 93 процента. Его нет. Это фетишистское общение. Когда имеют дело не с человеком, а с деталью его туалета, и этого достаточно для кайфа.

Кризис поэзии и социума заключается в непонимании.

Слушаете, а не слышите, сказано в древней книге.

Мышление становится всё более структурированным. Что же из этого следует? То, что мы только делаем вид, что говорим на одном языке, при расползании и расхождении языков во все стороны. Вспомним, что такое омоним. Это слова, которые при одинаковом написании и даже звучании означают совершенно разные вещи.

Ведь поля пшеницы и поля шляпы — это разные объекты.

Вам ясно, что значит, например, слово **небо**? Но **небо** для метеоролога значит одно, для лётчика, который в нём проводит часы, — другое, для христианского мистика, в словаре которого оно выражает неопишемую реальность Бога, — третье, для поэта — четвёртое, для астронома-практика, проводящего ночи за телескопом, — пятое.

И так обстоят дела со всеми словами на сегодняшний день. Со всеми словами без исключения. Все они — омонимы. Потому что мой Пушкин это не твой Пушкин, как заметила Брюсову Цветаева, а мой рубль это не твой рубль, мой лес это не твой лес, и моя реальность это не твоя реальность.

Каждое слово — омоним.

Причём количество значений его раскрывается веером по количеству людей, имеющих свой слух слова и свой взгляд на него.

Мы делаем вид, что понимаем друг друга, а так ли это?

Дзенское высказывание Фёдора Тютчева как никогда в силе: «...мысль изречённая есть ложь». Есть ли в таком случае вообще возможность прийти на поэтическое чтение и понять, что написал поэт? Войти в контакт с написанным и произнесённым. Открыться для сообщения и получить именно его, а не свои нестройные или буйные (в зависимости от состояния души-психеи

внимающего субъекта) ассоциации по поводу. Или тут речь может идти только об обмене какими-то другими силами — энергиями, восторгами, к поэзии отношения не имеющими, а не смыслом, как это было в случае, о котором рассказывал Алексей Парщиков. Смешно, но всё больше настораживаюсь при перфомансах или музыкально-поэтических выступлениях. Потому что здесь эксплуатируются не смысловые энергии, а поощряется неоформленный обмен эмоциональными всплесками. Зачем в этот обмен вводить стихи — всё менее ясно. Это как если дать жонглеру не кольца для жонглирования, а книги. Зачем? Я часто читал стихи под музыку прекрасных исполнителей и каждый раз, кроме одного единственного, испытывал, что выстрел был мимо цели, даже если публика была в восторге.

И всё же понимание возможно.

Если «небо» замкнуто не на метеорологию, не на «поэзию», не на авиацию, не на астрономию — вещи детерминированные, обусловленные, специальные, а на одну простую необусловленную и свободную вещь. На тот источник, откуда вышли все слова, когда они все были ещё одним словом, как когда-то вся Вселенная была одной первоточкой. Ощущение этого источника возникает, когда два человека однажды посмотрят в глаза друг другу и вдруг ощутят, что поняли в этот миг друг о друге без слов то самое главное, чего до сих пор не видели и не знали. Вот в этот момент они и входят в большое Слово, которое содержит в себе все остальные. Это слово — абсолютно информативно и безмолвно. Его можно также назвать осознанностью или Духом Святым, это в зависимости от культурного словаря.

На этом взгляде-Слове, кстати, основано таинство брака, вообще таинство любви. Единение в самой тихой тишине, в самой полной глубине, не заслонённой ни словами, ни эмоциями.

Мне кажется, поэзия, а не её имитация, всегда замкнута на такое Слово-безмолвие. Она всегда имеет дело с бесконечной информацией, бесконечным пространством, окружающим те слова, которые из него вышли и теперь вот звучат¹. На этом пла-

¹ Примерно об этом же речь в книге о Конфуции, смыслом деятельности которого было согласование Абсолютного Неназываемого с земным, вещным, словесным, конкретным. «Оказывается, все церемониальные жесты логически предворяются неким верховным, истинно царским ритуалом, и этот ритуал ритуалов является... некой матрицей деятельности, которая предопределяет все конечные деяния. Верховный ритуал... в полноте своего становления есть... самоустраивающийся, вечно отсутствующий жест, который вмещает в себя внутреннюю преемственность всех моментов существования» (Малявин В.В. Конфуций. — М.: Молодая гвардия, 2007. — С. 188.

не послевавилонское речевое непонимание снимается. Слова, имеющие одну Мать, всегда в конце концов поймут друг друга, как и люди. Об этом говорил Мандельштам Ахматовой, рассказывая о знакомстве и родстве слов.

И для того чтобы слово услышать и понять, необходимо тихо посмотреть в глаза поэту, явно или на плане духа. Дать себе возможность пережить безмолвный миг контакта, после которого возможно единение смыслов, их перетекание по ландшафту внимания.

На этом основана восточная техника чтения поэзии.

На этом основано пребывание не в своей голове, а в реальности мира.

На этом основана святость ручья, дерева, леса.

На этом стоит стихотворение.

Иероглиф **чень** (誠), без которого невозможна поэзия Данте, Паунда, Басё, Ли Бо, означает — искренность.

«Русский Гулливер» в Судаке

В Судаке на Рождество пошел снег. Южный снег это как персиковый цвет на Севере — нечаянный праздник и свежесть. Снег сыпал на генуэзскую крепость, кусты цветущих роз, татарские домики, православную церковь. На перекрестке сидел скрипач в перчатках и сапогах. Инструмент его был разбит, неказист и старинен. Казалось, он не то чтобы играет на скрипке, а скорее дышит на пальцы или что-то нашёптывает внутрь инструмента. Вся музыка, заводная, монотонная, мертвая, сосредоточилась между небритым подбородком, пальцами и исцарапанной деккой. Он сидел и играл то, что было слышно лишь на расстоянии двух шагов. Дальше было не разобрать. Играл фальшивя и бесстрастно. Каждый день он сидел там и играл. Напротив, через улицу, в костлявом кусте роз прятался Джабриил. Я думаю, что самого скрипача с его обшарпанной скрипкой тоже можно было бы назвать костлявым кустом. Вполне возможно, что и в его ветвях прятался иноземный глиняный ангел или джинн.

Меня он заморозил. Я уверен, что он и сейчас там. На перекрестке, со скрипкой и руками, прижатыми ко рту, как будто он толкает туда крошки воздуха.

На улице Гагарина я нашёл дом под номером 39, в котором с 13-го года прошлого века жили сестры Герцык — две удивительные женщины из породы, наполовину выбитой, наполовину ис-

чезнувшей. Как бы то ни было, две половины дают единицу, сто процентов отсутствия, и приходится констатировать, что попытка объяснить, кто они были такие, напомним попытку рассказать о море жителю пустыни.

Аделаида, писательница, поэт, дружила с Бердяевым — дружбой-влюблённостью, дружбой-любовью. Философ приезжал в дом Герцыков часто и делился идеями новых работ. Переписка продолжалась и после эмиграции.

Евгения, переводчица Ницше и Гюисманса, была безнадежно влюблена в Вяч. Иванова, который приехал сюда, чтобы прийти в себя после семейной драмы, поставив предварительным условием в письме к Евгении, что ему тут будет «обеспечен мир душевный». Мир был обеспечен, жертва принесена. Боже, как легко и с каким достоинством приносили эти женщины себя в жертву! Не на ночь, не на день — на жизнь. Как они были похожи на снег в овальном зеркале!

Когда красные арестовали Аделаиду, она провела три недели в подвале вместе с другими узниками, среди которых оказался граф Ростислав Ростиславович Капнист, чья дача располагалась неподалёку. Всегда надменный и немного чопорный, тут он раскрылся с неожиданной стороны. Перед тем как его увели, чтобы расстрелять на Алчаке, он рассказал интересную историю. «Евангелие — сумасшедшая книга, — сказал он Аделаиде. — Она написана вне времени. То есть я сейчас абсолютно счастлив, потому что недавно вышел из времени и тогда мне сразу открылся смысл Евангелия. Всё, что говорил Иисус, Он говорил для жизни вне времени, а слушали его люди, погруженные во время, и понимали всё вверх ногами, потому что как же ещё они могли это понять». К слову сказать, в моей комнате в тот момент лежала книга Э. Толле «Сила настоящего момента» — бестселлер современной духовной прозы.

Наверное, и кусты роз, и море, и бродячих собак у кафе можно видеть либо во времени, либо вне времени. И тогда это будет виденье двух разных планет, тщетно маскирующих свою разноприродность под тождественность при помощи одинаковых имен — Земля, собака, снег, Аделаида, море. Но разность чувствуется и в именах, в самой плотности и вязкости «одинаковых» слов. Всё зависит от того, за что они зацеплены — за, например, асфальт или за вневременное «сердце мира», о котором пел и плясал Фридрих, спасающий лошадей от мира.

Одни слова и имена выстраивают поэзию и Благую весть как их реальное явление среди нас, другие, одноимённые, я бы ска-

зал — омонимичные, тождественные по звучанию и неотличимые по написанию, делают вид, что выстраивают.

Реальность и фикция — это всё, что у нас есть. Выбирать можно лишь между реальностью и фикцией. Другого выбора просто не существует на свете.

Разницу видит не каждый.

А снег идёт вне времени. Кружится в реальности, в серебряном зеркале, откуда смотрят на мокрую улицу за окном два женских лица.

Аделаиду похоронили на Судакском кладбище в 1925 году. Позже кладбище снесли, чтобы возвести на его месте поликлинику. И если здесь говорить о моей теме «могилы как органа речи», то сквозь абсурдность и хамоватую простоту истории с кладбищем и поликлиникой пробивается идея выздоровления, излечения, воскресения, в которых сама могила — место смерти — в пределе растворена без остатка. А мы как раз и имеем дело с людьми и судьбами предела, с тем самым случаем, когда интеллигентность равнялась подлинности и была таким же явлением природы, как южный снег или туманное море.

Стихи и сила

Я недавно посмотрел фильм Дэвида Линча «Синий бархат», и отрезанное человеческое ухо, найденное героем во время прогулки на лужайке, запустило в ход цепь произвольных размышлений и воспоминаний, которыми я хочу поделиться.

Если мы хотим понять что-то главное, основное в поэзии, а не углубляться в частности, чрезвычайно интересные, но без этого основного не существующие, нам следует обратить внимание на целый строй увечных, изувечивших себя или изувеченных другими творцов — поэтов и художников. Простодушный наблюдатель тут ужаснётся или будет шутить, внимательный озадачится. Ну почему всё-таки Винсент Ван Гог отрезает себе ухо? Почему Арсений Тарковский лишается ноги? Почему ноги лишается и Бахтин? И Камюэнс? Почему теряет руку Сервантес? Почему Андре Шенье теряет голову, а из тела убитого Фотиса Тебризи вынимают сердце? Почему остаётся без ноги Артюр Рембо?

Создаётся впечатление, что в жизнь всех этих людей входит какая-то огромная сила, занятая тем, чтобы отсечь, вынуть и перераспределить органы их тела. Интуитивно это чувствовал Пушкин, когда писал своего «Пророка», которого «разбирает» и

«пересобирает» заново Серафим, вырывая у него язык и вынимая сердце для того, чтобы заменить их на жало змеи и огненный уголь.

Огромная сила входит в тело поэта и начинает свою странную работу по его деконструкции, демонтажу, тычется изнутри, выдавливает бугры силы, создаёт и ведёт в ситуации, где исчезают рука, глаза, сердце, голова.

Ситуации, когда творец либо сам себя увечит, собственными руками — Маяковский, Цветаева, Есенин, либо подставляется для этого другим — Пушкин, Лермонтов. Именно подставляется — и сколько же по поводу этих странных дуэлей написано страниц, на которых исследователи размышляют, не самоубийство ли это было по большому счёту?

Хемингуэй с его десятками операций и последней операцией, произведённой им самим при помощи охотничьего ружья.

Ситуации с утратой если не самого органа, то его функций — легендарная слепота Гомера, слепота Мильтона, десятилетнее молчание (немота) Эзры Паунда.

Конечно, тут можно ограничиться «здравомысленным» замечанием, что все эти поэты и художники — народ вполне сумасшедший, сами не знают, чего хотят, и лезут туда, куда не следует, а можно вспомнить судьбу архетипического Орфея, разорванного вакханками на части, причём голова его после этого продолжает жить, петь стихи и изрекать священные пророчества.

Что же всё-таки происходит? Что эта сила хочет от человеческого тела и какое у неё имя? Когда Алексей Паршиков в одном из своих замечательных стихотворений описал, как в него входит сила, я насторожился. Во-первых, я чувствовал, о чём он говорит. Во-вторых, я понимал, что с этой силой входит возможное увечье.

Есть поэты Силы и есть «либеральные» (за неимением другого подходящего слова) поэты. Есть те, которые разрушают в себе ту внутреннюю «часть» тела, перегородку, которая противится подсоединению к Силе, и, рискуя всем на свете, впускают её внутрь. И есть те, кто этого не делает и о Силе даже говорить не будет всерьёз из чувства самосохранения.

Зачем эта Сила нужна? Она нужна для того, чтобы вышибить дно у слова и сделать его проточным, расплавить его устоявшееся значение в своём огне, разбить его репутацию, взорвать его концептуализированность. Об этой Силе и о том, как слово плавится в её мощи, прекрасно знали и сверхинтеллигентный Борис Пастернак, постоянно соприкасавшийся с её дикостью, архаи-

ческой мощью и бесформенным натиском, и не менее интеллигентный Рильке (в душе это были воины высшей пробы, ибо не боялись этой Силы), и бродяги Хлебников, Рембо, Фотис.

Истинное стихотворение пишется только расплавленными словами со сдвинутым смыслом. Не совпадающими со своим словарным значением. Поэты Силы и создают поэзию. Но большинство поэтов избегают опасных контактов с Силой и пользуются чужим «прыжком кузнечика», этим отчаянным броском, чтобы проработать то, что теми достигнуто. Их любят. Они понятны, они уже адаптированы к восприятию средним читателем. Единственная разница состоит в том, что они имеют дело не с «расплавленными» речевыми единицами — словами, которые держат расплавленное состояние лишь в миг создания стихотворения, а с остывшими. Имеют дело с загустевшими снова формами. «Прыжок кузнечика», дистанцию, преодоленную с ходу, начинает прорабатывать гусеница. Эта работа бывает вполне плодотворна, но она другой природы.

Поэт, лишённый внутреннего и опасного «места дикости», ещё не поэт в изначальном смысле слова. Он не готов умереть в честь своей работы и своего танца.

Эта дикость называлась священной одержимостью, прыжком поверх барьеров, высоким безумием. Она и формирует язык, рождает его ещё раз, «обновляет наречия».

Мы уже писали, что слово — часть тела. Давая возможность этой дикой силе деформировать слово по условиям голограммы Бытия или его сингулярности, поэт подставляет и своё тело, ибо это одно и то же. Некоторые успевают справиться с гармонизацией этой силы, как дзен-буддийские монахи, прошедшие духовный тренаж, а Ван Гог, выходя в своё озарение и просветление, не уступающее по глубине буддийскому, не успевает подготовить тело и теряет его в увечьях.

Узел. Стихи-бодхисаттвы

Почему, спрашиваю я себя, почему последнее время мне всё труднее читать современную и не очень современную поэзию, считающуюся заслуживающей внимания, а то и гениальной, получающую премии и награды, кочующую по антологиям, и почему, когда есть выбор, я отдаю своё время и внимание сто раз читанным строчкам Басё о вороне на голой ветке в осенний вечер?

Что может мне поведать нового трёхстишие, которое я уже пересказал почти дословно, да ещё в переводе, да ещё исполненное в иной системе письма (изобразительной, иероглифической)? Ну, ворон, ну, ветка, ну, сидит. Ничего здесь не развивается, ни сексуального, ни болевого, ни разрушительного импульса нет, так что же меня в нём привлекает? Что есть в этих трёх строчках такого, чего нет в шикарных, наполненных и иронией, и безразличием, и энергией разрушения, и сексом, и цинизмом, и бытовухой, и новой сентиментальностью строках, определяющих лицо современной поэзии?

Связь.

Отношение между ними и чем-то.

Не читателем.

Поскольку сам читатель либо имеет отношение с этим чем-то, либо не имеет.

Немного назад. Когда речь идёт об «узле жизни, в котором мы узнаны и развязаны для бытия», по выражению О. Мандельштама, то это слова не о литературе, а об узле, связывающем конечное с бесконечным, безусловное с условным, внесловесное со словесным, — узле, существование которого, как ни странно, и определяет возможность существования самих конечного и бесконечного. Такой узел завязывается как возможность существования всего остального мира в обе стороны, и он является раньше всего остального мира: «...и прежде губ уже родился шёпот, и в бездревесности кружились листья». Он есть условие, порождающее не только баланс, но и саму возможность существования как бездонного Бытия, так и мимолетных сюжетных жизненных ситуаций. Он есть чистое отношение, соединяющее их в одно. Он то, о чем сказал Ангелюс Силезиус Богу: «Я без тебя ничто, но что Ты без меня?» Он — то, что делает возможным этот вопрос, — чистое отношение.

В Японии одна из возможностей такого чистого отношения называется югэн: сокровенная красота. И я хочу сказать, что если в литературе есть понятие о такой реальности, как югэн, или «узел жизни», то у неё есть шанс стать головокружительно прекрасной, бесконечно жизненной, непобедимой ни одной силой, потому что она, эта реальность, — вне борьбы, вне победы и поражения, как сама Жизнь.

Понятие «сокровенная красота», во-первых, говорит о том, что красота и эффект, сразу же бросающиеся в глаза, — не в цене, во-вторых, о том, что у мира несколько слоёв и

истинная красота расположена значительно глубже, чем материальный или текстовый план, и достигается созерцанием, в-третьих, категория югэн плавно ведёт к тому, что эта красота и есть красота бесконечного, внесловесного Бытия, которая проступает медленно и осторожно в конечных явлениях природы и искусства, если они, эти предметы искусства, с ним, с бесконечным Бытием, связаны.

Я знаю, что наркоманы и алкоголики (как и все мы) ищут именно этого плана Бытия и соприкасаются с ним какое-то время. Точно так же могут вести себя и поэты, штурмуя дом Бытия с чёрного хода, что приводит примерно к тем же результатам, что и длительное употребление героина, — угасанию, имитации жизни, вращению вокруг собственных выдумок и собственной персоны. Завышению всего, что говоришь и делаешь, хотя втайне уже начинаешь думать и догадываться, что ты — ничто. Речь идёт вот о чём: либо конечное — стихотворение — соотносится с бесконечным — Бытием и делает это всё более сознательно, анонимно (устраняя заикленность на своей персоне) и глубоко, и тогда перед нами Мастер, либо нет.

И дело здесь, конечно, не в количестве строк — Гёльдерлин мне читать не менее интересно, и он меня уводит в те же края, что и Басё, хотя немного другими средствами, но он, как и Басё, начинается с узла, в который ввязаны конечный текст и бесконечное стихотворение. Нулевое стихотворение. Ворон на ветке — чистый пример такого нулевого стихотворения, такой нулевой строфы.

Существуют люди, которые добиваются полной тождественности с высшим Бытием. Они вправе сказать, как Христос: Я и Отец — одно. Они и есть океан Бытия, чистоты, блаженства, смысла, бессмертия, его капля, растворённая в нем. Но они к тому же в силу парадоксальности любви, завязывающей и развязывающей узлы, полны сострадания. И оно зовёт их покинуть своё абсолютное состояние и снова принять человеческий конечный облик, чтобы освещать путь к счастью и к жизни другим людям. И они возвращаются на землю — в мир слепоты, ограничений, боли, несовершенства — и несут с собой заряд абсолютной чистоты, подлинности, силы. Подключённость к первоисточнику. Их зовут бодхисаттвами. Подлинное стихотворение есть стихотворение-бодхисаттвы. Им незачем идти в мир, потому что они едины с блаженным Бытием, его красотой и счастьем. Они и есть это бесконечное

блаженное Бытие в его полноте, к которому все мы устремлены во снах, или в любви, или в творчестве. Но они, эти совершенные стихи, всё равно идут на землю, движимые любовью и состраданием. Они снова умяются, принимая вид букв, строчек, фраз, образов. И свет их светит и сияет людям. Таких стихотворений мало — как и самих Бодхисаттв: единицы на миллионы людей. Но именно они завязывают Бытие в югэн, делают возможным существование и Бытия, и стихотворения, они — Пушкины, Басё, Паунды, Рембо, Парщикова...

Для меня примером стихотворения-бодхисаттвы служат, скажем, несколько начальных строф Алексея Толстого «Колокольчики мои, цветики степные...»

Есть ещё несколько имён, которые со временем назовёте вы сами. Или ваши дети. Дело не в именах. То, о чем идёт речь, исходит от Анонимности большей, чем имя.

II. Нулевая строфа¹

Смена парадигм – объекты или цезура?

Двадцатый век прошёл, оставив за собой память о 100 миллионах человек, погибших от рук себе подобных, о крахе утопий – фашистской и коммунистической и, как следствие, о крахе старой парадигмы мировосприятия в ситуации, которую несколько угловато сформулировал Адорно: возможна ли поэзия после Освенцима? Он мог бы спросить: возможно ли христианство после Освенцима? Ведь именно христианская цивилизация привела развитие событий к этой критической точке.

Дарвиновско-Ньютоновский мир распался. Мы живём в эпоху появления новой парадигмы мышления и мировоззрения, которую сформулировал физик Фритьоф Капра и назвал ее органической². И либо люди ее освоят и жизнь на земле продлится, либо этого не случится. Потому что старая парадигма зашла в тупик.

Множество духовных книг, появившихся за последнее время, говорят о том, что работа по созданию новой формы мышления и восприятия идёт достаточно интенсивно, но что касается церкви, мы по-прежнему видим, что она остаётся в основном во власти прежнего евклидова «богословия твердых тел». Новая парадигма и новое богословие – две части одного процесса – не так уж и новы. Вся эта новизна и все принципы неевклидова мышления давно заложены в Библии.

Я приведу два примера мышления, которые относятся к одной и второй парадигме, для того чтобы прибавить наглядности

своим рассуждениям. Первый – это всемирно известный роман «Улисс», представляющий собой поток сознания, то есть способ мышления, свойственный нам с вами, людям XX–XXI веков, который без передышек и пауз длится на протяжении почти 1000 страниц книги. Ещё этот поток называют внутренним монологом или диалогом. Он достаточно навязчив, и если быть бдительным, то можно заметить, что он длится в уме почти без остановки 24 часа в сутки. Доводы этого «болтающего ума» человек и принимает за свою реальность, причём единственную, отождествляя себя со своими мыслями. Нездоровый интеллект современного человека, порой культурно изошёренный, как это у Джойса, но неуправляемый, становится мерой всех вещей. Мемой современного мира. Человек тождествен бесконтрольному и непрерывному потоку мыслей. Джойс дал гениальную картину того, как это происходит. А бесконтрольный поток мыслей рождает бесконтрольный мир, чреватый катастрофами, военными конфликтами, ксенофобиями и экологическими проблемами. *Если неконтролируемый ум управляет нами, то мы не можем контролировать действительность – она контролирует нас.*

И второй пример мышления, собственно, тот самый образец, оригинал, от которого оттолкнулся Джойс: «Одиссея» Гомера. Основное, что отличает оригинал от продолжения, – присутствие паузы, цезуры. «Одиссея» написана гекзаметром – стихом, у которого непременно должно быть две паузы – в середине строки, на второй или третьей стопе, и в конце, где строка завершается. Для чего нужна цезура? Пауза, мгновение тишины среди потока слов? Для того, чтобы среди слов мог присутствовать Бог. Присутствовать своей живой бессловесной, внесловесной огромностью, бездонностью, безмолвным и всемогущим жизненным импульсом. Более того, пауза, в которой присутствует Бог-Тишина, не только и не столько занимает место среди слов-объектов, сколько эти слова-объекты – **формирует, творит**. То есть Бог-Тишина не пассивно входит в паузу, но присутствие в стихотворении паузы и есть источник, творящий слова и ритм. Без божественной паузы не было бы «Одиссеи». Пауза – это заповедь о субботнем дне. Представьте себе, что дни недели переходят один в другой без всякой паузы, без остановки. Такой календарь как раз и был бы параллелью к «Улиссу» Джойса. Но Бог через Моисея даёт заповедь о субботе, о цезуре. Субботу и цезуру можно рассматривать как заповедь о **чистом отношении** между одним отрезком времени и другим, одной неделей и другой, собственно говоря, как заповедь об *отношении*,

¹ Сообщение Андрея Таврова на семинаре «Перспективы христианской философии в России» 31 мая 2010 года.

² Органическая парадигма, сформулированная Фритьофом Капра: а) мир это не собранное из отдельных элементов-кубиков сооружение, а единое целое; б) Вселенная состоит не из вещей, а из процессов; в) объективное познание – главное требование классической парадигмы – не выполнимо, ибо нельзя исключить наблюдающего из процесса наблюдения; г) во Вселенной нет ничего фундаментального и второстепенного, мир – паутина равно важных процессов, поэтому познание идёт не от частного к целому, а от целого к частному.

эти недели и дни *творящем*, как цезура *творит* ритм и смысл строки у Гомера.

И это для нас, людей XXI века, чрезвычайно важно, потому что мы продолжаем в своём богословии иметь дело не с *отношениями*, а с некими придуманными самоотжественными объектами (мыслями, понятиями, концепциями, догматами, утопическими проектами, правилами глобализированного социума), объектами, которые якобы вступают в отношения, порождая их. Бог-объект вступает в отношения с человеком-объектом, человек-объект — с Богом-объектом, люди-объекты вступают в отношения друг с другом — вот это и есть богословие жёстких тел, которое до какой-то степени и привело к кризису в Церкви. Приблизительно об этом же процессе писал ещё Бердяев, называя его объективацией.

Богословие, имеющее дело с объектами-истинами, объектами-цитатами, объектами-словами, — порождает вербальную действительность, которая сильно отстаёт от того, что хотелось бы назвать Божественной реальностью, или Бытием. Более того, эта вербальная реальность Божественное внесловесное и внеобъектное Бытие собой подменяет. Мышление вербальными объектами без божественного фона чистого Присутствия, чистого Бытия, чистой Потенциальности, эти формы порождающее, — самый явный признак эгоистического сознания с его способностью и необходимостью отождествления личности с её мыслями, страхами, вещами, социальными достижениями, со всем внешним, но не с неуловимым и нетварным образом и подобием Божьим — чистым отношением, дыханием. (Мы помним, что Бог не дал как объект, а *вдохнул* дух жизни в Адама. Человек нового мышления призван удержаться в этом бесформенном духе как в своей основной природе. Именно через неё он, человек, соединяется с полем чистого Бытия, полем чистой потенциальности, из которой он может вызвать к жизни всё что угодно. Это и есть парадоксальное Бытие, отношение без предварительных объектов.)

Ещё в XX веке объект рухнул. Физики доказали, что исход опыта в микромире зависит от присутствия наблюдателя. То есть, иными словами, при одном наблюдателе реальность будет одна, при другом — другая. Реальность, оказывается, зависит от того, кто её наблюдает. Она под него подстраивается. Это открытие положило конец представлениям об объективном мире, мире объектов, расположенных вне наблюдателя. Как я уже говорил, объект рухнул. Рухнули в открытиях Эйнштейна как не-

зыблемые представления о времени и пространстве — все вещи оказались неравными себе, текучими, относительными. Объект завибрировал, потёк. Тем не менее большинство людей и христиан продолжают вести себя так, как будто находятся в мире твердых истин-объектов богословского или мировоззренческого порядка.

Каждый из нас, кто хоть раз пережил близость Бога — этого **«чистого отношения»**, видел, как Его присутствие меняет мир, творит его заново. Как на глазах погасший, угрюмый, казалось бы, обречённый мир становился сверкающим, исполненным жизни, ликования и смысла. Это говорит о том, что лицо мира состоит не из объектов, а творится теми внесловесными отношениями, в которые вошли Бог и человек в месте их встречи — человеческом сердце. И как только они вошли в это отношение, они перестали быть объектами, они стали участниками двуединого, не распадающегося на объекты диалога «Я — Ты», о котором так много писал Мартин Бубер, стали общим дуновением, дыханием. Произошло причастие человека Богу. Любой такой диалог есть прорыв в объектном мире, пролом в мире твёрдых тел и незыблемых истин.

Примером мышления «твёрдых тел» служит евангельский фарисей, который, благодаря Бога за то, что он «не такой, как этот мытарь», ставит себя-объект в ряд других объектов: мытаря, например, количества десятин, которые он отдаёт в Храм, своих моральных качеств. Мытарь же демонстрирует новую парадигму мышления и поведения, он не ставит свою личность в сравнение ни с чем жёстким и твёрдым. Он ставит себя на фон самого Бога. Можно сказать, что он образует в строке Божественной поэмы жизни колоссальную цезуру и приглашает войти туда Бога, чтобы лишь на Его фоне созерцать качество своей жизни. На фоне отношения к Неназываемому источнику всего. И Богу нравится «новая парадигма», это богословие «нетвёрдых тел» — мытарь идёт домой оправданным.

Мы входим в тот период, когда, кажется, нам следует уяснить, что не объекты мира вступают в те или иные отношения, но само отношение, если можно так выразиться, предшествует объектам и их порождает, как это было при сотворении мира, в который, по интуитивным прозрениям некоторых святых, каждый миг творится заново, что, кстати, отвечает наблюдениям современной физики.

Бог творил мир из ничего, из чистого отношения. Так появился и развился мир вещей. Отношение им предшествовало, их

творило. Поэтому одной из первых заповедей, данных Аврааму, была заповедь об отношении. Ходи передо мной. То есть всё время делай то, что сделал мытарь в Храме и ушёл оправданным. Соотноси себя с Моей внесловесностью, Моей любовью, Моей неназываемостью и неизречённостью, Моей внеобъектностью и внеэгоистичностью. Только тогда ты правильно отнесёшься к условному и во многом относительному миру твёрдых тел, воспринимая их, скорее, не как физическую данность, а как событие. Отношение к форме как к событию на Западе утрачено. Дерево перестало быть событием, волна тоже. Флакон парфюма — большее событие, чем восход солнца.

Пора понять, что нет «Бога». Что это слово и только слово. Что есть отношения с тем, что начинает проявлять себя в моей душе как то, что до меня называли Богом, а я сейчас с этим неизречённым, что до меня называли Богом, переживаю единственно реальные отношения, в которых только и могу ощутить свою реальность или ее отсутствие. Отношение творит меня и творит то, что мы называем Богом. Даёт возможность почувствовать, проявить во мраке и суете своего эготипического сознания то, что надо же хоть как-то потом обозначить, назвать. Хотя бы при помощи слов Эль, Элогим, Адонай. Мы знаем о том, что иудеи считали, что Бога нельзя назвать. Что возможно это лишь первосвященнику, и то раз в году. Монахи-исихасты говорили о том же. Но отношения с Богом через Иисуса Христа делают возможным процесс, в котором Бога можно пережить, стать с ним духовно едино, как муж становится едино с женой.

Проблема в том, что человек, пришедший в церковь и переживший прикосновение Божье, ещё не стал новой тварью. Он только приоткрыл дверь духовного становления. Хотя чаще всего ему кажется, что всё уже произошло и осталось только безостановочно говорить об этом. Автор этой заметки сам прошёл через подобный период.

Проповедник, учащий других *словам* о Боге, может научить других только *словам* о Боге. Создать ещё одну вербальную реальность. А он призван учить не о Боге, а — Богу, но для этого сам должен быть с ним в таких **отношениях**, где они — едино.

Следовательно, единственный вопрос, ведущий к реальности, — в каких я отношениях с Внесловесным, Неназываемым, Безначальным и Бесконечным прямо сейчас и прямо здесь? Потому что реального места и времени, кроме «сейчас и здесь», просто не бывает. Вопрос в том, насколько Христос присутствует во мне или отсутствует во мне прямо сейчас.

Но если я отождествляю себя с потоком своих мыслей, со своими знаниями, со своей «верой», одним словом, с миром объектов, какими бы тонкими они ни были — от остроумного богословского нюанса до мимолётного запаха розы или мелькнувшего воспоминания, я продолжаю оставаться в ложной, вербальной действительности, в мире объектов. Если я отождествляю Христа со словом «Христос» — происходит то же самое. Именно это заставило Апостола Павла напомнить, что буква смертоносна, что она может быть источником смерти и только дух животворит и обновляет. А дух — это как раз отношение, лишённое предварительного объекта, отношение без объектов — чистое духовное пространство, бесконечное и безначальное Сознание как таковое, ещё ни с чем не отождествлённое, не породившее пока форм, «область живого Бытия», с которым Иисус во время Своей Первосвященнической молитвы призвал учеников стать едиными. «Как Ты, Отче, во Мне и Я в Тебе... так и они да будут в нас едино»...

То, что для человека реальность начинается не сама по себе, а определяется уровнем достигнутого **отношения-сознания**, уровнем творчески достигнутой любви, как нигде ясно в эпизодах с узнаванием учениками воскресшего Христа. Если ученик был способен на тот уровень *отношения*, который предлагал Воскресший, тот уровень *отношения и сознания, которым Он и являлся*, то такой наблюдатель *видел и узнавал* Христа в воскресшей его природе.

То есть ученик сначала должен был быть способным принять и вместить Воскресение в себе, в своей душе. Когда такой ученик-«физик» входил в опыт воскресения, результат был один — узнавание воскресшего Христа. Когда в этот же опыт входил наблюдатель с неготовой душой, то результат опыта был другим — незнание. Грубо говоря, мы имеем тут дело с двумя несомненными для наблюдателей реальностями, противоречащими одна другой, порождёнными творящим **отношением**.

Отношение — предшествует объекту. «*И, может, прежде губ уже родился шёпот, и в бездревесности кружились листья, и те, кому мы посвящаем опыт, ещё до опыта приобрели черты*», — так парадоксально высказался поэт на занимающую нас тему.

Я вынужден писать почти тезисно, делая огромные смысловые пропуски, эллипсисы, для того чтобы хотя бы наметить тему. Приношу за это извинения.

Что же вытекает из моих слов, какая практика? Прежде всего, необходимость в отдавании себе отчёта, где я? Опять в словах и

мыслях или на фоне Бога, в его Присутствии, Тишине, Паузе, рождающей формы, — в единственной реальности. Разделяю ли я эту реальность? И если я в основном пребываю в словах, делах и в эгоистической беспаузной реальности, отождествляясь с ними, то мне нужны суббота, цезура, пауза и тишина. Мне нужен Гомер. Мне нужно созерцание.

Потому что без созерцания внесловесной и внемысленной реальности — дерева, озера, стены, неба — человечество обречено. Устанавливая такую паузу, я становлюсь на миг святым, творящим с Богом себя и мир заново, обновляющим его и дающим ему и себе шанс на выживание.

Уже закончив этот текст, я обратил внимание на то, что содержание его, апеллирующее не к объекту, а к чистому отношению, напоминает задание дзенского коана: покажи мне хлопок в ладоши одной ладонью.

Это не трубка, это не Бог..

Недавно в разговоре с одной американской слависткой я услышал, что любимое мной стихотворение Пушкина «Пророк» — стихотворение сатанинское. Я сказал, что выдающиеся русские богословы приводили эти стихи как пример гениальной духовной поэзии, но в ответ услышал, что это её не волнует. Бог, по её мнению, не может «жечь сердца людей», а должен руководить ими нежно и в любви. Я не стал напоминать ей, что про Бога сказано, что Он — огонь посядающий, потому что в таком случае наш диалог превратился бы в соревнование цитат, а это ни к чему продуктивному обычно не приводит.

Она верила в то, что говорила. И знаете, что такое истинная вера? Это то, во что я *верю* в данный отрезок моей жизни. Всё, во что верят другие (например, в то, что «Пророк» — жемчужина духовной поэзии), — это самообман, суеверие, а то и ересь. На практике именно такое определение веры и работает.

В чём же его абсурд?

Моя визави принадлежит к группе людей, которая толкует Библию не так, как другие группы.

Она так же, как и они, читает тот же самый текст Священного Писания, но трактует его «единственно правильным» способом. То же право присваивают себе все остальные экзегеты, принадлежащие к той или иной религиозной общности. Но договориться друг с другом они не могут. Потому что подразумевается,

что полнота веры находится именно в их ведении. Далее встанёт очень серьёзный вопрос: верят ли они в одного Бога? Или наши христиане — политеисты, и у каждого из них свой собственный Бог: у православных — православный, у католиков — католический, у протестантов — протестантский.

Вопрос этот не столь нелеп, как может показаться на первый взгляд. Когда я вспоминаю мои представления о Боге в тот период, когда я только пришёл в церковь, то вижу, что они сильно отличаются от представления о Боге через, скажем, семь лет и, конечно же, от моего ощущения Бога сейчас. И это естественно: вера растёт и развивается. И всё же — не разные ли это были «боги», в которых я верил и в которых мне ещё предстоит верить? Нет, не разные. Разный был я. В какие-то моменты своей жизни я в силу тех или иных причин мог видеть одни свойства Неизречённой сущности — любовь, мудрость, а в другие моменты был открыт к другим ее свойствам — силе, творческой мощи. Я рос, я открывался и закрывался, я менял диапазоны «своей настройки», я принимал иные «частоты» Божественной программы, чем прежде.

Мне кажется, вера становится мёртвой там, где Бог не меняется. А не меняется Он в том случае, когда живой опыт соприкосновения с Неизречённым подменяется знаниями о Боге. Подменяется несколькими фразами, набором цитат, фиксированными убеждениями, догматами, ставшими буквой, а не духом. Можно знать Бога, а можно знать *о* Боге.

И это два совершенно разных пути общения с Реальностью. *О* Боге можно знать, даже не веря в Него, просто взяв на вооружение то, что о Нём говорят верующие. Знать же Бога — это находиться в живой связи с Ним, и даже тогда, когда эта связь теряется, *осознавать*, что связь утеряна, настройка сбилась, но Он всё равно здесь.

У выдающегося бельгийского художника Рене Магритта есть серия картин, на которых изображена трубка. Рядом с изображением трубки стоит надпись от руки — «Это не трубка». Как ни смешно, именно на этих картинах художник выступил как духовный учитель, обличающий суеверие, дающий понять, что произвольный образ вещи не является **самой** вещью. Что изображение трубки при помощи масляных красок, воображения художника, линий и цветов не является самой трубкой. Не так ли дела обстоят и с верой в Бога?

Знающий *о* Боге вполне может сказать, что присутствие в лирике Пушкина выражения «жечь сердца людей» — сатанизм,

потому что принимает свои представления о Боге, своё «изображение трубки» за саму трубку или, во всяком случае, за единственно истинное её описание. Такой человек забывает, что другому художнику «трубка», скорее всего, откроется совсем с иной стороны и будет изображена при помощи других красок и линий, и при этом она всё равно будет «не трубка».

Суеверие — это когда я отрицаю возможность изображения «трубки» иначе, чем об этом рассказали мне те люди, которым о ней рассказали другие. Для забывчивых людей рядом со словом «Бог» в тексте я бы специально ставил стрелочку с пояснением — «это не Бог», это только слово. Дело в том, что современная вера нередко подменяет живого Бога вербальной реальностью. Слова могут животворить, но они же способны убивать. И когда вербальная, словесная реальность становится единственно верной, то тут речь идёт уже не о Боге, а само Его присутствие, сам опыт живого контакта как-то теряется, исчезает, выносится за скобки. Слова, устные или письменные, превращаются в Бога, подменяют Бога. Поразительно, как неуловим бывает этот процесс и сколь многие верующие ему подвержены, даже не осознавая происходящей метаморфозы.

Создание идола — это фиксация на тех представлениях о Боге, которые у меня есть на сегодняшний день без возможности их развития. Развивающаяся вера, вера в динамике обязательно откажется, «умрёт» от своих прежних представлений, как куколка умирает для бабочки. Или же она остановится на словесной реальности.

Мы вообще видим мир не так, как он есть, а так, как нас учили его видеть. Между нами и миром находятся очки, состоящие из представлений наших родителей о том, что такое хорошо, а что плохо, из историй наших собственных жизней, из наших болей и радостей, из наших навязчивых мыслей. Чтобы увидеть мир, как он есть, нужно эти очки снять. Но это нелёгкое занятие. Рильке пишет, что видеть ангела страшно. Общение с Богом тем более страшно, потому что в Его свете все те ценности, которыми мы живём на практике, сгорают, оказываются тщетными. Общение с Богом приводит к умалению нашего эго, с которым мы себя наивно отождествляем. И поэтому умаление эго или его смерть мы воспринимаем как наше собственное умаление, нашу собственную смерть. И даже если мы читали, что за такой смертью следует рождение, мы не будем торопиться её испытать на деле.

Ведь одно дело — *читать о* и называть это истинной верой и совсем другое — привести слова к действию, дать им стать твоей плотью. Дать нарисованной «трубке» стать настоящей.

Выйти за пределы «словесного идола» и встретить реальность лицом к лицу.

Вера, вращающаяся вокруг самых правильных слов о святыне, — суеверие. Вера, неподвижная и устойчивая, как эталон метра, — не может быть живой. Вера без сомнений — ещё книжная вера. Но вера, преодолевающая сомнения и демонстрирующая это на деле, — уже вера не мальчика, но мужа.

Есть что-то ужасно насильственное, когда человек одной веры спорит о своих убеждениях с человеком другой веры. Это свидетельствует о том, что человек отождествил свою личность с некоторым набором эгоистических установок, и тем её ограничил, и так же поступил по отношению к своему собеседнику. Но человек ведь тоже — не ряд установок и убеждений по поводу своей веры, по поводу Бога, по поводу истины. Человек — намного больше. Он бесконечное существо, сын Божий. Он состоит не только из слов и памяти, но ещё из той запредельной жизни, которая в нём присутствует чаще всего скрытно, а иногда вырываясь на поверхность.

Я видел, как неверующие люди рисковали жизнью, чтобы спасти другого человека, и как верующие отравляли жизнь друг другу. В чём же правы первые и неправы вторые в таких ситуациях? В том, что в первых действовал вложенный Богом первичный импульс любви, опережающий слова, размышления, эгоистические установки: он просто бросал одного человека другому на помощь. В таком человеке проявлялась его божественная суть вне зависимости от словесно оформленных концепций. Такой человек действовал вне суеверий. А вторые боролись за правду, как только они её понимали.

И теперь я, пожалуй, мог бы дать ответ на вопрос, что такое суеверие. Это вера, ограниченная потребностями эго. Вера в престиж, успех, концепции, словесные конструкции — во всё конечное.

Суеверие — это вера без любви. Там, где вера сочетается с любовью, она обязательно будет расти в нужном направлении. Любви не нужны концепции и даже слова. Её не обмануть нарисованной трубкой и богом, состоящим из слов. Она не может довольствоваться ничем конечным — ни костюмами, ни миллионами, ни автомобилями. Ей этого мало. Для неё это не предметы реализации. Именно она способна разомкнуть круг эгоистического сознания и привести к невыразимому. Уничтожить эго и впустить Бога. Милость (любовь) всегда опережает истину (веру), в конце концов сливаясь с ней воедино.

Вот почему любить страшно.

«Transcend» и бабочка

Два замечания по поводу моих стихов, которые я часто слышу. Первое — что всего очень много. Второе — герметичность. Всего очень много, оно же — изобилие, оно же — сложность, оно же — избыточность, оно же вопрос — зачем? — подразумевает, видимо, что количество информации, которым нагружено стихотворение, не даёт возможности понять, что же это стихотворение хочет до меня, читающего-слушающего, донести. Совсем недавно я опять услышал, что всего очень много, и захотелось ответить, для чего я это делаю.

Во-первых, что такое «очень много» и «сложно»? Уверю вас, что крыло бабочки устроено намного сложнее, а информации в нём, включая пятна, рисунки, игру цвета, форму и толщину крыла, не говоря даже о молекулярных связях жизни и обмена с солнцем энергией и цветом, гораздо больше, чем в томе моих стихотворений. Смешно, если бы я подходил к Психее с претензией по поводу её сложности. Вероятно, заговорив со мной, она пожалала бы плечами и сказала: так меня Бог создал, извини, человек.

Мне кажется, сейчас я понял, почему мои стихи трудно читать. Потому что к ним подходят с рационально-логической точки зрения. К Хлебникову не подходят и позднему Мандельштаму не подходят, к *дада* не подходят, а вот ко всей западной просодии, а теперь уже и к большинству русской — подходят.

И интересным безумием, иногда даже гениальным, начинает считаться тот момент, когда логика и рациональность — простые и ясные — вдруг нарушаются на уровне синтаксиса — основной приём молодой женской поэзии — или на уровне смысла.

Вот только что всё было очень логично и очень понятно, а теперь — смотрите, какое отклонение! какая смелость! на грани безумия! Знаете, здесь речь идёт о литературе рациональной, писательской, сообщающей, доносящей что-то новое до необразованного читателя. Я не смеюсь и не иронизирую. Речь идёт о логике стиха, выкатившейся из французской обусловленной философии, из очень рационального агрегата, оперирующего словами-понятиями, словами-терминами, словами-фиксаторами. К сожалению, именно эта философия незаметно поработила русскую речевую культуру, сбив её прицел со слова-логоса к слову-вербуму, слову назывательному, терминологическому. Поэтика отстранения среди таких слов может производиться в основном в вышеописанном смысле. Отсутствие точки, или прописной

буквы, или знаков препинания в такой наивно рациональной системе выглядит как нечто значимое, хотя всё стихотворение — всё чаще и чаще — маскируется под незначимое, антипафосное, случайно проговоренное, в отличие от, скажем, стихотворений-вещей Рильке или Пастернака. Даже Бродский на этом фоне будет страшно пафосен, хотя, знаете, на самом деле он скромнее хотя бы потому, что беззащитнее, и говорит: вот стихотворение. Целиком. С прописными и строчными буквами, с безумием не в форме отступления от наивной рациональности, а с таким, какое бывает в жизни. Вот оно.

Кстати, ему же принадлежит любопытное высказывание по поводу того, почему предпочтительней читать стихи, чем прозу.

В стихах... — говорит поэт так или примерно так, — в стихах вы прочтёте всё то же самое, только на неизмеримо более коротком отрезке текста. То есть речь идёт о том, каковы могут быть возможности стихотворения как накопителя, как флешки.

Что из этой концентрации смогут вытащить кодаки читателя.

Поэтому я не стремлюсь сообщить ничего рационального или безумного наивному читателю и отношусь к своему стихотворению так, как отнеслась бы бабочка к своему крылу, если бы на миг оказалась на моём месте и посмотрела на него своими моими глазами. Её крыло распаковывается поэзией, начиная с Гомера, и всё никак не распакуется до конца. Что же говорить о таких вещах, как дерево или енот? Или стог сена? Или раковина?

Стихотворение, как я его понимаю, — это вещь, вышедшая оттуда же, откуда вышли деревья, ручьи, прибой, горы. Но если они вышли без видимого участия человека, то стихотворение выходит на свет Божий именно при его, человека, участии. В Японии, кстати, прибой, и горы, и снег — явление культуры не меньшее, чем стихи Сайгё или трактаты Дзэами о театре Но. И участие человека как раз в том, чтобы не мешать произволу конечных вещей, омрачённостью. Вдохновение — шум Мандельштама, шум Пушкина — делает это возможным, выводя сознание на волшебный балкон.

Его (крыло бабочки) можно описать с точки зрения логики, но тогда это будет описание, литература. И ещё его можно просто принять и с ним пожить, сказав ему «О!» или миллион таких же волшебных и не очень связанных слов. Посмотреть, как оно бьётся на закате, как расправляется, когда ловит осенью солнечную энергию охладившего луча, как мельтешит в аллее или как, проснувшись, трепещет в старом запертом джипе, как я видел вчера по дороге в парк.

Способы же уплотнения смысла — метафора, синтаксис, ритм, рифма, эллипсис.

Я подумал, каков предел мощности стихотворения-накопителя? Сколько оно может вместить гигабайт? Ответ — всё, что есть на свете. Сколько не добавляй, оно вместит всё. Если вышло в свет правильно. А выйти в свет правильно — это выйти в свет не из ограниченной рядом навыков «личности» сочинителя, а из более глубоких его ресурсов — из его *осознанности*, которую современный буддийский праведник Тик Нат Хан приравнивает к Духу Святому.

Одним словом, гонец из Беспредельности вмещает беспредельность, ибо мир голономен. Ибо мир сингулярен, и центр его, стягивающий в себя все бесконечные смыслы, расположен везде. В том числе и в крыле бабочки. Но для того, чтобы этот бесконечный смысл накопителя стал возможен, чтобы открыть его *программу доступа к информации*, стихотворение должно выйти не из головы и не из сердца (что лучше), а ниоткуда. Да, наконец-то правильное слово — ниоткуда.

«Поющий корабль муз и бункер фюрера»

«Поэзия может изменить мир», — говорит в интервью Вадим Месяц, и «Моя поэзия мира не изменит и не собирается», — приблизительно так отвечает известная московская поэтесса. «Для чего надо менять мир?» — спрашивает с негодованием в телевизионном шоу ведущий Александр Гордон у одного из участников, и вопрос его понятен аудитории «нефтяного российского периода», да и большинству современных потребителей материи и культуры он тоже по сердцу.

«Мир менять не надо» — точка зрения пенсионерки по поводу своего сбербанка, выплачивающего ей её грошовую пенсию, потому что она, эта сумма, тем не менее, источник её существования. «Мир нуждается в изменениях» — иной взгляд.

В письме Кан Гранде Данте, объясняя цель создания своей «Комедии», пишет: «...вырвать человечество из его настоящего состояния жалкого несчастья и привести к состоянию счастья». По Данте, его бессмертная поэма должна была носить характер не созерцательный, а действенный — менять мир.

И «Ревизор», и «Мертвые души», по объяснениям их автора, призваны к тому же — «вырвать человечество из его настоящего состояния жалкого несчастья».

И Эзра Паунд, и Хемингуэй, и Достоевский, и Владимир Соловьёв писали для того, чтобы мир менялся, и были убеждены, что такое возможно с помощью литературы.

— Но послушайте, вы знаете, что портрет Достоевского висел в бункере Гитлера? — спросят у меня. Что все эти мифологические идеи, все эти великие замыслы, вся эта смесь литературы и веры привели к войнам и революциям, в которых погибли в XX веке миллионы и миллионы. Нам не надо великих идей, великих стихотворений, великих мыслей и судеб — нам нужна спокойная комфортабельная жизнь, — вот очень упрощенный лозунг общества, в котором мы живем.

И поэтому мы будем ставить Чехова, Чехова и Чехова — он нам кажется очень бодрящим и глубоким. Скука его мира, томление по добрым делам и пресыщенная замороженность бытом нас вдохновляет. Никогда ещё мир не ставил **столько** Чехова.

Хорош ли мир, в котором мы живём? — вот в чём вопрос. Но ответа на него нет. Потому что каждый живёт в своём собственном мире и говорит на своём собственном языке.

Но есть ответ на вопрос, нужно ли менять мир?

Тот самый, где каждый день гибнут тысячи человек на автодорогах и десятки тысяч от героина и алкоголя — это на поверхности, — мир, в котором люди разучились понимать и слышать друг друга, читать стихи и слушать музыку. Разучились видеть другого и слышать другого.

Должна ли литература менять мир? Или это дурной вкус — произносить такие слова?

Но дело в том, что...

Дело в том, *что мы не можем не менять мир.*

Дело в том, что поскольку вся Вселенная, видимая и невидимая, является одной огромной, но крайне чуткой, сверхчуткой вибрационной системой, резонаторной коробкой, она отзывается на любую мысль любого человека — произнесённую или оставшуюся в тайне, — отзывается на любое его слово, на любую эмоцию. Об этом знал Рильке, говоря, что удачное стихотворение зажигает новую звезду на краю Вселенной. Об этом говорят физики, зная, что опыт, связанный с миром микрочастиц, зависит не от «объективности», а от присутствия наблюдателя.

При одном наблюдателе (с одним набором мыслей) его результат будет иным, чем при другом (с иным набором мыслей и эмоций).

Каждая мысль — вибрация, и каждая эмоция — вибрация. Энергоинформационный сгусток, имеющий обязательный ре-

зонанс и отклик на уровне материи и ситуации в резонаторной коробке-вселенной. На языке религиозном можно было бы сказать, что каждый человек молится 24 часа в сутки, осознаёт он это или нет. Молится, поскольку чувствует и думает и даже видит сны.

Но молитва такого рода может быть осмысленной или бессознательной. И та и другая обладают огромной созидательной или разрушающей силой.

Мы — не жертвы. Бессознательная молитва России вымолила ей Сталина, а бессознательная молитва Германии — Гитлера.

Поэтому вопрос — а особенно перед литераторами, чьё слово на порядки энергично насыщенней, чем у людей, бессознательных к слову, — не в том, надо ли менять мир или нет, а в том, в каком направлении *уже* меняют мир мои слова и мои строки.

Какое чудо живёт в моей поэзии, насколько оно связано с райским началом мира? Райским — потому что это и есть то состояние политического мира, к которому его хочет привести Данте, опираясь на основание *благородства* (забытого ныне слова, которое тем удобней теперь воспринять как рабочий термин), лежащего в тихом и сверхмощном движителе стихотворения.

Для того чтобы человек оказался в Земном Раю, по Данте, он должен, помимо прочего, научиться понимать поэзию. Человек, научившийся понимать поэзию, излучает в мир совсем иные частоты, нежели тот, кто к ней глух. Потому что поэзия исходит оттуда, где нет слёз и смерти, и ведёт туда же.

Но, кажется, слёз и смерти уже нет, а если и есть, то как энергетический предлог для создания стихотворения. И значат они всё меньше и меньше — будь то изображение землетрясения на Гаити в миллионах и миллиардах телеэкранов или показ пострадавших в автоавариях в «Дорожном патруле».

Если не поэзия — то кто выправит вибрации?

Политика? Но она не выходит из рая и не входит в него. Ей нечем делиться. Церковь? Но у нас это — та же политика.

Поэзия сейчас единственный твердый остров, имеющий возможность создавать и создающий формообразующие вибрации свободы и достоинства в бессознательном мире.

Сначала — внутри автора, потом — снаружи.

...Подумайте о том, чьи вы сыны:

Вы созданы не для животной доли,

Но к доблести и к знанию рождены¹.

¹ Данте Алигьери. Божественная комедия. Ад. Песнь XXVI.

Кизи

Здесь удивляют больше всего не тихие, удивительно изысканные пейзажи (а как же — Художник ремесло своё знает!), не скромные до головокружения виды холмов и озёр и даже не иконы — замечательные, местные, а то, что взял мужик из местных три века назад топор, покрутил в голове, вынул золотое сечение из запястья, а купола — из безмолвной болтовни ангелов и построил церковь без пил и, кажется, без всякого плана, кроме того, что вспыхивал в голове. И сделал это для того, чтобы сельчанам хорошо пелось и молилось.

Глубинные изначальные вещи перекликаются, и поэтому 22-купольный храм в разрезе похож на древо жизни Сефирот, а если немного поиграть и визуально запрокинуть и перевернуть — то на кисть винограда.

А теперь плывут сюда по шесть-семь, а то и по десять утюгов-лайнеров с восьмиэтажный дом величиной, каждый день доставляя по Онеге туристов со всех концов света — австралийцев, испанцев, итальянцев, французов, японцев, и те, выйдя из лайнера-утюга, строятся вослед экскурсоводу и, обвешанные фотоаппаратами, как комиссары в пыльных шлемах — португезами, двигают в сторону чудо-собора.

Так работает источник, родничок — маленький, но работает на полную отдачу, и вот в пустыне сначала возникает рошица, потом оазис, а потом и огромные караваны тянутся к маленькому ручейку. Он становится центром, восстанавливая утраченную центрально-периферийную модель мира, не размышляя, а действуя. Секрет один — полная отдача.

Правда, когда караванов чересчур много, роднички затаптываются, роши вырубается, а купола выглядят музейными. Но принцип — понятен. Хочешь получить — отдай лучшее, что в тебе есть. И весь мир повернётся к тебе и сделает шаг навстречу.

Метафора, тычок и заблудившийся автобус

Один современный духовный писатель писал, что реальность представлена не *вещами*, а неразрывными *отношениями* между вещами. Когда я набрёл на это высказывание, я порадовался — приятно всё же иметь в единомышленниках автора, которого все хвалят и никто не понимает. Для меня, как для человека, пишущего стихи, из этого высказывания вытекает, по крайней мере, одно практическое наблюдение. Реальность (речь идёт о

той литературе, которая всё ещё не утратила вкуса к Реальности, которая сыта по горло кисло-сладкой похлебкой произвольных фантазий и симулякров), так вот, Реальность не содержится в словах. Она содержится, прячется, скрывается и обнаруживает себя в отношениях между ними.

Причём эта Реальность — невероятно, потрясающе, изначально — радостная, волшебная, родная. Эта Реальность (раскрою преждевременную тайну) и есть мы сами, проснувшиеся для себя самих и для вещей мира. Мы, покинувшие скорлупу личных (лживых) историй, интеллекта (склада чужих цитат), эгоистических (тоже чужих) программ. Мы, как мы были всегда и будем всегда, вне рождения и смерти.

Духовный искатель, неважно какой конфессии, обнаруживает эту Реальность при помощи созерцания, молитвы, аскезы, добрых дел и других духовных практик.

В поэзии она обнаруживается прежде всего при помощи метафоры.

Я думаю, ничто не сравнится с метафорой по качеству тычка, указывающего на скрытую Реальность. Пока европейская литература была занята тем, что составляла карты Реальности, которые имели к этой Реальности отношение не большее, чем синяя краска карты к самой реке, восточные учителя подходили к ученику и чувствительно тыкали его кулаком или посохом — предметами, никак не могущими претендовать на описание Реальности, приговаривая: видишь? Видишь **это**? Ты, придурок, ты, шут гороховый, — видишь — **это**?

Когда Бодрияр заявил, что человек утратил способность общаться с Реальностью и вынужден общаться с симулякрами, и только с ними, он не сказал ничего нового. Просто рядом с ним не оказалось вовремя Учителя, способного огреть его палкой и спросить: ты, придурок, видишь **это**?

Это — и есть пространство чистого отношения, откуда вышли все вещи в мире, не обросшие нашим интеллектом, нашей памятью и концепциями.

«Это царство, всегда проявляющее интерес к обеим половинам полярности и «третьей вещи», Невидимой и Безмолвной, лицами которой они обе являются». В этом Царстве, или живом пространстве Реальности, «нас интересует система понятий “самого гнезда”, а не вещей, идущих на его постройку» (Джейсон Шулман. «Каббала исцеления»).

Так вот, метафора как раз и имеет дело, в первую очередь, с «гнездом», с изначальностью, а не с вещами, идущими на его,

«гнезда», обнаружение, хотя и с ними, конечно, тоже. Точная метафора, неожиданная и блестящая, — всегда богопознание, всегда обнаружение бытийственности, истинности, знакомой нам с детства, когда море было живым, а мама святой. И это была правда, которую мы потом утратили. Точная метафора это всегда два слова (две «вещи, идущие на постройку гнезда»), далекие понятия, поставленные рядом и вдруг — через вспышку озарения, узнавания — оказавшиеся родными, выявляющими глубинное родство в своём «гнезде», в зоне пустоты, в прыжке через непохожесть, который эта зона поддерживает и на который она вдохновляет. Метафора — инструмент не разговора, а *практического переживания* Царства, Бытия, Сатори. Имея дело с метафорой, мы хотя бы на миг отказываемся от интеллекта, от всех его концепций, рациональных наблюдений и выбираем не слова, образующие метафору, а то, что они выявляют, то, что стоит за словами, — вспышку озарения, узнавания, кратковременного пробуждения.

Я провёл месяц в деревне, где среди ястребов, озёр, ондатр, деревьев «гнездо» стало набирать силу, выявляя эти изначальные формы мира. Они же работали как метафора на обнаружение этого «гнезда», Бога, Бытия. Через какое-то время они указывали на место, откуда возникли и откуда вышли, — на свою метафорическую «пустую» зону между предметами. Я постепенно погружался в реальность мира и волшебную правдивость его неустойчивых форм.

Но вот я сел в автобус, идущий в Москву, и обнаружил, что в салоне включен телевизор, динамики встроены во всю длину кресел, а на экране идёт какой-то сериал про трусики медсестер, их сиськи и тому подобное. Автобус шёл три часа, и всё это время экран работал. Я сначала хотел попросить водителя выключить эту белиберду, но когда обернулся, то увидел сосредоточенные на экране лица: рты были полуоткрыты, губы, улыбаясь, напряжённо ждали следующего «шедевра»-реплики о сиськах медсестры, словом, внимание было поймано в петлю захвата, облучатель, уводящий от Бытия, работал вовсю, и я понял, что моя просьба будет антидемократичной. Я спасся собственными наушниками.

Главным было не утратить то гнездо метафоры, откуда этот автобус с сериалом и сновидческими его авторами и зрителями выплыл. Потому что он тоже был «вещью», обнаруживающей центр всемирной метафоры.

Недостижимость. Фрагменты об Александре Зуеве

Слово о живописце

«Весь фокус, чтобы помешаться без всякого повода», — сказал Дон Кихот. И ещё он сказал: «Я один стою сотни». Александр Зуев был человеком и художником, к которому с разной степенью универсальности, но с одинаковой несомненностью относятся оба эти высказывания.

В начале восьмидесятых я обнаруживаю себя стоящим на лесах некой телевизионной стройки, парадную лестницу которой должна украсить невероятных объёмов мозаика. Осуществляет эту задачу бригада в ватниках и рукавицах, расположившаяся сразу на нескольких ярусах строительных лесов. Я настроен похмельно и цинично. Я не понимаю, что я тут делаю месяц за месяцем, и мне от этого плохо. Мне хочется чёрного юмора, и поэтому я обращаюсь к незнакомцу в телогрейке, сидящему среди ящиков со смальтой и терпеливо колющему цветные плитки на мелкие модули. Я обращаюсь к нему с вопросом, я прошу его подумать над тем, ноуменален ли категорический императив Канта. Он поднимает на меня детские голубые глаза. Длинные волосы его рыжи, спутаны и безумны, чего никак нельзя сказать о младенческом и невинном взгляде.

Он размышляет секунду, а потом говорит задумчиво: «По моему он (то есть императив) априорен». В тот день я подружился с исполнителем мозаичных работ А. Зуевым. День был замечателен ещё и тем, что ни одной картины человека, с которым отправлялся опохмеляться, я до сих пор не видел и слабо представлял себе, кто именно едет со мной в трамвае в ближайший к Останкину пивной бар.

Тогда в небольшой его комнатке на Варшавке (она же — мастерская) время от времени собирались разных калибров компании — в основном художники, работяги, пьяные соседи по лестничной площадке да филологические и прочие девы, которых я время от времени приводил полюбоваться на шедевры безумного маэстро. То, что маэстро был безумен, предполагала устная легенда о нём, хотя никто никогда не принимал её слишком всерьёз, как перестает со временем приниматься всерьёз безумие рыцаря из Ламанчи, становясь неким способом «отстранения» действительности. Тому, кто проявлял осмысленность в суждениях и хвалил его работы, Зуев в конце вечера выпаливал: бери! Так разошлись по разным рукам десятки его магических, завораживающих и мерцающих полотен из той се-

рии, которая раз и навсегда подтвердила его гений, — я имею в виду те его работы середины и конца семидесятых, на которых он словно вырвался в нестижимые просторы любви, игры и становления, заверив и осуществив свой вклад в возрастание мира при помощи красоты, вибрирующей в художнике и разрывающей его на части. Отсечённая ушная раковина Ван Гога и отслоившаяся сетчатка Александра — для меня явления одного порядка.

Меня поражало огромное количество его «портретов» Иисуса Христа. «Я всю жизнь его рисую, — сказал Саша, — сколько себя помню». — «Зачем?» (Этот нелепый вопрос задал, естественно, автор этих строк.) — «Если буду писать его всё время, то однажды я попаду — *изобразю то самое лицо*».

Меня захватывало это детство. Потому что суть всех молитв, прорывов, парений и проломов любого художника и нехудожника, собственно, сводится к этой простой фразе, простому желанию, дозированному разной степенью активности и вовлечённости в это событие: *увидеть то самое лицо*. И если его пока нет в мире, а ты художник, то суть твоя сводится к тому, чтобы изобразить его для мира. Думаю, что этот стимул в некоторых разночтениях и при участии различных шифровальных сеток дал миру Дон Жуана, Баха, Сервантеса и всю цыганщину мира, которая становилась блатной или великой в зависимости от нацеленности траектории путешественника именно на это лицо, Лик, знакомый с детства, и кажется, что больше никогда не достижимый и всё же вечно манящий, как об этом говорит последний хор Фауста. С некоторых пор приходишь к убеждению, что «реальность», «материя», «жизнь» — это тот пластилин, из которого можно вылепить всё что угодно — от «феррари» до того самого лица, которое ты искал всю жизнь и в свете которого всё остальное выглядит, как пестрая кучка мусора. Всё дело в выборе. И ещё в том, насколько сильна твоя золотая седьмая жила, которая одна и держит твой самонадламывающийся порыв, увлекающий всю твою жизнь к неостижимости. Держит там, где не держит уже никто и ничто.

В серии тех его работ повторялась одна особенность, которую сначала трудно было сформулировать. Там не было ничего отдельного. Предметы, фигуры, существа — чаще всего пара — сливались друг с другом, объединялись в третье, в андрогина, прогибающего своим смыслом то тонкое эфирное пространство, в котором эти мужчина и женщина в фаустовских одеждах были зачаты, — матовая лазурь задника отступала от них, раз-

двигалась, образуя некую пространственную нишу, в которой и располагался объект, манифестируя тем самым работу своих внутренних духовных сил, невидимых глазом, но чуемых пространством, ими кроимом. Его живописные персонажи казались вылившимися из яичной скорлупы, склеенными между собой первобытной органикой, которая не понимала, то ли уже настала пора оформиться в усовершенствованное событие и фигуру, то ли всё ещё время оставаться зародышем, яйцом. Его метод напоминал то, что я легкомысленно определяю как фовизм в сачке. Потому что его несомненное неистовство всегда было сопряжено с чёткой линией, взятой, возможно, у любимого им Треченто, когда Италия ориентировалась на Византию и искала Вечность больше, чем перспективу. Линия ловила все его неистовые композиции и живописные фейерверки, отставая, она не уставала. Эта же линия не даёт растечься яйцу и в дальнейшем — жизни, когда скорлупа взломана, а страна, где ты живёшь и творишь, обретает с каждым годом всё более характерные черты убийцы. Да и в дальнейшем, впрочем, ничего, кроме грима и искусства макияжа, в этом облике не меняется.

Зуев способен был прожечь белый живот натурщицы взглядом насквозь, он способен был разрыдаться непонятно над чем, забыть шедевр в метро, запустить кирпичом в окно Глазунова. Он был способен часами смиренно колотить смальту. Он был совершенно беспомощен и сдан на руки своей потрясающей Марлене. И он мог чудовищным своим хрипом заставить содрогаться небеса и звенеть стекла.

Один из «портретов» Иисуса он подарил Александру Меню. Мы приехали к священнику в Новую Деревню. В сторожке они говорили о живописи, Христе и задачах художника. Я давно не видел Сашу таким сияющим. После смерти о. Александра во время съёмок фильма о нём я обнаружил зуевского Христа висящим в доме священника. Это значит — принял. Он же, Александр-священник, тезка, говорил: «Сколько есть чудесных богородиц, гениальных изображений, и как мало настоящих изображений Иисуса!» Видимо, *недостижимость* провоцирует на мысль, что смерть это ещё не предел.

Это стихотворение я когда-то посвятил А. Зуеву, но так ему и не донес. Это нас не расстроило.

Мы были готовы вот-вот повстречаться. Мы всегда к этому готовы.

Колумб Александру Зуеву

Туловище от краба и ноги тоже.

*Они неутомимы и кривы и идут сразу на четыре стороны,
как колёса Иезекииля.*

*Прободение черепа в связи с нарезными возможностями
подзорной трубы — она сужена получоком
и стреляет жаканом буревестника во время штиля,
и он долго крутится под стеклянным колпаком головы,
как маятник настольных часов или колесо арбы.*

Глаз его — синь, и в сердце парусная отвага.

Он опирается на семнадцать подпорок, как деревенские избы.

*Его глаз держится на ниточке, словно у рака, и внутри него,
как рукава в окошке стиральной машины,*

крутятся материки и числа.

Он пророс саргассовой водорослью насквозь.

Он ничего не откроет, что смог бы признать свидетель.

*Он крутится вокруг себя, как флюгер, обозначив хлопками ось,
и грудная клетка его срывается с петель.*

Он рыж выпавшим в магический кристалл ромом,

он полон ветром подворотен и хватает на лету трёх мух сразу.

*Он завтракает апельсином, который, как компас, сломан,
он равнодушен к белой горячке и сглазу.*

*Оккультист, меломан, колодец, душистый горошек,
икипер масляных красок, глотатель стеклянных широт,
звездолоб, сердцеед, привидение разбитых окошек,
метеор бабы Вари, приёмьш, несбитый пилот.*

По ночам, как большой освещённый жук,

он прилетает на ладонь Музы Плача,

и та кормит его из своих двенадцати рук,

молясь о нём шёпотом, ничего не знача.

Андрей Тавров, 1998 г.

Вячеслав Гайворонский — рисунок через копирку Слово о музыканте

Он — это когда из тучи мучительных морщин на лице и даже во-круг лица — в воздухе, похожих на переплетённое птичье гнездо, начинает проступать — ярко — рисунок трубы с бликом на рас-

трубе и – акварельно – приглушенно – блеск глаз, поймавших прожектор в хрусталик.

Он – это мой рисунок спичкой, вслепую, по тыльной стороне копирки, чтобы отпечталось на подложенном белом листе, – и отпечталось – сутулостью, собранностью всего себя в губы – центростремительное движение, втягивающее в воронку губ, подобно Мальштрему, не только самого музыканта, отчего он кажется на сцене нереальным, смазанным, закрученным внутрь, но и всё остальное пространство, которое, заверчиваясь в рождение звука, искривляется, начиная с одежды трубача и продолжаясь вовлеченностью зала, лиц, перекрытий потолка, крыши, неба, дерева, звезды. Мир стягивается со стола, как прозрачная скатерть, чтобы ввинтиться в звук, как парта, на которой мы с ним сидели, – в чернильницу. Нет, не так – он проходит через мундштук трубы, как пушистая грудка настоящего сибирского платка через обрубальное кольцо.

В самом же центре вращения – тишина. Звук, принадлежащий не ему, а Богу.

Это жест богомола, держащего невидимую зеленую трубу перед вещими фасеточными глазами.

Дыхание, пройдя по кольцу трубы, перевернувшись, осуществляет ту же процедуру со Вселенной, перевертывая её, просто она, эта процедура, как и все главнейшие вещи мира – небо, воздух, пространство – почти незаметна.

Вячеслав Гайворонский, спасибо тебе за музыку и посвящение!

Ода канону

Мне кажется, понять освобождающую миссию канона в литературе нам мешает утрата духовных ориентиров, а проще сказать – редукция духа, забвение всего, что с этим словом и явлением связано. Духовная наивность, ленивая неосведомлённость о фундаментальных, хотя и неосязаемых правах и правилах жизни, ставшая, хочется думать, кратковременной нормой, скорее всего, не лучший советчик в этом вопросе.

В недавнем разговоре с одним моим хорошим знакомым, критиком и поэтом, жившим в Китае, мы коснулись темы китайского искусства, и он неожиданно горячо отозвался о нём как об удушающем. «Канон все задушил, – сказал он. – Творчества там нет». И добавил: «Кроме нескольких исключений». Кажется,

он имел в виду Ду Фу и Ли Бо. Я спросил: «А как насчёт русской иконы?» И мой собеседник, человек тонкий и пронизательный, ответил, что русская икона производит на него столь же удушающее впечатление. Как раз из-за своей каноничности.

Современная литература, то есть та литература, которая предъявляет права на то, чтобы представлять современную литературу, быть её лицом, по большей части игнорирует канон. Чаще всего она играет по своим правилам и на своей, так сказать, огороженной площадке, куда ни понятие канона, ни люди, играющие по правилам иным, не допускаются, объявляются агрессивными, опасными, невежественными или просто замалчиваются, как это, например, происходит с поразительной поэзией Алексея Парщикова. Я мог бы перечислить имена игроков и болельщиков, но мне хотелось бы здесь и дальше говорить не о личностях, а о принципах, формирующих пространство современной культуры.

Стоит обратить внимание на то, что правила игры современной поэзии – прежде всего текстуальные – имеют дело не с парадигмой бытия, но, скорее, с синтаксисом литературы, её контекстом и цитатным полем как самоцелью, с её «филологией».

Вообще, поэзия, и особенно её критика, почему-то стала больше интересоваться вопросами филологии, чем вопросами жизни. Наверное, потому что жизнь – это слишком вульгарно для поэзии и само понятие несёт в себе «угрозу насилия». Игроки на площадке, кажется, слишком сильно ориентированы на преувеличенную опасность насилия, тщательно проработанную философами постмодерна уже на излете его, постмодерна, жизни. И так, всё, что может таить в себе насилие – а это практически всё, что есть на свете живого – от императивного утверждения до канона, – с площадки допустимых игр выметается с ходу. Насилием может быть непохожая поэтика, агрессией – прямое высказывание, некорректностью – способность мыслить самостоятельно, а не цитатно, не пользуясь джентльменским набором имён, скажем, от Фуко и Бодриера до авторов *language school*.

Итак, мне хотелось бы сегодня напомнить, что такое канон и почему к его важности, силе и чистоте обращались, например, Дерек Уолкотт, Эзра Паунд, Т. С. Элиот, Цветаева, Тардьё, Бродский.

Канон в литературе это всё равно что заповеди, данные Моисею на горе Синай или Буддой в его проповедях. Речь идёт о неких духовных правилах, на которых стоит мир, нравится нам это или нет, – даже физики сейчас говорят об этом все чаще, стол-

кнущихся с областью микрообъектов, которые перестают вести себя как «объекты», как просто физические величины.

Когда Моисею открылись заповеди — не убий, не кради, не лги, — ему был дан ключ для связи со всем строем Вселенной, с её сутью. Поступай так, и ты будешь сочетаться с ней, как дерево с веткой.

Её — Вселенной — энергия будет пронизывать тебя, возвращать, дарить вдохновение и мощь. Ты будешь родным миру, как ты родной своей матери, пока не бьёшь её и не оскорбляешь.

Твои человеческие планы и горизонты — от ангельского и запредельного до земного и корневого — будут раскрыты, и ты обретёшь самого себя и будешь реализован полностью. Многим это уже не кажется смешным, многим всё ещё кажется. В Америке одни литераторы другим литераторам почему-то разрешили упоминать о Моисее только после того, как рухнули «близнецы». Почему бы это?

То же самое и канон. Это та форма, которая нащупана интуитивно и осуществляет естественную связь с духовным основанием мира — той живой пустотой, из которой мир выходит и куда он возвращается. Наверное, можно сказать, что канон — это ключ к духовному строю Вселенной, к её невероятным возможностям, вход в единую систему кровообращения всего, что на свете есть, — от камня у дороги до вдохновения кормящей матери. Канон — это возможность назвать жизнь сестрой, а солнце братом.

Но для того чтобы это произошло, нужно, кажется, умалить своё раздутое и наивное самолюбие «творца», волю к произволу, своё неуместное в обществе, скажем, просветлённых людей (незримое, оно всегда было) — эго. Именно эту операцию умаления наивного и капризного эго и позволяет сделать канон, обеспечивая тебе не глупую безымянность, не удушающую несвободу, а великую мощь личности, отделившейся от своего амбициозного, провинциального эгоцентризма, который только снизу кажется горой, а на фоне звёздного неба не более чем форма интеллектуально-эмоциональных выбросов высотой с горку крота.

По-видимому, поэту нужно дать войти в твоё творчество безымянности Бытия, стать ему родным, непобедимым, как голубь, комар или кошка, но, в отличие от животных, — *осознавая* Бытие.

Об этой анонимности жизни писал Элиот, упоминая демонизм Байрона, провинциальный и вульгарный с его точки зрения, это хорошо чувствовали, скажем, Жан Тардье или Гёльдерлин. Можно в этом же ряду упомянуть Елену Шварц, Уоллеса

Стивенса, Пастернака с его романом о Живаго-жизни, Селинджера.

Поэзия, скорее всего, начинается как отступление от наличествующего канона. Поэту Бытие нужно, чтобы *было от чего отступить*, как выдоху нужно отступление от вдоха, и если связь с каноном не рвётся, то писатель идёт на самые смелые эксперименты, оставаясь посланцем анонимной силы жизни, без которой мы не можем ни дышать, ни разговаривать, ни стучать по клавишам компьютера. Ибо канон — это сосуд, накапливающий и удерживающий энергию, как термос тепло, и поэтому вне его поэзия становится безэнергетичной, слабой, текстовой. Она превращается в имитацию поэзии, в игру для избранных на площадке, которую они сами же произвольно разметили, и ни с горой Моисея, ни с непреложными законами мира или садом Будды, ни даже с порывом русского интеллигента к свободе в 50-80-е годы XX века не имеющей ничего общего. Это игры конечного и капризного эго, весьма периферийного качества, претендующего на роль центральную и основную, как это делает любое эго на конечной и ограниченной площадке для словесного гольфа — игры преуспевающих.

Отступая от канона и одновременно следуя ему, возникают «Троица» Рублёва, «Авиньонские девы» Пабло Пикассо, «Пьета Ронданини», «Поэма Горы», «Cantos»...

И мне хотелось бы попросить продолжить этот ряд тех, кто утверждает, что канон не нужен, а нужно то, что они делают несколько последних десятилетий, опираясь на свои собственные представления о законах жизни и поэзии, изо всех сил опасующейся «насилия».

Слово о метафоре и речи дождя

Вчера я гулял ночью под дождем по прудам Стрешневского парка со своей подругой. Мы шли молча, прислушиваясь к речи дождя и шуму ветра в кронах. Дождь шумел, ударяя в листья, булькал в водосточных трубах, гулко стучал по материи зонта и едва уловимой хрустальной ноткой звенел, падая на поверхность пруда. И я тогда подумал, насколько эта чистая речь, лишённая авторства, прекрасна и глубока, насколько она целомудренна и непохожа на то «бесстыдное говорение», которому год за годом предается авторская литература в стихах и прозе.

Что из сочинённого в рифму может встать рядом с речью дождя, не опозорившись, не раздувшись от собственной значимости, не провалившись в мусор, но удерживая равновесие и выдерживая «конкуренцию»? Наверное, народная музыка и народное пение. Но не только. Авторская поэзия тоже может войти в этот чистый ряд, но для этого ей надо соблюсти несколько условий, а вернее, сохранить, не искажая, несколько даров, адресованных поэзии.

Первый из них — метафора.

Есть несколько способов приманить ничейную, бытийственную тишину, на которой замешан и дождь, и звезда, и человеческая плоть, и речь, — в стихотворение.

Метафора — это соположение двух непохожих «объектов», которые в результате неожиданного стяжения образуют абсурдное, но внутренне естественное единство, входят один в другой «нераздельно и неслиянно», с восторгом демонстрируя возможность как собственного единого существования, так и существования между ними некоего трансцендентного, внесловесного пространства, нахождение в котором и обеспечивает совершенно, на первый взгляд, алогичную и невозможную схожесть-единство. То есть два «члена» метафоры — вообще, тропы — демонстрируют не только самих себя, как это может показаться на первый взгляд («на коснеющем блюде впотьмах виноградная кисть в серебре, словно аквалангист в пузырях»), но и внесловесную, трансцендентную зону между ними, в которой только это сравнение и возможно, и осуществляется. Вне этой зоны акта родства, соположения не происходит. Но этот факт не бросается обычно в глаза, а подчас и вовсе незаметен. Тем не менее наше тонкое восприятие всегда реагирует на присутствие этого живого пространства метафоры чувством радости, свободы, новизны, внутренней игры, наконец. Именно через эти чувства обнаруживает себя неартикулируемая зона, уникальное и невербальное пространство отношения, в котором и совершается метафора.

Я бы такую зону назвал на ходу — пространством дождя. Пространством Бытия, о котором сказано, что в нём София творила Вселенную «играя», «веселясь». И дождь, и дерево, и озеро каждую минуту выходят как раз из этой «игровой» зоны, той самой, которая делает возможным и акт метафоры, и вообще все замечательные праздничные вещи на свете. Лицо человека, чернозём, на который падают листья, огонь, в котором сгорают поленья, волны, набегающие на берег.. Можно назвать это выявление

Бытия тихим присутствием Бога, причащением к внесловесной сути мира, к её струящемуся по предметам и словам свету.

Я часто думал, для чего, например, Алексею Парщикову понадобилось такое количество виртуозных метафор, такой насыщенный ряд соположений? Отчего это так же важно и для меня тоже?

Дело в том, что метафорическая поэзия, вводя в сопоставление «члены метафоры» один за другим, образуя череду метафорических пар, преследует, может быть, неосознанную, но единственную цель — схлопывание. Суть не в том, чтобы продемонстрировать свою изощрённую возможность метафоризации. И не в том, чтобы множить бесконечные тропы барочной поэзии. Суть в том, что, когда метафор очень много, слишком много, они начинают «схлопываться», выявляя то, что остаётся в осадке, — чистый свет пространства метафоры, его бессловесность, радость бытийствования. «Схлопнувшись», ряд метафор обнаруживает за собой присутствие тишины, глубокой, как море, и явленность света, пришедшего ниоткуда, о котором сказано, что он «просвещает всякого человека, приходящего в мир», без слов.

Такая поэзия уже заявляет о своей способности конкурировать, например, с португальской народной песней (см. «Лиссабонскую историю» Вима Вендерса) и с речью дождя. Потому что в ней теперь больше Бога, чем бесстыдного говорения.

Ответы Андрея Таврова на опрос журнала «Воздух»

1. Насколько проницаемой видится вам граница между стихом и прозой в сегодняшней (и, в частности, русской) литературной практике? Какие примеры из настоящего и недавнего прошлого вы могли бы привести, говоря о влиянии стиха на прозу и vice versa? Чем могли бы, на ваш взгляд, обогатить сегодняшняя проза и поэзия соответственно прозу и поэзию завтрашнего дня?

Проза и поэзия это два разных способа дышать, двигаться и видеть. Поэзия держится на сгущении — можно сказать, что это первоначальное яйцо Вселенной, в котором та присутствует полностью и в сжатом виде, ещё не развернувшись. Причём присутствует с пространством, тремя временами, началом, концом, Гомером, Паундом, Пушкиным, Атиллоу, Башмачкиным, Христом и Гитлером.

А равно и с их возможным отсутствием. Вообще со всем, что на ней потом произойдет, и с тем, что могло бы произойти, но не произошло и все равно в этом первоначальном ступке содержится. Это материал и тема поэзии. И если внимательно читать первые стихи Библии, повествующие о сотворении мира, то можно увидеть, что оно происходило на ритме и в рифму. Достаточно наложить первые три дня творения на вторые три дня — и вы увидите, как они рифмуются: суша — со зверьми, вода — с рыбами, а солнце — со светом.

Поэзия всегда завязана на троп — метафору, даже если внешне, формально этого не заметно, как, например, в китайской поэзии, которая от этого не перестаёт быть насквозь метафоричной. Ибо в метафоре всегда есть «мертвая зона» между одной частью метафоры и другой — пространство бесконечных вариантов, безмянное внесловесное Нечто, в котором всё возможно, — материал предбытийного яйца, откуда метафора черпает силы для безумия быть. Этот материал, в котором есть всё одновременно и всё является всем — в каком-то потрясающе радостном своём детском свойстве, — и есть материал поэзии.

Проза это описание уже развернувшегося мира, мира, уже вышедшего «из яйца», в котором установилось пространство, время, история — и всё это существует не одновременно, а последовательно.

Метафора для неё не формообразующий, а строительный материал. Грубо говоря, приём прозы — описание, рассказ. Поэзии — оглядка на предсуществование.

Поэтому граница между поэзией и прозой, конечно, существует, стихии можно смешивать, но море всё равно не смешается с берегом, хотя, конечно же, может его пропитать, и тогда получится Сиваш, глина. Но всё равно это смесь условная.

Современный верлибр в основном это необязательная фрагментарная проза в необязательной разбивке на строки.

Василий Аксёнов пишет смешные стихи, вставляя их в свою прозу, но это скорее хохма, чем приём. Вообще смешать не получилось, разве что в «Петербурге» Белого или в «Улиссе», но там эти две формы всё равно не смешиваются, просто не мешают друг другу, что случается непостижимо редко.

2. *Можно ли, на ваш взгляд, говорить об особой пограничной зоне — «поэтической прозе»? Какова мера её самостоятельности и перспективы развития?*

«Поэтическая проза» — манит своей необязательностью, отсутствием дисциплины. Любое «три в одном» всегда по качеству хуже того же самого в варианте «одно в одном». Сейчас век перформансов, когда авторы не выдерживают белого накала жанра и предпочитают коктейль, идя на поводу у деградирующей публики. Это игра на понижение. Хочется вспомнить Бахтина, который писал о том, что жанры вечны. Другими словами, канонические формы и жанры возникли неслучайно и являются по своей функции способом улавливания энергии — речевой и духовной. Жанр, канон — это термос, в котором энергия хранится без потерь. Перформансы её пропускают, как шекотку, как воду сквозь пальцы, они одноразовы, как некоторые функциональные вещи гигиены. Движение литературы может быть плодотворно, если не искать коктейли, а идти в канон до тех пор, пока не исчезнет сам автор, пока его проявление в этом каноне не станет сверхлично, космично. Такие стихи обычно называют «народными».

Автор стал анонимен. Думаю, что поэтическая проза никогда не добьётся такой высоты анонимности, какую демонстрируют «Выхожу один я на дорогу...» или «Нынче ветрено...».

3. *Как решается коллизия «стих vs. проза» в вашем собственном творчестве? Если вы работаете в обеих областях, то насколько сходен процесс работы, насколько различны используемые навыки и возникающие сложности, насколько опыт в одной из сфер помогает занятиям другою? Если вы не пишете прозы, то почему и насколько это сознательное решение (не хочется или не получается)?*

В своей прозе я использую большие поэтические куски, которые регулярно выбрасываются редакторами при публикациях. Я их понимаю — они чувствуют «ненужное усилие» при переключении с одной формы существования на другую. Хотя то, что они делают, — глупость, но в принципе в период игры на понижение они интуитивно чувствуют, что лишние усилия читателю не нужны. Проза может подготовить напряжение, от которого родится стихотворение. И всё же это — дополнительное усилие, пересадка на поезд, идущий в другую сторону, и общение с другой компанией.

По поводу рождения истории из праздника

Из письма Вадиму Месяцу

В статье «Государство и ритм» Мандельштам пишет о происхождении истории из праздника. Роняет гениальную идею и идёт дальше, не растолковав, а может, и не поняв, только интуитивно угадав, что сказал. Праздник ведь точка вневременная — бытовое время остановлено, наступает время либо сакральное, либо сакрального скандала и переворота, как в средневековых карнавалах. История — любая (отношений между людьми, история стихотворения, книги, история государства (Америки) — всегда начинается с праздника и оживляется праздником. Убери праздник — и кончится государство. Убери праздник — и кончатся стихотворения. Убери праздник — и кончатся человеческие отношения.

Праздник — всегда актуализация несказанного (с ударением на второй «а»), невыразимого, неартикулируемого — и церковный, и античный, и государственный. В праздновании Октябрьской революции просвечивала — хочешь не хочешь — та же идея, которую Библия так и не смогла выговорить, идея тайны и надежды на то, что есть некая реальность, где в конце концов и кузнечику, и человеку будет хорошо.

Реальность невыговариваемая, потому что вневременная, внеэготипическая — догадка об истинном своём предназначении и истинной своей родине — бессмертии и бесконечности человеческой природы.

Эта интуиция оживляет любовь между людьми и вдохновляет государство на движение вперёд, к неоформившемуся ни в слове, ни в форме. Праздник её и содержит, и выражает каждый раз заново и на доступном ему заслесном языке.

Скорее музыкальном, чем дискурсивном.

Идея, близкая Ницше.

Похвала Утопии

Утопия как представление возникла не на пустом месте, а является, так или иначе, идеей каждого человека по поводу своей жизни, если бы она, эта жизнь, конечно, сложилась бы так, как это ему видится. Утопия, это когда у меня будет всё хорошо: вон та блондинка с телеэкрана будет моей, или вон тот замок в горах будет принадлежать мне, или вон тот остров в море... (подстав-

ляем — Нобелевская премия, бесплатный героин, власть, как у Сталина, яхта, великая книга, квартира в Амстердаме, если сосед попадёт, наконец, под машину...). Нетрудно заметить, что личная Утопия есть представление о счастье, как его понимает тот или иной субъект. Собственно, это та образуемая сознанием форма, в которую сознанию хочется облечься.

Утопия — образ архетипический, манящий, приковывающий внимание, что-то вроде Дон Жуана или Улисса, если даже оставить в стороне самонаводящееся сравнение с Царством Небесным, Раем или Золотым веком.

Попытки создания общественной утопии — того устройства общества, при котором оно было бы наиболее совершенно не только в глазах устроителя, но и в глазах Неба, уходят в глубь веков. Самые знаменитые из них связаны с именами Конфуция, Платона, Томаса Мора, Данте, Кампанеллы, с парагвайскими христианскими колониями¹, именами Маркса, Сталина, Гитлера, Муссолини, Паунда, Дерека Уолкотта... Половина из этих утопий — литературные, что вполне естественно, ибо всё всегда начинается как самодельная литература в голове фантазирующего персонажа, а кончается — по-разному. Последняя Утопия, наименее поэтическая из всех, — глобализм.

Почему же ни у кого ничего не получилось, хотя считается, что Конфуций сформировал китайский характер, Данте, во многом, — мировую поэзию, а Платон — европейскую философию?

Я знаю две формы утопии, которые получились, — крик и кладбище.

В крике, вопле, экстатическом, ненавидящем или ликующем, человек наконец-то совпадает с собой, и трещина, делящая его на то, что он есть (по его представлению), и то, чем он хотел бы быть, — на краткое время исчезает. Солженицын прав, задавая вопрос: почему город молчал, когда шли ночные аресты? Почему никто не кричал? Ведь если бы все начали орать — репрессивный режим не удержался бы, и, возможно, дорога к социальному Раю была бы проторена.

Почему люди счастливы на стадионе, в постели с партнёром, прыгнув в холодную воду или на концерте поп-звезды? Да потому что — кричат. Вопят, визжат, заходятся. «Ай да Пушкин, ай да сукин сын!» — крик счастья, большего, чем само написание «Годунова». Вопль объединяет, особенно — «Ура!» или «Слава!» Если бы в государстве не было мест, где можно вместе кричать, оно не просуществовало бы и года. На шёпоте государства не держатся.

¹ См.: <http://chri-soc.narod.ru/iesu.htm>

В крике же есть трансцензус, сопровождаемый сокращениями мышц.

И кладбище — ещё одно место осуществлённой утопии, в которой внешний, «материальный» план входит в явное и гармоничное соответствие с потусторонней тайной, заменяя собой ту великую Утопию церковной литургической жизни, о которой писал Флоренский в книге «Философия культа».

Кладбище оказалось для народа более утопичным (в смысле наглядной возможности реализовать невидимую тайну, связав её с материальными проявлениями), чем церковь. В церкви страшно, а тут покойники вроде как по-прежнему родные люди. И тайна воплощается в диалоге с ними через стакан портвейна, уходом за могилкой, сентиментальными воспоминаниями, гротескными памятниками, венками. («Каким он тут представлен исполином — а сам покойник мал был и тщедушен».) Ведь Утопия (и личная, и общественная) это ненасильственное и счастливое соединение внешнего плана бытия с его внутренним планом, «материального» (социального, бытового, вещественного, политического) с сакральным, высшим по разуму, по мудрости, внесловесным. То есть Утопия — это сплав Высшей идеи и её материального воплощения в виде устройства жизни на земле. Высшая идея на кладбище, хотя и смутно артикулируемая, явно присутствует, причём «в виде устройства жизни на земле», не очень пугая, а скорее привлекая. Кладбище — это молчаливый стадион, зашедшийся в антикрике, когда всем, кто на нём находится, забили гол. Поэтому-то оно через экстатический свой антикрик и связано наизнанку с сексом (читай «Бобок»).

Рене Генон называл свою Утопию «Традиционным обществом», а Владимир Соловьёв писал Папе Римскому и русскому императору письма, в которых излагал проекты создания теократического государства (что, в сущности, весьма близко к теме Генона по поводу управляемых Небом обществ). Интересно, что у Соловьёва иерархия теократического правительства осуществлялась «по степени влюблённости» в женскую «ипостась» Бога — Софию, Премудрость.

А разве может что-то стоящее осуществиться по иному принципу?

Христос и Будда таких форм не предлагали.

Тем не менее Утопия манит людей.

Почему же ничего пока не вышло?

По одной простой причине: человечество ещё не достигло своего дна. В обществе «Анонимных алкоголиков», например,

есть правило: больной алкоголизмом начинает выздоравливать только тогда, когда боль от его образа жизни становится для него нестерпимой, когда он «достигнет дна». После этого он начинает прислушиваться к таким словам, как «честность», «ответственность», «самосовершенствование», — к тому, над чем привык смеяться. И в результате остаётся в живых и, более того, начинает новую жизнь, неожиданно наполненную и радостную. Жизнь, основанную на вполне утопических духовных принципах.

Мне хотелось бы ошибиться, но, скорее всего, нам, людям, не долго осталось ждать «своего дна».

Просто оглянитесь вокруг себя или послушайте вечерние новости по телевизору.

Прошлый век начался с истребления и безумия в форме Первой мировой войны.

Новый — с ещё большего истребления и большего безумия, но в форме, ещё не нашедшей себе названия. Но он начался, уже «не календарный», настоящий.

И может быть, лишь испытания, при которых сама возможность жизни на Земле будет поставлена под вопрос, приведут к тому, что сознание людей откроется к исцелению. Возможно, тогда и начнется та Утопия, которую Апокалипсис именуется «тысячелетним Царством праведников».

«Русский Гулливер»¹ уже сейчас открывает ворота, ведущие в её границы.

Ведь можно и не дожидаться всадников Апокалипсиса, совершая Утопию на территории собственного сердца. Если вы, конечно, к этому готовы...

Нулевая строфа

Время в стихотворении течёт не так, как в прозе. Если субстрат, вещество стихотворения — это космическое яйцо, с нераскрывшимся ещё временем и пространством, то, естественно, природа времени в стихотворении будет иной.

Помню, я приехал с Валдая, где провёл два месяца в писании новых стихов и прогулках по озерам, и сразу же пошел в Центр Высоцкого, где репетировала одна прекрасная девушка, в которую я был тогда влюблён. Я зашел в зал, шла репетиция «Чайки». Предмет моего обожания в репетиции участия не принимала и

¹ Издательский и мировоззренческий проект, главным редактором которого является автор.

сидела ко мне спиной в нескольких рядах впереди от меня, ближе к сцене, и я мог любоваться изгибом шеи и несравненным пучком тяжелых, как проволока, волос, а по сцене и над сценой ходили какие-то марсианские существа в синих и розовых фантастических костюмах, похожие на райских птиц, но не с Земли, а, как я уже догадался, с другой планеты.

Я совершенно потерялся в водовороте и траекториях движений этих чудных созданий режиссёрской фантазии, поскольку, пересекаясь с траекториями моих взглядов, центр которых, как ни крути, сматывался, как катушка на старом спиннинге после неудачного броска в переплетённый и страшный шар лески, «бороду», — сматывался сейчас в нимб вокруг чудесной девичьей головы, образуя тем самым немыслимые пространственные петли, от которых моя собственная голова шла кругом.

И тут я услышал слова со сцены: «Давно ли вы были в Валдайском театре?» Слова меня потрясли, потому что в Валдайском театре я был вчера днём на детском спектакле, и это старое кирпичное здание, о котором, конечно, и шла речь в устах чеховского персонажа, я прекрасно помнил.

Я начал подозревать, что попал в какую-то временную петлю, во всяком случае, в непонятный его, времени, завиток. Я сидел в одном театре и вспоминал, как выглядит другой — на Валдае, в котором я сидел вчера и о котором шла речь в этом театре, где я, влюблённый и растерянный, сижу сегодня.

Следующая фраза свергла меня в жесткий шок: «А вы помните комика Суздальцева?» — спросил актёр со сцены. Дело в том, что Суздальцев — это моя фамилия в паспорте...

«Не может быть! — воскликнул я про себя. — Нет там в тексте никакого Суздальцева, я прекрасно помню текст. Нет там его!» Но он там был. Время продолжало закручиваться во вневременную петлю.

Такие же вещи происходят иногда не только в жизни, но и внутри стихов.

К стихам можно отнести слова Блаженного Августина: «То, что было произнесено, не исчезает; чтобы произнести всё, не надо говорить одно вслед за другим: всё извечно и одновременно... Это известно вечному разуму, в котором ничто не начинается и не перестает быть. Этот разум и есть Слово Твоё».

Слово, или Дао, содержит в себе все смыслы одновременно. И существуют, как видим, ситуации, когда к этому состоянию можно подключиться. И это не фантазия, не гипноз — это закон творчества.

Когда Мандельштам пишет «против шерсти мира поём», речь идёт как раз о несовпадении движения времени в стихотворении и времени астрономического плюс бытового, психологического.

Подключаясь к августинову парадоксу на практике, поэт создаёт нулевую строфу.

Мне хотелось бы выдвинуть гипотезу о существовании в творчестве больших поэтов нулевой строфы. Нулевой, потому что в ней тают без остатка — поэт, время, смысл, слово — и растворяются друг в друге до полного исчезновения и неразличения, образуя малое, что ли, Слово, или малое Дао, неслиянное и нераздельное с большим Словом, Логосом. Это длится миг или около того, но после этого меняются судьба поэта и судьба мира. Вот почему Мандельштам настаивал, что вся «Божественная комедия» — одна строфа. Нулевая, — прибавлю я от себя.

Но обычно нулевая строфа невелика. В ней заряжена вся тайная суть судьбы поэта и судьбы его стихов. После появления нулевой строфы — «Жизнь моя, иль ты приснилась мне...», или «Звук осторожный и глухой...», или «Февраль, достать чернил и плакать...» — начинаются интересные вещи. Она, эта нулевая строфа, начинает ездить по всем остальным строфам, как луч фонарика при их разглядывании, накладываясь на них, пропитывая их и определяя их звучание.

Каждая карта из большого аркана Таро — нулевая строфа, но она немыслима без остальных, тоже нулевых.

В судьбе происходит то же самое. Все мы помним всякие деяния, странные наложения времени.

Тот, кто хоть раз создал свою нулевую строфу, писать плохо больше не сможет. Потому что он создал её ещё до рождения.

Кстати, Нуль, или окружность, была любимой фигурой Пушкина. Не говоря о графе Нулине, вспомним, что Пушкин выводил арабские цифры из окружности, в которую вписан квадрат, примерно так же, как мы чертим индекс на конверте. Проверьте на частотность наречия «вкруг», «вокруг» в его поэзии и вы убедитесь, что я прав. Его фамилия в поперечном разрезе пушечного ствола даст ту же фигуру.

Дело в том, что нуль, индийское изобретение, — единственное число, которое не может создать множественности, содержа в себе всё сразу — все ненаписанные стихи и судьбы.

И если в нулевой строфе есть — «дайте о рёбра опереться» и «рухнули», и «не выскочишь из сердца», то форма ухода из жизни уже закодирована.

Определить нулевую строфу столь же сложно, как внутреннюю форму слова, — она перетекает по строфам и судьбе и утекает сквозь пальцы... И если в ней есть «воздушная могила», которая исправит горбатого, то автор непременно выбросится из окна гостиницы, зависнет в воздухе, как Мандельштам, и, грянувшись о землю, скажет: удар — и я здоров.

Непонятно, чего в ней больше — жизни или смерти. Думаю — того, что превышает и жизнь и смерть.

Слово кудесника, слово цитаты...

«Рассказывайте истории», — говорит Эко и рассказывает их сам. Литература, всем понятно, что кончилась, но вы всё равно рассказывайте истории, говорит он. Истории это ведь терапия, об этом знают все. Но если оставить в стороне терапевтический эффект истории, работающий вне зависимости от того, писатель ты или болтун, то **зачем** их рассказывать дальше? С какой целью? Коммерческой, творческой, престижной?

Зачем мы это делаем? Зачем мы бесконечно, совершенно в духе Экклезиаста (и восходит солнце, и заходит солнце), длим это бесконечное и бессмысленное повествование, выпуская том за томом, продавая том за томом, поглощая том за томом? Зачем?

Если честно ответить на этот вопрос, это не вызовет катастрофы, как не вызывают её такие катастрофические слова, как «возлюби ближнего своего» или «сострадай», потому что они все предусмотрительно превращены в объекты, в цитаты.

Зачем же мы рассказываем? В позапрошлом веке считалось, чтобы прибавить света и радости миру, людям. Одним словом, литература преследовала нравственные цели, ещё помня о «возлюби ближнего». Но она всё равно кончилась. Свет не нужен людям?

Честно говоря, свет и любовь людям не нужны.

Великая литература, говорящая об этих вещах, всегда проигрывала бульварному роману, с которым только один Гюго мог ещё соревноваться. Свет слишком ярок, а любовь слишком реальна. Об этом ещё Элиот сказал: труднее всего, когда жизнь реальна. Для эготипического мышления и любовь, и великая литература «про это» смерти подобна. Она для такого мышления (общества массового потребления) — смерть.

И тут я хочу провести разграничение. Можно рассказывать о чём-то, а можно рассказывать что-то. Простое присутствие или

отсутствие предлога «о» делит литературу, рассказ на два разноплановых, разномирных, принципиально различных качества.

Настоящая литература рассказывает что-то, она доносит, прибавляет миру нечто, не бывшее с миром, самим фактом рассказа. Она несёт в себе то, чего ещё не было сказано, она творит читателя и рассказ тем, что она есть. Повествование для такого рассказа не является объектом, средством, целью, текстом, набором героев и ситуаций. Для истории, рассказывающей что-то, повествование это осуществление жизни, свершение, подобное росту растения, полету птицы или смене дня и ночи. О чём нам рассказывает смена дня и ночи? Ни о чём, это просто есть. Полёт птицы? — он просто есть. Серебряный вираж плотвы? — просто есть. И от этого есть счастье подкатывает к горлу без всяких слов и душа замирает. Великая литература всегда рассказывала что-то, уподобляясь основным вещам мира — океану, ветру, дереву, земле. Евангелия, Гита, Шекспир, Хемингуэй, Мандельштам (проза), Хлебников — все они говорили миру что-то, а не о чём-то.

О чём-то говорили очень талантливые люди — Петроний, Ремарк, Набоков. Эту литературу вслед за Верленом мы назовем собственно литературой, прочим. Именно она довела до уровня шедевра бульварные и женские романы, породив их же в немыслимом количестве в дальнейшем.

О чём-то рассказывают газеты, жёлтая пресса, Голливуд, журналы, телесериалы, телешоу, вообще, почти вся теле-, радиореклама.

В поэзии знаменита пара: Евтушенко писал о чём-то, Вознесенский рассказывал что-то.

Рассказывая что-то, приходится подключать к рассказу и фактуру (Заболоцкий, Хлебников, Маяковский), создавать её **каждый раз** заново и в поэзии, и в прозе.

Рассказывая о чём-то, можно воспользоваться предшествующей фактурой — Сорокин, Пелевин, Толстая...

Дело в том, что рассказ о чём-то, столь близкий Эко и вообще всей университетской академической литературе, включая позднего Бродского, это рассказ по преимуществу «цитатный». Рассказывая о чём-то, я смотрю на это что-то со стороны, я не есть то, о чём рассказываю. Я употребляю ремесло и набор приёмов для обработки речи, чтобы произвести результат — текст. Фраза, на которую я смотрю со стороны, — цитата, никуда не денешься. Это хорошо поняли постмодернисты. Цитата всегда несёт в себе отчуждение — не я. Она никогда не донесёт Главного, небывшего, небывалого. Она способна уточнять смыслы, играть с ними.

Она не жизнеобразующа, она – игрушка эгоизма, литературного или бытового. Она гарантирует жалковатую безопасность.

О чём птицы? О чём дерево? Кого они цитируют? Разве можно цитировать, находясь в единственной точке реальности – здесь и сейчас? В этом пространстве-времени цитата невозможна, возможно само Бытие.

Само Бытие способно расплавить цитату, если она подходит, если она подходит по ситуации и поможет обозначить это Бытие явственнее, как расплавлял цитатные смыслы Иисус, цитируя Тору, и Он же эти цитаты раскавычивал – осуществлял в жизни. Рассказать что-то – это выстроить себя, это превратить свою плоть в слово и отдать миру.

Я не думаю, что Эко будет осуществлять в жизни свои и чужие цитаты. Несколько комическое поведение позднего Хемингуэя, претендовавшего в старости на роль многоопытного и всезнающего Папы, объясняется, тем не менее, как раз модальностью «рассказывать что-то» и поэтому раскавычить рассказ, соответствовать тому, что сказал, стать тем, что рассказал. Слово кудесника вещно, писал Флоренский.

Большинство современной литературы (прозы) рассказывает о. Миру эти рассказы ничего не прибавляют, кроме мусора, который оставляют за собой в лесу погулявшие всласть компании: литературные пустые банки, пластиковые бутылки, ту же вялую матерщину, то же нетрезвое бодрое бормотанье.

Но уже есть, существует и движется в воздухе потребность рассказать **что-то**. То, небывшее и ещё не сказанное, из чего рождается в слове жизнь, благодаря чему слово и становится носителем жизни. Появляются и существуют уже редкие и мощные образцы такого творчества.

Но если цитатная литература безопасна, то литература, рассказывающая что-то, опасна. Как опасна любовь, подлинность, весть о реальности, встреча человека с самим собой. Может быть, поэтому такая литература тормозится, придерживается, замалчивается. Ведь она неподконтрольна, она не играет по установленным политкорректным правилам, она – как чайка, куст, холм.

О чём они говорят? Ни о чём. Что они нам являют? Бытие. Одно на всех.

Всё ещё являют.

Ибо тигр в клетке, а куст в зимнем саду – это цитаты. Море в нефтешах – тоже. И это, вполне возможно, – наше с вами ближайшее настоящее и будущее.

Выбор за нами.

Поэзия и сила

«Поэзия, вообще говоря, неотделима от силы. Есть сила Неба, есть сила Земли, есть сила Человека» (Сюй Эрань. «О танской поэзии»).

На расхожем уровне разговора, когда хотят похвалить прозаика, говорят, что у него крепкий рассказ. Когда же хотят похвалить поэта, то говорят, что у него сильное стихотворение. О прозе редко скажут – сильная. Сказав «сильная» о поэзии, мы выставляем ей высший балл. Тем самым сознательно или бессознательно мы свидетельствуем о том, что сила – необходимое качество для стихотворения. Я ещё не разу не слышал, чтобы кто-то сказал: у вас прекрасное слабое стихотворение.

О какой же силе идёт речь? Волевой? Эмоциональной? Мышечной? В чём проявляет себя сила стихотворения, что у неё за природа, откуда она приходит и на что направлена?

Интуитивно я знаю, что Маяковский – сильный поэт, поэт силы, а Асеев нет. Что Парщиков сильный поэт, а представители любимой им *language school* – поэты не сильные. Что Катулл – очень сильный поэт, а Каллимах, поэт не менее изощренный, – нет.

Что у Ахматовой была эта сила, а у Бальмонта ее не было.

В чем же её, этой силы, состав и настой, потому что, как ни странно, для всех этих разных поэтов: Ахматовой, Катулла, Маяковского – она одна и та же. Можно даже сказать, что все слабые поэты слабы по-разному, а все сильные сильны одинаково – присутствием этой неопределяемой составляющей стиха – силы.

Искусство, по Пастернаку, – ...влеченье, сила и захват.

И тут мы сталкиваемся с некоторым парадоксом. Понятие силы и слабости возникает только в человеческом мире, только по отношению к человеку и его миру. Можно ли назвать слабой Луну?

Волка? Камыш? Сугроб? Озеро?

Нет. Потому что они все – сильны. А сильны они потому, что они – есть. То есть они являются событиями мира. Со-бытием мира. Они разделили Бытие мира. Они его равноприродная часть. А что может быть сильнее Бытия? Ничего.

И тут речь идёт о силе, которую в человеческом мире пытались поймать греки в дионисийских радениях, силе, из которой возникла, по Ницше, трагедия, – силе Бытия. Греческая трагедия поймала эту силу и потрясла мир, а радения оставляли после себя следы разорванных тел зверей и людей, и об этом есть пьеса Еврипида «Вакханки».

Следовательно, в человеческом мире сила Бытия выражается неоднозначно. Что-то есть в человеке такое, что может направить её на саморазрушение.

Что-то есть у человека такое, чего нет у волка. Что, не будучи принято к сведению, приведет человека к крови и хаосу. Что же? — Лицо.

Эта таинственная сущность человека, не поддающаяся логическому или физическому определению, должна учитываться при балансировке силы.

Если титаническая (дионисийская) сила, войдя в человека, не сочетается с его лицом, им не уравнивается, а преодолевает лицо и комкает его, то искусство не появляется, появляется Хаос, часто кровавый. Лицо художника, способное выдержать невероятную титаническую силу, космический напор дионисийской стихии, уравновесить её в себе — вот залог подлинного стихотворения, скульптуры, художественной вещи. Секрет силы в этом неуловимом равновесии бесконечной силы и конечной формы. Не зря в дзене любая форма не данность, а событие, уравнивающее Бесформенную силу.

То же самое говорил Мандельштам о растении.

Конфуцианство называет этот неуловимый баланс срединным (истинным) путем.

Ницше предлагал уравнивать дионисийский напор аполлонической соразмерностью. Мне кажется, что в ключе обсуждения деятельности художника яснее будет разговор о лице, способном, не разрушаясь, принять в себя колоссальный напор энергии мира, выдержать его, осмыслить, не превратившись в свиное рыло или оскал волка. (Сами по себе свинья и волк прекрасны, сильны и нейтральны, надо ли говорить об этом?) Напор энергии без лица — хаос, предпоэзия. Я знал графоманов с огромной энергией, плохих поэтов, не имеющих лица, способного эту энергию задержать, накопить и распределить. Многие футуристы, обладая огромной энергией, страдали тем же. (Надо ли говорить, что выстоявшее, не распавшееся лицо, полное текущей и задержанной энергии, всегда божественно?) Второй случай — это хорошо сформировавшееся лицо, но нехватка поэтической энергии. Лицо без энергии — это вырождение поэзии. В основном это хорошие теоретики и не очень сильные поэты.

Шенгели, Аверинцев... Сейчас эта проблема нехватки вообще набирает силу, и самое печальное заключается в том, что нехватка энергии признаётся нормой поэзии.

И дело тут не в интеллигентности или образованности, которая якобы препятствует «силе дикаря». Марина Цветаева, один из сильнейших поэтов мира, склонялась пред хрупким и образованнейшим интеллигентом Рильке, признавая его превосходящим её по силе. Потому что он дал течь сквозь себя Бытию, его мощи. Он дал возможность своему лицу стать лицом Бытия и написал об этом стихотворение — о лице художника как месте, где мир становится олицетворённым.

Но знаете, что с ним произошло дальше? Следующая ступень мастерства — высочайшая. Его лицо стало всеобщим, почти анонимным, почти типической маской греческой или японской трагедии.

Лицо стихотворения Цветаевой намного характерней, чем лицо стихов Рильке. Лицо поздних стихов Рильке смягчено, словно бы немного начало растворяться, как лица скульптур Эрзи, словно бы стало переходить в форму, общую и характерную для всех вещей мира, а не только для одного человека. Он постепенно терял лицо, как теряет его небо или лицо под маской. Что же произошло? Можно сказать, что он постепенно обрел сверхчеловеческое лицо, то самое — лицо Джоконды, или Будды, или воскресшего Христа, Которого то узнавали, то не могли узнать ученики.

Северянина узнавали сразу. Бальмонта тоже.

Хлебников, скажем, был более анонимен. О Гомере и Шекспире вообще не знают, были ли они.

Лицо, способное задержать всю силу мира и не распасться, а стать общим лицом жизни, — лицо высшего поэта и высшего стихотворения.

Эллипсис, метафора, люцида...

Эссе, написанное в годовщину смерти поэта Парщикова, это метафора. Это эллипсис, о котором он писал в письме к А. Иличевскому, говоря, что последняя его поэтическая работа «Дирижабли» основана на игровом соотношении множества эллипсисов. И это — камера люцида, фотоаппарат. Три ипостаси одной и той же реальности — внесловесной.

Его метафора совершенна, но главное в ней не первый её объект и не второй, а расстояние и пространство между ними. Для того чтобы пересечь дистанцию между «виноградной гроздью в серебре» и «аквалангистом в пузырях» («Бегство-1»), нужен ра-

достный акт внесловесного и внелогического прыжка от одного далёкого к другому, осуществляемого в пространстве чистой потенциальности, где **всё возможно**. Это пространство один западный исследователь назвал «мертвой зоной» метафоры, её трансцензусом. Думаю, что она же — самая живая и мощная зона из всех существующих на свете, которую можно назвать райской, или недетерминированной, или сверхсмысловой, или Богом в том или ином понимании этого слова. Проходя через эту зону, дух человека играет, радуется, творит и возвращается в детство. Метафора Парщикова важна не столько своей визуальной изысканностью, сколько виртуозностью исполнения, позволяющей ввести читателя без зацепки в это поле чистого несловесного бытия. Её главная составляющая не «аквалангист» и не «гроздь», но активированное, благодаря точности сопоставления, пространство между ними, куда вы обречены вступить и воскреснуть от бытовой смерти концептуального мышления. Плотнуть воздуха жизни. Прочитать стихотворение Парщикова — это как на литургию сходить, причаститься иномирному, возобновить свою детскую связь с блаженным космосом вне времени и пространства.

То же и эллипсис. Я как-то спросил его, что же это для тебя такое? — «Тебе говорит девушка: “Давай сходим в кино на Марчелло Матростройни, на сеанс в 21:30 в кинотеатр “Стрела”. Ты отвечаешь: “Давай”. В этом “давай” содержится и Марчелло Матростройни, и 21:30, и кинотеатр “Стрела”, и “сходим”, и девушка, между прочим». Так он мне тогда ответил.

Так вот, работа эллипсисов в «Дирижаблях» это не набившая оскомину постмодернистская работа отсылки, центонов, аллюзий и т. д., приема, утратившего энергетическую насыщенность, а качественно новый метод сжатия информации — чередование объёмов воздуха, вжатого в ручку силомера, чередование таких вот силовых умолчаний-смыслов, внесловесных объёмов, насыщенных отсутствующей явно, но присутствующей тайно информацией. «Давай», как в вату, завернуто в молчание, в тишину, в которой каждую секунду рождается и исчезает цепочка смыслов.

Его фотоаппарат был полем чистой внесловесности, коробкой света, готовой вобрать любой предмет и отобразить его в кадре в зависимости от ракурса, освещённости и расстояния. Осуществить этим полем чистого сияния возможность перехода объекта изображения к самому изображению. Но для этого акта необходимо то самое пространство «рая», или Света, как он назван в Евангелии от Иоанна. А это уже работа духа. Неслучаен

в последние годы его интерес к византийской культуре и богослужению...

Эти сокровища оптики и словесности и ещё многое другое способствовали моему новому этапу в поэзии, тому, что однажды я вышел из заколдованного круга, в котором долго крутился, способствовали дружбе, в которой умолчания и тишина значили больше, чем слова. Думаю, что она, эта дружба, была чем-то вроде совершенной метафоры, на которые он был мастак. Думаю, что она вообще входила в совершенную метафору его жизни с вечным вневременным светом между объектами этого неуловимого тропа.

Поэт и правда

Не так давно в интернете появился записанный на видео диалог Юрия Шевчука с Путиным. Отклик был бурный, хотя и недолговременный. Чем же этот диалог всё-таки интересен? Во-первых, тем, что возродил, пусть и в несколько деформированном варианте, поэтическую парадигму-архетип, казалось бы, абсолютно в наше «иное» время утраченную, о поэте, говорящем правду царю. Это священное право, которое было почему-то столь необходимо гению, что он настаивал на нём во все времена: карикатурное, но и сакральное письмо Бродского Брежневу, ночной разговор Пастернака со Сталиным, все последние годы несчастного Булгакова, ожидающего от того же Сталина ответа, звонка, письма... Это право Катулла, право Василия Жуковского, Державина, Пушкина, Алексея Константиновича Толстого... Право, на котором поэзия всегда настаивала, — но почему? Из-за соображений престижа? Вряд ли. Из-за того, чтобы иметь власть над царем? Тоже как-то не о том. В чём же тут дело? Кажется, что это просто оброк какой-то, страшная обуза, которая к тому же и опасна — можно ведь и голову сложить, но без этой обязанности поэзия вроде как оказывалась и недопоэзией.

Ведь одно дело ругать царя или генсека исподтишка, рассказывать анекдоты, а другое — сказать правду, глядя в глаза. Отчего же поэт так обременен этой обязанностью, отчего не плюнет на неё и не начнёт «писать стихи и целовать женщин»? Да потому что тогда он теряет связь с тем местом, откуда выходят в порождающей их Вселенной поэты. Потому что, отказавшись от этого страшного и святого права-обязанности, поэт утрачивает своё поэтическое бытие, онтологическую пророческую сущность.

Быть поэтом — оказывается не сочинять байки, как это думал Платон, а говорить правду, как это делал Исая. Прежде всего, правду — царю земному, замыкая его на правду Царства правды. Поэт — это гонец в неведомое: в реальность. В тот её высший слой, с которого становится ясно, что всё происходящее вокруг — государства, властители, важные дела, деньги — вещи, не более несомненные, чем дым от костра, или, как сказал Тютчев, — тень от дыма.

Слушайте, мы что, действительно воображаем, что знаем правду? Что такое правда? Она что, легко даётся? Или за неё надо платить? Не тем, что «целовать женщин и пить вино», а тем, что отсидеть в ГУЛАГе, или, как Селинджер, — в добровольном заточении, или, как Достоевский, — хватать её накануне припадка — всю, невыразимую, без остатка, и настраивать её на любовь к каторжникам, мучительную и невозможную, в своём Мертвом Доме.

Кто сказал, что правда даётся легко, если мы целый день играем в игры, где это понятие вообще отсутствует или, в лучшем случае, весьма относительно.

Выгодно мне это слово или не выгодно — вот критерии высказывания в современном мировом социуме.

А ведь поэт обязательно скажет правду, если он поэт. Он на это обречён. Приговорён к правде, как к расстрелу. Сам собой. И он скажет такую правду, которая сильно разнится от очевидной, общепринятой, если, конечно, она ещё осталась.

Потому что он свидетель правды глубокой, безмолвной, которая живёт именно в том месте, где в тиши, ещё без слов, зарождаются и строки стихотворения, и форма сосны на берегу залива, и очертания человеческого тела, идущего в мир, корни, галактики. И если он поэт и пошел в эту область за своей несомненной строкой, которую можно расслышать, только если ты обладаешь **чэнь**, искренностью, то ты принесешь назад, как метеорит, микроорганизмы, правду, из которой и слеплено твоё стихотворение. Если ты поэт, ты замкнёшь её на того, который — от Бога или нет, — но сейчас стоит во главе государства. Или откажись от своего чудесного пения внутри, от своей музыки, от своей всемирности, которыми ты живёшь, если ты не предал посвящение Музы. Откажись от себя. Стань ещё одним из тех, кто обманывает себя и окружающих.

Выстоять перед правдой это всё равно что выстоять под пистолетом, сплёвывая косточки вишен.

Это всё равно что стоять на краю мрачной бездны и пребывать в упоении во время смертельной опасности. Это всё равно что вспоминать, к чему призван человек — к социальным играм или глотку бесконечного, из которого человеческая душа и сотворена и слеплена.

И если не поэт скажет царю, что тот врёт, то кто же?

Враньё — всегда цитатно, потому что оно не подтверждено делом, не «раскавычено» им. Мы живём в мире цитат, которые сообщают нам президенты, телевидение, модельеры и актёры. И даже некоторые поэты, которые на период вранья, а думаю, что и дольше, перестают быть поэтами.

Когда Конфуций говорил об исправлении имён как начале истинного правления, истинного социального устройства, он говорил о цитатности поведения и речи — когда слова не соответствовали делам, не подтверждались теми вещами, которые они призваны обозначать, но — вещи были отдельно, а слова отдельно. Когда слова врут. За это наблюдение Эзру Паунда чуть было не лишили жизни его соотечественники. Кажется, они предчувствовали своё будущее глобальное царство. Паунд со своей детской правдой мешал им. Но он не мог не говорить, путаясь, временами заблуждаясь, как мог, но ориентируясь на ту страну правды, на тот дом Чэнь, откуда стихи родом.

И вторая вещь, которую хочется сказать по поводу диалога певца и президента. То, что человек позволил себе сказать несколько простых фраз, далеко не самых острых, не самых опасных, но правдивых, обращаясь к вице-президенту «демократического» государства, — показалось отчаянной смелостью, чуть ли не подвигом, произвело кратковременный фурор. Да, таков на сегодня наш мир, наша Россия. Слова обыкновенной правды перед лицом царя кажутся в ней отчаянной смелостью и вызывают восхищение.

Так что же значит быть поэтом в таком мире?

Выдавливает из себя, что белое это белое? Или писать стихи, которые всем понятны и всех устраивают?

И здесь стоит выбор — помнить, из какого ты Дома родом, или забыть. Лучше забыть.

Ведь это и заметно-то никому, кроме единиц, не будет. Все и так всё забыли.

Хотя кто в это поверит, получая орден от президента или грант от магната?

Поэтика Луны, поэтика Солнца

Я не думаю, что человек — микрокосм большой космической истории. Человек это и есть большая космическая история, ибо человек един, человек голографичен и сингулярен и космос — это его часть, а не он — часть космоса, о чем много раз писал, например, Бердяев. Хотя я бы вообще отказался от понятия части в таком разговоре. Тем не менее меня всегда пленяло изображение Адама с Луной, ходящей на уровне бёдер, и Солнцем, встроенным в середину груди. Это два волшебных, бездонных центра, вокруг которых формируется жизнедеятельность человека. Жизнедеятельность поэзии также во многом формируется вокруг этих двух миров.

Есть поэты «солнечные» и «лунные».

Лунным поэтом можно назвать, например, Мандельштама, но совсем не в том смысле, в котором это делал, скажем, Д. Мережковский по отношению к Лермонтову. Метафизика пространства и язык описания, приоритеты смыслов сильно изменились с той «учебной» наивной поры. Лунность поэта, лунность его усилия заключается в том, что он следует переключению регистров своей поэтики с одного гравитационного поля — на другое. Его «космический корабль-путешественник» использует силу тяготения, по которой кружатся огромные космические массы материи (в нашем случае — языковые и смысловые). Я помню рассказ из детства о космическом полете, где корабль переходил с одной гравитационной орбиты на другую, используя огромные силы притяжения — сначала Земли, потом Солнца, потом те орбиты галактик, в захват которых он попадал. Сила такого корабля безмерна — вся гравитационная мощь космоса в его распоряжении, он просто виртуозно определяет основные гравитационные силы того участка пространства, в котором находится, и «осёдлывает» нужную, подстраиваясь под неё. Его путешествие — стремительно, мощно и бесконечно. Самое главное — оно находится в согласии с основными силами мира, оно им соприродно, оно с ними — одно. Конечно, нужно иметь гениальное языковое чутье, гениальную интуицию смыслов, чтобы проделать то же самое с гравитационными языковыми полями. Со смысловыми излучениями огромных культурных масс.

У Мандельштама такое чутьё было, и в первом же своём стихотворении он говорит о гравитации: «Звук, осторожный и глухой, плода, сорвавшегося с древа...». Плод нашел свою гравитационную траекторию — путешествие корабля Мандельштама

началось. Такая поэтика неуловимо пассивна, хотя в её распоряжении мощь всего мира. Она выжидательна («не волноваться, нетерпенье роскошь»), она, как тот звездолёт, ориентирована на постепенность и чувство дистанции («Я постепенно скорость разовью...», «Я сохранил дистанцию свою...»). Одолеть её мощь, раз уж она найдена, невозможно. Это все равно что одолеть строй Вселенной. Более того, в ней найдена жизненно важная для такой поэзии догадка, что отношения-гравитация возникли «прежде», чем возникли сами объекты гравитации. Сама природа такой поэзии — отношения, предшествующие всему остальному. Их (отношения ещё без присутствия самих объектов) можно назвать по-разному, «бездревесностью», например. Имея в виду отсутствие объектов-деревьев. «И в бездревесности кружились листья». Отношения — это гравитационная (языковая, смысловая) связь одной планеты с другой. Лунный поэт знает, что гравитация-любовь предшествует планетам и словам. Нашував её природу, войдя в резонанс и во вкус, можно повелевать планетами.

Однако лунные поэты не случайно всегда завидуют поэтам солнечным, как не случайно завидовал Осип Мандельштам Борису Пастернаку — поэту солнечному, а тот — Маяковскому, поэту ещё более солнечному, с его разговорами с Солнцем и с Богом.

Солнечный поэт более рискует. Солнечный поэт, разгораясь изнутри, там, где Солнце на рисунке Адама совпадает с центром груди, начинает выбрасывать барочные протуберанцы и творить на свой страх и риск новые миры. Он не использует «чужие» энергии, он творит свои. Он расплавлен, его слова — тоже, и его жизнь — серия непрекращающихся взрывов. Он может пойти вопреки гравитации и быть уничтожен. Он может назвать себя центром вселенной, в которой действуют новые, его собственные, порождённые им законы. Он может быть аномальным и нездешним. Его протуберанцы непредсказуемы. Это солнце Ницше, это стихи Цветаевой, Гельдерлина, Паунда, Заболоцкого (раннего), Маяковского. Есть и современные имена.

Такой поэт создаёт реальность заново, потому что реальность — это то, во что в конце концов народ начинает верить. Другой реальности среди людей просто не бывает. К тому же солнечный поэт переиначивает отношения между галактиками и планетами (языковыми паттернами) уже в силу того, что зажёл свой собственный свет и распространил вокруг себя свою собственную гравитационную (языковую и смысловую) мощь, своё собственное поле, с которым остальные поля (предшествующие ему куль-

турные феномены, представления об истории поэзии) вынуждены считаться заново.

Потому что они уже — волей-неволей — подстроились под него, как только он зажгёт своё солнце, как весы подстраиваются под тяжесть взошедшего на них.

Какая поэзия сильнее? Тут нет ответа. Какая безопасней? Опасны — обе, если идти до конца.

Но у меня есть одно замечание. Вернее, два.

Первое — солнце может быть чёрным. И создавать смерть, а не любовь-гравитацию, по Данте. И делать это гениально.

И второе — можно работать также в той зеркальной («всеотражающей») языковой пыли, о которой писал А. Драгомощенко в статье «Краплёная память», — достижение для одних и явление энтропии (остывающей речи Вселенной) с точки зрения языкового космоса с его возобновляющимися лунами и светилами, встроенными в пишущего автора.

Ад и рай доктора Чехова

Когда впервые побывал по своим журналистским делам в Ялте в доме Чехова, я увидел то, что меня впечатлило и навело на размышления, — сад. Я бы даже назвал его Садам с большой буквы. Это был не просто курортный бессистемный садик, какие можно увидеть во множестве, а хорошо организованное садовое пространство, с проведённой оросительной системой в виде ручьёв с мостиками, с редчайшими породами деревьев, высаженными по единому хорошо продуманному плану, что стоило вложения не малых средств. Стоя тут, сразу же понимаешь, что тема «Вишневого сада» из литературной и символической перешла в план жизненно-действенный. Что Чехов не только оплакивал гибель Вишневого сада как символа поэзии, «беспольности», о которой Шекспир говорил, что без неё нет человека, но и воплотил реплику одного из героев: мы насадим новый сад. И он его насадил. Зачем? Разве без этого сада в Крыму некрасиво? Разве один только вид в окно на горы и море сам по себе не прекрасен?

Прекрасен, но это то, что дано «от природы» или «от Бога». А Чехов хотел во что бы то ни стало сам, своими руками, на свои собственные средства и опираясь на своё собственное воображение сотворить... что? Рай! Уголок Рая. Сад — вертоград на древнерусском — всегда означал Рай. Сады разводили монахи внутри

монастырских стен, подразумевая, что благодаря их усилиям и молитве Рай на земле все же возможен, пусть и в значительно усечённом виде. Причём Рай возвращенный, выстроенный человеческими руками, сотворчеством человека и Бога, человека и природы, вышедшей из рук Бога.

Давайте копнём немного глубже. Земная история, как мы её знаем, началась с грехопадения, с того, что люди были вынуждены покинуть земной Рай. И вот тут-то они оказываются в мире сопротивления, в мире повреждённых отношений с самими собой и с другими людьми, из которых и произрастает история со всеми её падениями (многочисленными и кровавыми) и взлётами (не столь частыми, но ослепительно прекрасными, хотя нередко и мало кому известными). И в силу таких событий встает вопрос: совместим ли Рай и земная история?

Герои Чехова чаще всего люди, весьма прочно встроенные в быт, в его комические и трагические перипетии, в будни с их сплетнями, анекдотами, обедами, дачами, изменами, пошловатыми историями, из которых, кажется, и состоит вся людская жизнь. Но время от времени у Чехова возникает одна пронзительная тема — тоска по земному Раю.

Возникает она мечтательно и неопределенно. В том смысле, что хорошо бы, чтобы стала жизнь лучше, что надо бы работать и тогда через тысячу лет люди, может быть, станут счастливы. Во всяком случае, не подкреплённое действиями создание счастья на земле, «земного Рая», отнесено автором и героями, к тому же, в неопределенное будущее.

Но есть в авторе черты, не укладывающиеся в рамки мировоззрения, которое выражают его герои.

Если Чехов знал свой Рай (во всяком случае, пытался его воплотить) на земле, в Ялте, то до этого он познал и свой Ад. Какая сила позвала известного писателя с не очень крепким здоровьем на край российской земли — в многонедельное путешествие на Сахалин, к каторжанам? Никто его туда не гнал.

Объективных причин туда ехать — а путешествие было по тем временам крайне изматывающим, неудобным и даже опасным — не было. И всё же путешествие в «Ад», к людям отверженным, обречённым, выкинутым из жизни было необходимо Чехову, и этот тихий человек, немного нескладный и крайне интеллигентный, его совершил.

Он не был активным христианином, он вообще не любил говорить на эту тему серьёзно в силу внутренней сдержанности, но поступки его говорили иногда больше, чем он сам или его герои.

Посещение Ада и попытка возвести Рай на земле. Эти два пункта его судьбы были жизнеобразующими точками его жизни, без них он не был бы Чеховым.

Он не только говорил — он делал.

И все же земная история и земной Рай «две вещи несовместные», он понимал это и относил возможность построения Рая далеко в будущее.

И это была, как нам кажется, основная его ошибка. Вернуться в земной Рай, пытаясь его восстановить, действительно невозможно, и это хорошо понимал, например, великий Данте. Если вы почитаете его «Чистилище», то увидите, что в Аду толпится народ, на уступах горы Чистилища тоже, в небесах — сонмы блаженных душ. А в земном Раю — никого. Земной Рай отныне — транзитная зона, ведущая к Небу.

И вот тут-то намечается ответ, как совместить землю и счастье. Царство Небесное среди вас есть, — говорит Христос. Он не говорит, что оно — будет, что через тысячу лет оно каким-либо образом настанет, что строительство садов приведет когда-нибудь к земному счастью, нет. Он говорит: Рай уже в вас, Рай — в вашем сердце, там, где Я. И если вы войдете в ваши сердца и будете жить едино со Мной, то ваше счастье будет с вами сегодня. Прямо сейчас. Потому что нет другого реального места присутствия, кроме «сейчас». И если он будет в нас, то и окружающая вас действительность начнет подстраиваться под божественное присутствие в нашем теле, в наших мыслях, в наших делах. Но для этого мы должны стать «новым садом». Старые зерна должны умереть, чтобы воскреснуть вместе с Христом к новой жизни.

И когда доктор Чехов говорил, что «по капле выдавливал из себя раба», он говорил как раз о том, что по капле умирал для греха для того, чтобы родиться, воскреснуть к новой свободе, новому образу жизни.

Но работа «капельницы» хороша тогда, когда тело и душа отданы Высшему, Бытию, Богу. Отданы безоговорочно и сполна. Тогда к человеческим силам прибавляются Божьи. Они одни могут совершить труд Воскресения.

Великий писатель посетил свой Ад и создал свой Рай, и я преклоняюсь перед его делами. Единственно, чего ему, кажется, не хватило — отдать свою жизнь в руки Божьи, и он мог бы это сделать так же целомудренно, тихо и скромно, как всё остальное, что он делал в жизни. Был доктором, интеллигентом, писателем, который рос всю жизнь.

Он мог бы, наверное, это сделать...

И хочется думать, что сделал, что воплотил многое, что обрести своё воскресение ему отчасти удалось. А то, что не удастся человеку, возможно его создателю.

Рассказ как средство пробуждения

Ранним утром, следуя своей традиции писать «утренние страницы», сняв внутреннего цензора и испытывая сильнейшее нежелание делать хоть что-либо в такой зной, я всё же попробовал написать о вентиляторе, который работал у изголовья постели всю ночь. И тут же остановился.

Потому что чувство нежелания привело меня к простой мысли, которая, в общем, была не нова.

Мысль заключалась в том, что те слова, которые ты сейчас напишешь о вентиляторе — пластмассовый, красный, приглушённо шумящий, — всё равно не будут иметь ничего общего с происходящим. А что происходит? Вентилятор. Да, он происходит, но то, что ты о нём пишешь, не имеет отношения к происходящему вентилятору, к его бытию. Потому что синтаксис языка **никогда не совпадает с синтаксисом бытия**. Об этом писал Виттенберг. Я позволю себе продолжить.

Правила и законы языка — это империя. Язык, пытающийся описать Бытие при помощи своих внутренних правил, похож на Наполеона, вломившегося в Россию, или Александра, вторгшегося в Индию. И там и там происходит насильственное уподобление страдательной территории своей чужеродной системе. Язык, рассказывающий какую-либо историю или повесть о «реальности», занят тоталитарным делом Александра и Бонапарта, делом насильственной подгонки неведомых областей под свои структуры и свои законы. Когда красноармейцы насильствовали выпускниц Смольного, они делали примерно то же самое, что делает язык, пытаясь передать Бытие, которое он видит предметом своего описания. Вот чем занят современный «реалистический» рассказ, современная «реалистическая» проза.

Конечно, я могу написать рассказ-постановку, рассказ-симулякр, чем трудолюбиво и занимаются ведущие профессионалы в этой области, зная, что читателям большего и не надо. Но так ли это? И даже если это так, то неужели прошло время словесных вещей, **осуществляющих связь с Бытием**, а не создающих ещё

один пласт подменной, вербальной реальности. Я, например, читатель, которому **это надо**.

Итак, вопрос заключается в том — можно ли при помощи синтаксиса языка осуществить связь с синтаксисом Бытия?

Непрямым способом, уходя от тоталитарной власти языка, пользуясь музыкой, жестами, танцем, этого результата добивались театр Но, греческая драма, поэзия иероглифов и поэзия слова-логоса (близкого к иероглифу, далёкого от рационального и терминологического слова-вербума). Ницше понимал, что философствование при помощи языкового синтаксиса не приводит к Бытию, а уводит от него.

Именно поэтому он предлагал понимать его вещи, **танцуя**, и никак иначе. В противном случае вы меня не поймёте, говорил он, потому что чуял подмену Бытия вербальной реальностью. Танец создателя «Заратустры» был выходом из синтаксиса прозы, катапультой из него, европейским сатори.

Так может ли проза соприкоснуться с реальностью, или она вынуждена оставаться мыльным симулякром — самостоятельным, отдельным от Бытия потоком идей, слов и персонажей — в своём отвратительном умножении и нездоровье, затопившим полки книжных магазинов.

Давайте представим себе такую (языковую) ситуацию. Наполеон внезапно перестал завоёвывать Россию и, встав на колени, начал молиться о ней, о ее благополучии, свободе и тайне всей душой и всей глубиной своего существа. Или Александр Македонский остановил войска, коленопреклоненно воззвал к богам о священном благополучии Индии и возблагодарил Творца за её благоговейные тайны. Язык прозы способен осуществить подобное действие по отношению к Бытию. И когда такое чудо происходит с прозой (сознательно или бессознательно), возникают «Идиот», «Гамлет», «Моби Дик», «Гэтсби», «Над пропастью во ржи», в которых текст коленопреклоняется перед непостижимой святыней жизни. Синтаксисы Бытия и языка не совпадают, но читатель языка может при помощи чтения совпасть с Бытием при таком подходе, и тогда рассказ становится тем, чем он и должен быть — не средством засыпания, отторжения от Бытия, а средством пробуждения к Бытию.

Когда текст коленопреклоняется перед святыней жизни, то вербальная реальность даёт трещину, рассыпается. И тут, на этих обломках, либо возникает постмодерн, объявляя их единственным литературным средством, либо язык все же смиренно раскрывает себя синтаксису Бытия, а вернее, от-

сутствию синтаксиса. Ведь катарсис — это и есть отсутствие синтаксиса.

К своему внесинтаксическому катарсису звали все великие литературные направления — романтизм, классицизм, сентиментализм. Ведь в сентиментальной ностальгии Вертинского было больше правды, чем в любом реалистическом рассказе, потому что чувство, в отличие от слов, — правдиво, подлинно, даже такое, как ностальгия. В чувстве больше правды, чем в дискурсе, ибо оно соприкасается с Бытием, а дискурс — нет. Дискурс образует ему подмену.

Поэтому великие писатели принялись расшатывать сам литературный синтаксис, когда романтизм, сентиментализм и классицизм утратили способность вызывать в зрителях-слушателях внесинтаксический катарсис. Рембо, Паунд, Хлебников...

Я — практик. Поэтому встает вопрос, а как же писать рассказ таким образом, чтобы он **осуществлял** связь с Бытием, а не с коллективным вербально-ментальным сновидением заживо, с подменой Бытия.

Я приведу ещё один пример. Смысл медитации на дыхании заключается в том, чтобы перестать **думать о** дыхании, а просто стать им, слиться с дыханием, пережить его вне слов и мыслей **О**. Все мысли **О**, все фразы **О** Бытия, по определению, не могут быть самим Бытием. Поэтому все священные школы передавали знание **вне текста**, ибо текст вёл к подмене, к замещению Бытия своим синтаксисом, своей цитатностью. Поэтому настоящий рассказ должен, как и медитация, начинаясь с мыслей **О**, следуя путём углубления и осознания, вывести к той точке в повествовании, где история **О** исчезнет и появится само «дыхание», само Бытие. Синтаксис рассказа поэтому должен угаснуть, иссякнуть либо стать настолько корявым, чтобы было ясно, что не на нём держится суть. Рассказ должен растратить все свои концепции, все установки, весь синтаксис, входя в ту свою фазу, где они тают на фоне солнечного слияния повествователя и Бытия. И это единственный путь для прозы, если мы хотим, чтобы она продолжалась и осуществляла связь с жизнью, тождественность с Бытием, а не подменные рассуждения **О** жизни.

Пушкинская проза была тождественной потоку жизни. Потому что он сам в процессе письма был ему тождествен. То есть письмо его было сакрально или медитативно.

Все иные образцы прозы будут симулякрами, не Наполеонами даже и Александрами, а Наполеончиками и Алексашками. И Наполеончики и Алексашки многих устраивают, но не всех.

Рассказ должен вернуться в финале в ту тишину, из которой он и вырос. Он, как кирпич, брошенный в океан, должен поднять его волны, обозначающие присутствие этого океана, и дать им затихнуть, чтобы потрясённый свидетель благоговейно застыл перед его необъятностью и величием.

Чтобы он поразился себе самому, потому что происшедшее расположено на территории его внутреннего пространства, оно — ему родное, он **из него и состоит на самом деле, из вещества этого события, из вещества океана**, обозначенного рассказом или стихотворением. Из бесконечных потенциалов возможностей. Бесконечной силы и бесконечной слабости — как он сам захочет выбрать.

Итак, я начинаю писать с симулякра. Ничего другого и не остаётся. Но по мере письма, по мере продвижения вперед «мысли о дыхании» должны привести к переживанию самого дыхания, слово «дыхание» должно совпасть со своим бытием.

Тогда рассказ превращается в священный иероглиф, воплощая эпизод из жизни человека, ситуацию, чувство. Тогда слова рассказа становятся вещными словами мага, кудесника (по Флоренскому), приводя к внесловесному, внеобъектному переживанию.

Знаете, детское чтение не было объектно, синтаксично. Капитан Блад под одеялом с фонариком не знал синтаксиса, но был единым (внеобъектным, сверхобъектным) блаженным процессом. Дети читают блаженнее нас, потому что их чтение не синтаксично, но чувственно. Они ещё способны быть там, откуда поневоле ушли классицизм, сентиментализм, романтизм, утратившие способность создавать катарсическое пространство.

Собственно, их чтение не является языковым в нашем понимании этого слова. Но разве суть и цель прозы не заключается в том, чтобы потерять объект, войдя в чистую, струящуюся процессуальность?

При отношении к рассказу как к медитации возникает вопрос: кому интересна чужая медитация? Да никому. Мне интересней моя перебранка с продавщицей или детектив в мягкой обложке. Поэтому практика рассказа должна предполагать для начала создание интересной и понятной для всех «интригующей» фактуры (поддельного характера) — той же перебранки с продавщицей. Но вторым своим действием рассказ должен начать **распаковывать, схлопывать** эти галлюциногенные смыслы, выходя в их окутанность и тождественность чистому Бытию, протекание его через всю прекрасную бестолочь мира.

В таком своём виде рассказ делается средством пробуждения, а не средством усыпления.

Поэтому не надо обожествлять язык, как это делал Бродский и многие выдающиеся писатели перед ним и после него. Язык — продукт массового сознания, массового мышления, коллективного и стихийного внутреннего монолога. Он создал Гитлера, Сталина — этот родной язык. Он, этот массовый язык, кричал: распни! Не надо думать, что язык — это реальность. Язык восстаёт против реальности всю большую (послевавилонскую) часть своего существования. Язык — отдельно, Бытие — отдельно.

И если писатель или народ выбирают язык, они теряют своё Бытие. Об этом говорил Конфуций, когда звал к «исправлению имен». И если писатель гениален, то он выводит язык на сверхязыковой уровень. Он лишает его цитатности, имитационности, подменяющей Бытие и маскирующей под Бытие.

Сказано, что язык — дом Бытия. Но я в это не верю. И я не собираюсь принимать это как средство, готовое к употреблению. Тишина — это не меньший дом Бытия, а больший, имея в виду то состояние языка, которое мы имеем на сегодня.

Язык не больший дом Бытия, чем дерево, река, черепаха, человек, ручей. В них он и явлен и задержан не дуально, не рефлексированно, чисто. Они им и являются, пока «являются». Святые и дети знают об этом. Первые говорят об этом, вторые — просто живут среди них.

Слова — отчасти ложь. В том числе и эти. Но лучше всё же говорить о Бытии, чем молчать. Это не я сказал, но на свой лад готов повторить, раскавычить.

С трамваем смешанный леопард

В одном из своих стихотворений я допустил строчку «с трамваем смешанный леопард», и один мой знакомый, поэт, спросил меня — почему? Что ты имеешь в виду? Я не смог тогда дать вразумительного ответа, хотя и чувствовал, что выражение верное. Более того, я знал, что речь идёт не о жонглировании словами и не о создании словесного сочетания, которое может привлечь к себе внимание, а о некоторой реальности, некотором факте мира. Тот же самый факт мира в дальнейшем появляется в стихотворении «Рождество 1», где Дева Мария оказывается одновременно и девчонкой-проституткой, родившей от матроса. В этом, во-первых, нет никакого богохульства или оскорбления

для сакрального смысла Благой вести — я это чувствовал глубоко и ясно, — а во-вторых, этот ход не имеет ничего общего с похожими, скажем, коммунистическими тропами, когда пролетарский или крестьянский поэт с пафосом, не всегда трезвым, говорит о ярославских мадоннах или святом труде НКВД.

Сейчас я могу объяснить, в чём тут дело. Я мог бы и не объяснять и продолжать быть «произвольным» поэтом в глазах читателя, но я не хочу отрезать читателю пути к пониманию. Словом, в мои задачи как автора входит и то, чтобы дать ключ к тем стихам, которые написаны интуитивным — единственно верным — способом, но постфактум могут быть объяснены и более или менее рационально.

Мы все уже привыкли к сдвигу во времени. Такие выражения, как «новая Эдит Пиаф» или «новый Гоголь родился», привычно сообщают нам о том, что кто-то не умер до конца, но «часть его большая» переселилась в представителя последующих поколений. Ситуация весьма близкая к идее реинкарнации или генетической наследственности.

Пушкин живёт в памяти людей, кто-то становится последователем Мандельштама и т. д. Одно время заходит в другое и даёт свои плоды. Существует, в общем, некая машина времени бытового происхождения — идея эта хорошо уловлена одноимённой группой, но, думаю, не осознана, при которой мы можем чувствовать в себе голоса предков и хотеть, чтобы у наших детей было все, как у нас, только намного лучше. Делая подобные фантазийные операции, мы эту машину времени запускаем. Запускаем её также, читая любое стихотворение древнего поэта. То, что он написал когда-то, встраивается, смешивается с тем, что я думаю сейчас о себе, о нём и о его стихах. То есть у веера времен есть возможность складываться и наползать сегментами друг на дружку.

С пространством иначе. Этот бастион бытового мышления сдаваться не желает. Представьте себе, если на тысячную купюру наползёт, смешается с ней десятка, — что мы скажем тогда продавцу? Или на вашу любимую наползёт какой-нибудь усатый мужик. Впрочем, случаи, когда на любимую наползает материнский образ, приемлемы и многим известны. Тем не менее, бытовое сознание стремится различать, отъединять предметы друг от дружки, как можно более четко: это ты, а это, брат, — я. И это мое, а это твое. Это прокладки, а это, брат, тыква.

Пространство менее податливо к веерообразному наложению. Мы восхищаемся Колумбом, всё-таки открывшим за си-

ней пустыней новый континент, или Армстронгом, ступившим на Луну. Мы восхищаемся недосыгаемостью некоторых вещей, а также алчем разрушить дистанцию между собой и недоступной вещью, пленившей наше воображение, например, возлюбленной или новым ноутбуком. На этом замешана вся традиционная, великолепная поэзия мира.

Тем не менее, во всём существует всё. И не только потенциально, но и почти физически. Если генезис мира возвести к исходной точке, то придётся признать, что в том состоянии вне времени все было всем. И будущие дома в этой точке переплетались с ромашками и мамонтами, с аэропланами и Монами Лизами, мужчины — с женщинами, а небо — с землей.

Дело в том, что при раскручивании чистого потенциала, содержащегося в этом источнике, сам он, эта начальная точка положения вещей, никуда не ушла и продолжает скрытно участвовать в формировании мира. То есть вещи внешне отделились друг от дружки (вернее, это сделало наше ограниченное и прагматичное сознание), но связь их между собой может осуществляться только в том случае, если они действительно **связаны**, то есть в некотором месте пространства времени являются одним. Это место может быть запрятано за ножкой стула, в дырке на джинсах или в самолётном хвосте — не имеет значения. Имеет значение, что любая вещь мира содержит в себе не только другую вещь, но и все остальные вещи мира и остальные миры в придачу — голографический принцип, всем известный.

Поэтому изображение мира, где с трамваем смешан леопард, а в истории гаитянской девчонки видна история Девы Марии, не произвольно. Эта словесная или мыслительная операция будет произвольной и мертвой, если это именно операция слов, но она не будет таковой, если автор видит. Видящие видят, что любой человек находится в контакте со всем остальным миром, как говорит кастанедовский дон Хуан.

Без претензий на исключительность я больше не буду делать вид, опасаясь быть неверно понятым или задеть чьи-то устоявшиеся понятия о литературе и быте, что я не вижу. Я — вижу. И извиняться за это не считаю нужным.

Дерево может стать мной, если я позволю ему перелиться в меня — туда, где оно уже давно было.

Леопард может перелиться в мертвый металл автобуса, если я позволю ему сделать это, потому что он там был всегда. Я могу позволить себе самому быть всем этим, осуществляя не безобидную игру в бисер, а возведение нового дома жизни, штопая и со-

единая своим телом то, что в этом нуждается, и то, что я сам интуитивно выбираю. Великолепная игра, в которой сочетается всё: Колумб и червь, ламборгини и гигантские слоны, Мариванна и тристия, человеческий зародыш и карты Меркатора, железная перчатка Ричарда Львиное Сердце и напёрсток, закатившийся под диван. Для этого нужно только знать правила сочетаний и видеть, что то, с чем имеешь дело, — реальность. Видеть, что это реальность, превосходящая рациональную слепоту.

Делать же вид, что видишь и знаешь, это значит делать вид, что ты поэт.

Человек — это стихотворение

Откуда взялись стихи?

Когда я ещё не знал ответа, то нечаянно обратил внимание на одну неожиданную вещь. В такой древней книге, как Библия, создание мира, длящееся шесть дней, происходит в рифму. Если вы наложите первые три дня творения на следующие три дня, то получится следующее: Первый день — творение света. Второй — вода и небо. Третий — суша.

Четвёртый — светила: Луна, Солнце, звезды. Пятый — рыбы, птицы. Шестой — животные, человек.

Первый день рифмуется с четвёртым, второй — с пятым и третий — с шестым. **Тройка с тройкой.**

Седьмой день — пауза. А ведь там, где возникает пауза, начинается ритм. Каббалисты говорят, что каждый день Творение возобновляется, а значит, со времени первой семёрки пошло чередование пауз и активных элементов — «дней». Итак, в Творении есть ритм и рифма — основные формальные признаки стихотворения. А значит, оно, стихотворение, заложено в структуру Бытия.

Потом я обратил внимание на то, что лежит на поверхности. Человек состоит из вневременного имени (о котором Флоренский сказал, что это наименее материальная часть личности, откуда эта личность вырастает, материализуется) и ряда ритмов.

То, что ваше имя лежит вне времени, вы знаете интуитивно, вы его чувствуете быстрее, чем время начнется или закончится, даже если это время одна тысячная секунды.

Дальше. Каждого из нас пронизывает ритм дыхания, примерно 25-27 единиц в минуту. Назовём этот ритм $1/27$. И от этого ритма не уйти, во всяком случае, при жизни. Вас также прони-

зывает ещё один ритм — $1/72$ — это нормальное количество ударов сердца в минуту — ваше ритмически организованное жизнеобеспечение, от которого тоже не уйти, даже если сильно захочется. Уйти можно, лишь оборвав стихотворение тела, — как Маяковский, который выстрелил себе в сердце.

Следующий ритм, в который вы включены, — это ритм лунный (4 недели). Он Больше влияет на женщин, на Иньскую энергию приливов и отливов.

Следующий — солнечный. Год. 365 единиц, которые, набрав своё число, начинают всё снова.

Больше влияет на мужчин.

Интересно было бы сложить все эти ритмы и вывести единый для человека ритм, основной...

И так далее, и тому подобное.

Стихотворение тоже состоит из вневременного имени и ритма.

Из тёмного, невещественного вневременного имени оно и возникает, разворачиваясь во времени, как это было с Вселенной, развернувшейся по теории Большого Взрыва из Первоначальной сферы, «космического яйца», куда она была упакована вместе со всем, что с ней потом произошло: динозаврами, лифтами, контрацептивами, Гитлером, Катуллом, БМВ, гобеленами Ключи, «близнецами» и Бен Ладеном. А также со всеми возможными вариантами этих вещей, число которых бесконечно.

Это и есть вещество стихотворения, которое развивается согласно его первоначальному имени. Я имею в виду вещество Вселенной до взрыва, где всё есть всё. Имя стихотворения можно назвать нус'ом, по Платону, первичной формой, пластическим слепком, из которого оно развернулось, — дело не в названии. Дело в том, что если стихотворение действительно обладает таким первоначальным вневременным именем, а поэт способен его услышать и выдержать процесс развёртывания стихотворения во времени и пространстве, не сфальшивив, выдержав, то мы имеем дело с поэзией высшей пробы.

Единственно — поэзией. Если же стихотворение такого первоначального имени не имеет, то мы имеем дело лишь с имитацией, с конструкцией, с игрой в поэзию. Иногда внешне два этих образца различить трудно, но со временем отсев всё равно происходит.

Дальше стихотворение состоит из ритма строки, который, допустим, можно сравнить с сердцебиением как самым частым. Дальше — из ритма повторяющейся строфы, который можно сравнить с дыханием, чей ритм реже сердечного. Дальше — из

ритма последовательных песен (ну, скажем, можно вспомнить Данте с кантиками его «Commedia»).

Это – лунный цикл, месяц. Дальше – чередование частей: «Ад» – «Чистилище» – «Рай» – солнечный ритм, год.

Те, кто писали в каноне, знали, что делают.

Осуществление единства с мировым ритмом, с мировой энергией (о стихах, лишённых этих формальных признаков, верлибрах – разговор особый. Они тоже могут быть либо поэзией, либо конструкцией).

Мандельштам в очерках об Армении рассматривал живописные краски как орган тела.

Продолжив его интуицию, можно сказать, что стихотворение это тонкое тело человека, помещённое при рождении внутри него, а после написания – и снаружи.

Осталось только определить, кто от кого произошел. Человек от стихотворения или стихотворение от человека. Или принять версию о том, что одно без другого просто не существует и обладает бытием лишь постольку, поскольку и до тех пор, пока осуществляется непрерывное перетекание одного в другого. Это называется культурой, но – в японском понимании этого слова, не разделяющем культуру и природу, тело и слово, звезду и рифму.

Послесловие *Всё – благодать*

В романе знаменитого писателя-христианина прошлого века Жоржа Бернаноса описывается смерть героя, сельского священника, отдавшего всего себя служению своим прихожанам, не очень здорового физически человека, испытывающего больше трудностей на пути служения, чем радостей. И вот герой умирает, измученный и болезнью, и жизнью, и произносит свои последние слова: «...всё – благодать». Слова эти звучат довольно-таки неожиданно и требуют пристального взглядывания. Ведь это не поверхностное утверждение новообращённого, это не итог мироощущения человека, объясняющий, например, что можно не ходить в церковь, не молиться, не следовать заповедям, потому что всё и так – благодать. И это не высказывание фанатически настроенного человека, для которого смысл христианства заключён в том, чтобы «лучше помучиться». Нет, здесь что-то совсем другое, намного более глубокое, вложенное

автором как личный, сокровенный опыт в уста одного из любимых его героев...

Нежданно для себя я увидел отклик на эту же самую тему в одном голливудском фильме, который называется «Последний самурай». Фильм этот, в меру добротный, в меру поверхностный, в меру претендующий на некоторое знание «философии» японских воинов-самураев, тем не менее, заключает в себе два бесспорно замечательных эпизода. Первый – это когда пленный солдат-американец попадает в японскую деревню и вступает в доверительный разговор с самураем. Они ходят среди цветущих слив, и самурай внимательно разглядывает все цветки на чёрных ветках. На вопрос американца, что он там ищет, тот отвечает, что надеется однажды из всех этих тысяч прекрасных цветков найти один – совершенный. И вот финал фильма. Японский воин гибнет на поле битвы. Американец, принявший сторону и образ жизни самураев, находится тут же, рядом. И ему тоже суждена скорая гибель.

И вот, устремившись к своему японскому другу-самураю на помощь, он слышит его последние слова: каждый цветок – совершенство. Мне кажется, что сходство реплик умирающих героев – французского священника и японского самурая – не случайно, что каждый на своём языке говорит о какой-то важной тайне мира, открывшейся им в последние мгновения жизни.

Благодать принято разделять на некоторые виды – исцеляющая, поддерживающая, укрепляющая и так далее. И, наверное, это хорошо для размышлений о любви Бога к нам, о более внимательном отношении к взаимодействию Бога и человека. Но всё это вещи предварительные. Когда Петр пошёл по воде, он, скорее всего, не думал, благодаря какой благодати он движется столь чудесным образом, – для него было куда важнее, что он идёт к Учителю.

Мне кажется, что в эту минуту он вообще не думал, слившись с чистой верой и порывом чуда, охватившим его душу и вытеснившим из головы всякие мысли. Когда они стали возвращаться, Пётр начал тонуть.

Но в таких высказываниях, как благодать или каждый цветок – совершенство, содержится не систематизирующая работа мысли, а глубинное прозрение. И оно говорит, что мир устроен таким образом, что деления на добро и зло, чёрное и белое, плохое и хорошее, совершенное и несовершенное – нужны, но не это последнее слова Бога о мире и человека о мире. Последнее слово человека о мире может сказать то, что превзойдет все эти

бинарные оппозиции, перекроет их натиском внезапно прихлынувшего откровения, прозрением реальности и новым зрением и скажет, что нет несовершенных цветков в мире, нет неблагоприятных ситуаций. Что и засохший цветок – совершенство, что и смерть и страдания совершенства не исключают.

Что есть такая «оптика сердца», которая видит мир в минуты пробуждения как одно совершенное целое, входя в которое и болезнь, и смерть, и страдания начинают выглядеть как составные части этого целого совершенства и растворяют в нём свою окончательность. Потому что смерть, страдание, мучение – взятые как объекты, как законченные и завершённые «вещи» – конечно же, отвратительны, конечно же, они не войдут в Царство, потому что...

Потому что на самом деле в качестве законченных объектов и смерть, и страдание существуют только в нашем воображении, самих по себе их просто нет нигде, кроме наших мыслей. Наша основная ошибка в том, что мы мыслим мир как набор объектов, а не отношений, вызывающих эти объекты к жизни. Страданию, прежде чем оно войдёт в жизнь человека неизлечимой болезнью или в жизнь семьи несчастным случаем с кем-то из близких, – страданию предшествует и то, что к нему привело, и то, что его продолжит, то, что из него произойдёт. И это не три разных «объекта» (то, что было до, то, что есть сейчас (страдание), то, что будет позже), а одна и та же линия развития бесконечной жизни, из которой «просто смерть», «просто страдание», «просто трагедию» как объекты извлекать не стоит, если мы не хотим впасть в слепоту. Сделав это, нам пришлось бы признать, что крест был всего лишь орудием казни, а Мессия был распят, страдал и погиб героической, хотя и бесславной смертью. Вычленение страдания и несовершенства в отрезки, имеющие самостоятельное значение, которым оперирует рациональный ум, приводит именно к таким вещам.

Конечно, то, что я говорю, будет просто набором слов для сильно страдающего человека. Ведь ему неважно, страдания, которые так терзают и мучают его, – являются ли они законченным объектом в его восприятии или это только «мучительная фраза» в бесконечной симфонии жизни, – он не думает об этом. Он хочет, чтобы страдания ушли.

И такому человеку прежде всего нужны внимание и забота, сострадание и слово любви. Ему нужна наша молитва, и нам она тоже нужна. Но в любом случае человек начинает размышлять, для чего это ему. Два года тяжелой болезни привели од-

ного моего знакомого к дальнейшему возрождению, приходу в Церковь и выздоровлению. Вся его жизнь началась заново.

Но что же такого есть в этих двух людях, которые утверждают, что всё – благодать и что любой цветок – совершенство, – что в них есть такого, чего нет в большинстве из нас. Видимо, они нашли в пространстве своей души ту точку обзора, откуда реальность им предстает не такой, как прежде, не такой, как она предстает большинству людей, погружённых в бытовое сознание, никогда не готовое ни к встрече со смертью, ни к встрече со страданием. И знаете почему? Да потому что оно – бытовое сознание – никогда не готово к встрече со счастьем.

Ибо смерть-рождение, страдание-счастье – это не отдельные вещи, а отношения, которые невозможно разорвать. Невозможно испытать счастье и не испытать страдания. Это как невозможно отдельно взятая мать. Отдельно взятой матери не бывает, потому что она обязательно – чья-то мать. У неё есть ребёнок. Слово «мать» подразумевает отношения. Слово «страдание» – тоже. У матери есть ребёнок, у страдания есть счастье, а у смерти есть воскресение. И всё же и эти бинарные пары, образующие целое, – только подступы. Оптика сердца, открывшая нашим двум героям истину о том, что всё – благодать, основана на другом опыте.

Меня всегда интриговала повторяющаяся фраза из книги Бытия, сопутствующая дням творения.

Она о том, что Бог, совершая Творение, видит, что оно «весьма хорошо». Бог видит это не только по отношению к определённым вещам и дням творения, Он видит это с точки зрения Вечности. Короче говоря, Он видит грехопадение, предательства, убийства, кровь, подлость, лагеря, продажных чиновников, экологическую катастрофу и всё же утверждает – хорошо! Правда, это утверждение перекликается с тем, что говорит умирающий сельский священник и погибающий на поле брани самурай. Ведь они присоединяют свою «оптику сердца» к Божественной оптике и говорят вместе с Ним – хорошо! Всё – благодать? Любой цветок – совершенство? В чём же здесь дело? Откуда идёт эта божественная оптика? Где она находится? И это вопросы не теологические и не метафизические – это вопросы насущнейшие и практические, потому что нет ничего хуже безысходного страдания в моей жизни и непоправимой смерти в её конце.

Дело в том, что эта точка «Божественной оптики» находится прямо в нашем сердце. И она там расположена не как та игруш-

ка, которую око видит, да зуб неймёт, она там для того, чтобы мы овладели ею, этой оптикой. Она это и есть мы в значительно большей мере, чем наши мысли о себе, которые на поверку все и не наши, а подслушанные от других. Она — это выход в реальность. И самурай, и священник нашли в своей жизни и в своей душе то, что превышает жизнь и превышает смерть. То, что больше, бесконечно сильнее и главнее, чем эти грозные оппозиции. Они сделали это на свой страх и риск — каждый как умел. И когда священник увидел, что болезнь привела его туда, где она утратила над ним власть, и что это её предназначение — выправлять искажённый грехом мир, когда он понял, что уже вступил туда, где болезнь и смерть не имеют никакой власти, он и произнес: всё — благодать. Даже болезнь. С этой точки ему было так видно.

Осознанию этой Божественной точки в сердце надо бы учить с детства. Потому что это знание куда важнее, куда практичнее, чем умение пользоваться компьютером, или говорить на нескольких языках, или делать успешную карьеру. На традиционном языке эту точку в сердце можно назвать присутствием Бога, но иногда слова полезно немного обновлять. И становится всё более ясным, что для того, чтобы что-то передать, мы должны это иметь. Что практичнейшую вещь в нашей жизни мы можем сделать, мы можем овладеть оптикой Бога, потому что Он так решил, создав нас по образу и подобию Своему и расположив Себя в пределах ежеминутной досягаемости — внутри наших сердец. Для этого нужен труд — внимание, любовь, милосердие. В них самих эта точка и расположена.

А также и вы сами — настоящий, блаженный, для которого всё — благодать и любой цветок — совершенство.

III. Территория рая

Просветлённая поэзия

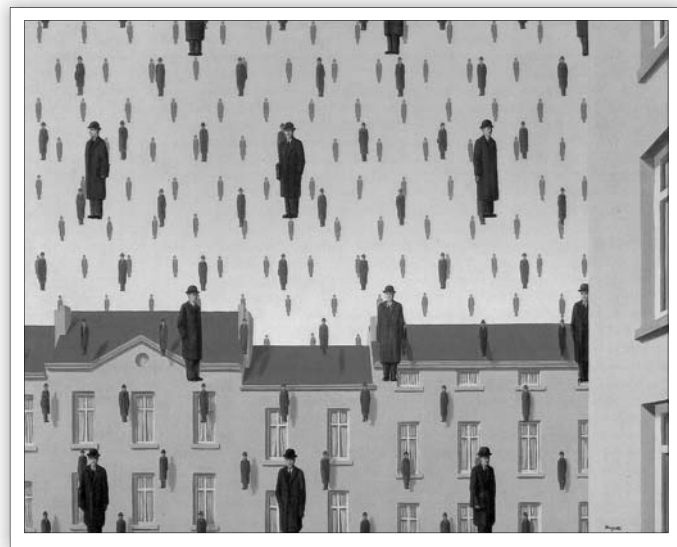
Мне хотелось бы подвести итоги ряда моих эссе, посвящённых поэзии и писанию стихов, в которых доминирует с некоторыми различиями одна простая мысль. За длительный период существования в истории поэта — человека, создающего странную форму речи — стихи — и слушателя — ещё более странного персонажа, внимающего первому — цель поэзии и её качество менялись. На первый план выходила то классическая форма (Буало), то музыка (Верлен), то градостроительная имперская функция (Вергилий, Маяковский), то философия (Лукреций), то преобразование мира (Данте), то развлекалочка (Емелин). Каждый период истории, каждый уровень сознания предполагал тот или иной уровень поэтического отклика, поэтической речи. Сегодня, как мне кажется, у поэзии одна цель, к которой она шла и выходила и от которой отходила и удалялась — поэзия должна быть просветлённой. Это значит, что создатель стихотворения нового времени обладает новым сознанием — просветлённым. Тем самым, о котором говорилось, что это сознание Будды, или сознание, преображённое Христом, или *сатори*, или «новая земля и новое небо». Во всех великих культурах вы найдёте для этого общего жизнехранительного феномена своё собственное название, и ни одна культура не обошла стороной это единственно важное для своей жизни явление. Поэт должен быть просветлён. Его стихотворение должно быть стихотворением просветлённым. То есть оно должно обладать той природой, быть причастным к той основе жизни, из которой всё вышло и без которой смысл жизни превращается в поддержание на плаву деградирующего, хоть и торжествующего балагана живых мертвецов. Я поражаюсь двум фактам — буквальной слепоте большинства граждан мира и России и одновременно небывалому подъёму интереса к просветлённой жизни во многих странах мира. Книгу Экхарта Толле «Новая земля» купили три миллиона человек. Откуда бы, казалось, такому интересу к «новой земле», обещанной Апока-

липисом и Исайей — к преображённому сознанию — взяться? Но дело даже не в том, откуда этот интерес взялся, а в том ставшем явным факте, что идёт активная подготовка мира к иному качеству жизни и, как необходимое следствие и условие этого процесса, — к восприятию и написанию просветлённой поэзии. Идёт невидимая людская работа за возвращение своего достоинства, за реставрацию своей природы, угасшей до поры в дебрях помрачённого ума. Стихотворение должно перестать быть набором слов непрямого высказывания, навязанного блестящим и помрачённым интеллектом столпов современной философской мысли, ибо мыслят и работают они, как большинство носителей старой парадигмы, в конечном, тотально материалистическом, вульгарно объектном мире, — стихотворение должно быть просветлённым. Потому что в основе своей жизнь — просветлена, а стихотворение это пригоршня жизни, в которой вся она уместается. *Стихотворение должно стать просветлённым.* Это не элитные игры. Это задача жизни. К просветлению вплотную подходили великие поэты — Вергилий, прозванный колдуном и алхимиком, Руми — тождественный Бытию, Пушкин с его великолепной моцартианской отстранённостью-участием, Рильке, путешествующий с мертвыми и Ангелами, Бенн с его неизречённым Ничто, Мандельштам, пророчащий как пифия, А.К. Толстой с его «Колокольчиками»... Десятки других, невероятных, живых, подлинных, которых не буду перечислять. Движение в сторону создания просветлённой поэзии сегодня обозначено довольно-таки чётко и, кажется, больше в России, чем где бы то ни было ещё (из литератур мне известных). Встретить в себе источник всего, встретить в себе Бытие, Бога, недуальное живое сознание, откуда всё родом и передать эту весть в вибрирующих от близости источника всего словах — эту цель сознательно, а скорее интуитивно, ставят себе такие разные поэты, как Анастасия Афанасьева, Наталья Черных, Алла Горбунова, Вадим Месяц, Наталья Горбаневская, Алексей Афонин, Владимир Аристов... Среди них, как видите, больше женщин, со свойственной им особой чувствительностью-вниманием к болезненным проблемам жизни, чуткостью к вибрациям катастрофических и переломных эпох (как это было и в период Серебряного века, накануне грандиозных социальных катаклизмов). Я назвал, конечно же, не всех в своём кратком списке поэтов, но я чувствую всех, кто пишет, приближая себя и свои слова к источнику жизни, к неомрачённому сознанию, к вневременному постижению, — чувствую те строфы, которые говорят об этом движении духа,

даже те отдельные строки и строфы, которые работают на просветление. Иногда это почти неизвестные авторы, такие как Елена Макарова, чьи стихи я нашел в альманахе Еромлинской пустыни. Из более старшего поколения я хотел бы назвать Зинаиду Миркину, чьи стихи — чистейший дневник пребывания в потрясающей Глубине Бога, и Алексея Парщикова, который шёл к обжигающим и не дающимся в руки откровениям, шёл всю жизнь, оставляя на страницах паузы и метафоры о мире и Боге не как описание, а как приобщение, как причащение к жизнетворящей пропасти духа. Просветлённый поэт, чьё личное просветление — фактор постоянный, такой, как, например, Доген или Руми, большая редкость, к которой хочется стремиться. Немногим оно давалось прежде, но сейчас — иное время. Невозможное становится возможным. Сверхчеловеческое — Бог — в человеке всё сильнее стремится раскрыть себя навстречу человеку, преобразить его в существо света и поэзии огромной силы. Иногда для этого достаточно сделать первый шаг навстречу... Поэты, о которых я говорил (и те, которых я из-за краткости статьи не упомянул), находятся на разных уровнях приближения к своему «лицу до рождения», и каждый из них идёт своим путем. Но не будем забывать, что поэту дан во владение огромной силы инструмент — «временное просветление», вдохновение. *В период письма поэт просветлён.* Качество это можно либо наращивать и распространить на свою личность на всю свою жизнь, питая её вневременным бытием, либо утратить и, в результате, перейти к поэзии призраков, поэзии фантомов, «поэзии слов» — факт, к сожалению, весьма обыкновённый. Выбор зависит от нас с вами.

Человек цитаты, человек ритуала

Я уже много писал о том, что цитата — орудие смерти и стагнации не только при её постоянном использовании в церкви, когда отсутствие своего собственного живого и обжигающего духовного опыта, отсутствие своего собственного погружения в высшую реальность подменяется авторитетом цитаты, то есть чужого опыта, взятого напрокат. В церкви цитата вводит ставший привычным механизм подмены, и думаю, что в его параметрах самаритянин уже не станет оказывать помощь избитому, а ограничится цитатой по поводу того, что бедняге надо было делать, чтобы не влезть в беду. Бог тут давно стал цитатой за редкими, поистине счастливыми исключениями.



Рене Магритт «Голконда»

Но и в социуме цитатность также подменила реальность. На фоне тиража (а цитата это и есть тираж, копия, калька), на фоне технологического воспроизводства как произведений искусства, о чём писал Беньямин, так и быта становится понятна тяга Рильке к ВЕЩИ, а также стремление выбраться из мира тиражированных (взаимозаменяемых) вещей, событий, личностей и уйти в Башню таких писателей, как Йейтс или Сэлинджер, проведших целые годы жизни в добровольной оторванности от общества назойливых повторений.

Но цитатность, тиражность вещи не возникла ниоткуда — она есть порождение цитатного мышления. Интеллект, память — собственно говоря — набор цитат. Все они взяты напрокат в качестве «жестких» объектов. То, что мы «знаем», мы либо прочитали, либо нам кто-то это сказал. В любом случае — это не наше прозрение. И если раньше передовые умы усваивали тот факт, что Солнце вращается вокруг Земли, то теперь не менее передовые личности знают про теорию струн. И то и другое есть истина-цитата. В том-то и беда истины-цитаты, что она конечна, как любая тиражируемая вещь. Собственно — такая истина — тот же продукт, объект, который удобно воспроизводить в голове, прекрасно для этого приспособленной. Конечная истина хороша в конечной ситуации. И это всех бы устроило, если бы не досадный факт: человек — существо бесконечное. Его, этот факт,

можно отрицать, а потом приходит беда или восхищение, благоговение перед звёздным небом или пробуждающейся утром землей, и на какие-то миги бесконечность входит в сердце, минуя «склады ума», и ты действительно чувствуешь себя (наконец-то!) — живым. В этот момент ты видишь вещи как они есть, а не сквозь цитатное 3D-устройство. Ты обретаешь себя, чтобы через минуту потерять, отдавшись очередному потоку «собственных» мыслей, а солнце сияет уже не тебе — другому. То же самое происходит при поэтическом вдохновении — слова приходят — ниоткуда, перестают быть продуктами заёмного тиражирования, цитирования, они являют свою неконечную природу. Я много писал об этом...

Но у меня не было ответа на один вопрос. Ведь Бог, Сущность, Космос всё время пользуются методом повтора. Смена лунных фаз, смена времён года, то, что из зерен пшеницы вырастают примерно одни и те же стебли, а у куриц выводятся примерно одни и те же цыплята, — эта «цитатность» живых существ, воспроизводство ими самих себя — сродни ли оно технологической цитатности социума и мышления? Сродни ли оно самоубийственному самотиражированию социума и церкви?

Ответ на эту столь важную для меня дилемму зависел от того, на что именно опирается повтор. Если при цитатности социума цитата всегда опирается на текст, на другую цитату, образуя самозамкнутый, угасающий и конечный мир, то космические циклы и циклы воспроизводства опираются на неопределяемое, апофатическое, бесконечное Начало мира — на Дао, Бога-Творца, Космос, Христа... названий этому Началу много, и не в них суть. Суть в том, что этот повтор не замкнут сам на себя — а разомкнут в вечно обновляемое бесконечное Начало, откуда каждый миг черпает святые силы новизны и обновления. То есть если часть опирается на Целое, чувствует себя его продолжением, обладающим формой, как волна — форма океанской воды, то такая часть не является цитатой.

Это повтор ритуала.

Ритуал отличается от цитаты тем, что его повтор замкнут на бесконечность и поэтому повтором в строгом смысле этого слова не является. И каждая литургия или вечерня в храме, если среди присутствующих есть хоть один человек, душа которого замкнута на бесконечность, — являются ритуалом, а не цитатой. И человек, молящийся в это время, — это человек ритуала, а не человек цитаты, которого так хорошо умел изображать Рене Магритт. Два этих человека отличаются друг от друга больше, чем

раковина от слона. Правда, различие проходит внутри и поэтому не так заметно, а иногда и вовсе неуловимо.

Человек ритуала – бессмертен.

Человек цитаты – энтропиен.

Человек ритуала – творец.

Человек цитаты – комбинатор.

И когда апостол Павел говорит о повторе, он обращается к человеку внутреннего ритуала. И когда Конфуций говорит об одеждах или поклонах, он говорит о том же самом. Более того – Конфуций открыто ставит ритуал во главу идеального государства.

Но дело в том, что ритуал – это вечно открытое и обновляющееся свойство мира, данное ему изначально, очень легко подменяется цитатностью – бездушным, прагматическим повтором, при котором участник не развязан для бесконечного Начала, а продолжает воспроизводить конечные вещи, как типографский станок сегодняшние газеты. Собственно, выше станка человек цитаты в результате этой деятельности и не поднимается, не важно, где она происходит – в кабинете президента, на телешоу или в церкви.

Аура

В чем, вообще, смысл стихотворения, состоящего из слов? Ведь если в прозе слова, соединяясь со словами, образуют некоторое сообщение, которое продолжается следующим, и так далее, выстраивая собственно рассказ, роман, повесть, то в поэзии дела обстоят не совсем так. В последнее время мне всё чаще хочется рассматривать сочетания иероглифов, снабжённые подстрочником, в силу ослабления повествовательной функции при таком письме, где каждый знак расположен больше в пространстве интуиции и многосочетаемости, чем в цепообразной последовательности слов, в которой одно слово-звено замкнуто на другое слово-звено, образуя цепочку стихотворения. Думаю, что стихотворения можно разделить на стихи-цепочки и стихи-облака. Первые – *повествуют*, вторые – *соотносятся* с себе подобными и всем остальным миром – формой, скоростью, высотой, метаморфозой. Первые сообщают, вторые – образуют, пророчат, борются, создают. Как ни странно, но многие стихи с нарушенным

синтаксисом и разорванным повествованием тем не менее всё равно входят в разряд стихов-цепочек, с вырванными, правда, звеньями, и от этого ещё менее живых.

Есть какая-то убийственная несвобода в стихах-цепочках, во всех этих балладах, сообщениях, изошрённых словосочетаниях, которые все чего-то хлопчут, все чего-то продолжают, идут к концу стихотворения, начавшись с начала стихотворения, все чего-то выстраивают, говорят, демонстрируют. В них слишком много озабоченности, особенно в стихах с вынутыми звеньями, демонстрирующими свою «свободу», в стихах с матерщиной, с «пидорасами», «триерами» и т.д. Какая же усталость и корысть накоплены во всех этих выходящих на сообщение строках!

Но ведь суть стихотворения не в озабоченной передаче какого-то сообщения, какого-то смысла. Суть стихотворения – в рождении ауры. Если вернуться к материалисту, каббалисту и мистика Вальтеру Беньямину, то выяснится, что по его определению аура вещи обладает двумя основными признаками: 1. удостоверяет подлинность вещи и 2. качеством предмета с аурой – *видеть тебя*. Беньямин говорит о том, что если ты, например заметил дерево и заметил, что дерево (картина, камень, стихотворение, манекен, репродукция) заметило тебя, то этот эффект и есть ауратичность, свойственная предмету. Понятно, что с научной точки зрения это может быть уподоблено лишь тому странному обстоятельству, когда субатомные частицы «видят» наблюдателя и меняют свои свойства от устремлённого на них «взгляда эксперимента». Во всём остальном наблюдение Беньямина ненаучно, но реалистично.

Дерево, обладающее аурой – способностью смотреть на тебя – дерево жизни. К нему больше не надо ничего добавлять, и его не надо «осмыслять», и его не надо «использовать», потому что в этот миг оно и выполняет то высшее, ради чего оно тут и находится – оно **есть** заодно с наблюдателем. Оно делает наблюдателя ещё более живым, более бытийным, чем до встречи со своей аурой, которую эта встреча, в сущности, и создала. Дереву, чтобы почувствовать себя живым, – нужен наблюдатель. То же самое можно сказать о стихотворении, обладающем аурой.

Стихотворение использует слова не для сообщения, не для того, чтобы рассказать о том, как молодой поручик идёт по дороге, а под ногами светятся кремни, отражая звёздное небо. Для того, чтобы проговорить всё это, опять потребуется озабоченность и хлопотливость, какая-то мелкая спекулятивность, суетливость, возникающая от любого целеполагающего сообщения.

И так оно и случилось бы, если бы стихотворение не было встроено в созданную им при помощи наблюдателя — ауру, которая существует вне времени. Поэтому аура, свободная от времени и от всех его «причин-следствий», — **не хлопочет, не рассказывает, свободна, бесцельна, не озабочена, полна, не ущербна, жизненна.** Способ существования ауры *вне времени* и выносит её за пределы всех этих целей, связок слов (пускай даже «блаженных»), синтаксиса или его отсутствия, за пределы спекулятивной лексики и т.д. Когда вы прочитали стихотворение — что остаётся с вами? Содержание? Но ведь содержание расположено во времени, и для того, чтобы его «иметь», стихотворение надо перечитывать снова и снова. А то, что осталось с вами, — расположилось вне времени, как пыльца на крыльях бабочки. То, что осталось с вами, — и есть аура стихотворения.

Суть стихотворения высшей пробы — в создании (обозначении) ауры. Причём именно аура вызывает эффект «выпуклой радости узнавания», Платонова припоминания — потому что то, что припоминают, расположено всё разом и всё сразу — вне времени, расположено всегда и навсегда и постигается из области интуиции. Вероятно, аура состоит из того же «вещества», что и интуиция.

Аура — это не индивидуальность, не оригинальность, не непохожесть, не стиль. Аура это сияние вечной жизни, которая, исходя из стихотворения, **тебя радостно видит, тебя углядела, тебя нашла.** И теперь смотрит на тебя во все свои чудные и чудные глаза, словно бы взятые у тебя самого на время, чтобы ими ты взглянул на себя с невиданной ещё, но знакомой с самого детства точки зрения. И когда стихотворение тебя видит, это равносильно присутствию одновременно, сразу — и жизни, и смерти в одном сосуде — в тебе. Как создать стихотворение, обладающее аурой? Не знаю. Спросите у глубин своей интуиции, уходящей туда, где жизнь и смерть — одно.

И вот ещё что. Может создаться впечатление, что аура возникает и образуется при помощи слов стихотворения, что само стихотворение создаёт свою ауру. Но это не так. Всё как раз наоборот. Именно аура предшествует стихотворению, как душа телу. Именно аура пестует, выращивает, располагает и подбирает слова и образует вещество стихотворения из ниоткуда, из — себя.

Можно сказать, что сначала есть аура — возможность видеть и быть увиденным, и именно из этой невероятной и неопределяемой в терминах возможности, равной возможности ветра на веере, вырастает и само стихотворение, и присутствие (матери-

альное) читателя. Аура творит и строки, и того, кто эти строки читает.

Дело в том, что аура — это то невероятно легкое, пластичное, абсолютно информативное «вещество», которое может быть экспонировано, увидено лишь при помощи слов, как пространство (чистое отсутствие чего бы-то ни было) может быть опознано лишь при помощи находящихся в нём предметов. Её перетекание, струение, эти «клей» и «воздух», вибрирующие между словами, неартикулируемы, но, кажется, это лучшее, что есть в жизни. Само поле ауры обладает невероятной жизненностью, мощью, неутрачиваемостью. В отличие от слов, нельзя потерять то, что расположено вне времени.

Вот почему стихотворение с аурой — магично. И даже бессмертно.

Внутренний иероглиф

Как они соединяются? Скажем, все эти ветки дерева, все его трещинки на коре, все изгибы, почки, снежинки, покрывающие его. Ведь каждая снежинка не похожа на другую, каждая ветка отличается от соседней, каждый дюйм коры от рядом расположенного. Это же мириады отличий, это ведь астрономическая сумма составляющих. Так за что мне надо ухватиться, чтобы сказать, что **это — дерево. Это именно это дерево, я его узнал.** Почему я не изучаю каждую снежинку отдельно — на это ушло бы много лет, может быть, вся жизнь, и я так и не добрался бы до этой фразы — **это дерево. Я так бы и не увидел это дерево. Я бы изучал кристаллические переливы, мерцающие веера и узоры, и тогда это была бы — эта снежинка, а не это дерево.** Что мне позволяет его увидеть сквозь миллион деталей, из которых оно состоит. А может быть, оно состоит вовсе не из них. Ведь если бы из них оно состояло, то я так бы никогда и не добрался до самого факта виденья, узнавания **этого дерева.**

Точно так же дела обстоят и со стихотворением, которое мы узнаем не как сумму слов, синтагм, фонем, строф. Потому что если бы мы постигали стихотворение через них, мы бы добрались до звука У, а потом до звука О и долго бы прикидывали их соответствия, их разнесённость в тексте, их удалённость от себе подобных и так бы и не дошли до **самого стихотворения.**

Не правда ли, что иногда создаётся впечатление, что мы знаем стихотворение или дуб ещё прежде, чем успели его прочитать,

увидеть, рассмотреть синтагмы и фонемы, снежинки и ветви? Или что эту собаку мы знаем, даже не поняв, какого она цвета. Именно эту собаку, а не какую-нибудь другую. Или человека, про которого потом даже не можем вспомнить, во что он был одет, но то, что это был **тот человек**, похоже, мы знали даже за миг до того, как его увидели.

На что же нанизаны все эти детали, на какую сущность, обладающую способностью общаться с нами напрямую, поверх частных, а частности идут в нагрузку, в придачу, как бы декоративным излишеством, рождённым в миг избыточного и праздничного желания одарить сверх меры — обычное свойство всех творцов от Бога до Баха Себастьяна.

Я размышлял об этом в первый день года, выйдя на аллею, превращённую ночным снегопадом в царство нежной снежной королевы, в дворцы из муки, ярусы из стекла и бриллиантов. Всё это неуклюжее и грациозное сооружение, внезапно отяжелев, замерло, казалось, боясь спугнуть самого себя.

Вокруг чего же собраны частности, отстающие по скорости смысла от этого основного, неопределяемого?

Вещь содержит в себе иероглиф — священное начертание, обязательно, что сразу явное. Я не знаю, как он устроен и на что похож — на паровоз, кусок мыла или небосвод — это неважно. Но мы чуем его в каждой вещи, прежде чем скажем — смотри, ворона на ветке! Священный иероглиф это не имя, и это не лицо вещи. И это не вещь в себе. И это не эйдос вещи. Это её святая изнанка, которая обычно скрыта, как скрыто лицо человека, пока в этого человека не влюбишься или хотя бы не посмотришь с любовью. А поскольку подобное познаётся подобным, то для того, чтобы увидеть иероглиф вещи, его незамутнённую собирающую её в себя основу, надо самому стать иеро-свято-глифом — святым написанием, иначе смотри — не смотри, ничего не увидишь. Впрочем, кое-что, конечно, увидишь, но не самое главное. А если хочешь написать стул, как это однажды сделал в Арле Ван Гог, то надо увидеть главное в этом стуле — его иероглиф при помощи своего иероглифа.

Убери иероглифы вещей, и мир рассыплется. Что с ним, кстати, и происходит время от времени, и чему название придумали почти все древние цивилизации — хаос. Человек человека не узнаёт, и рассыпается серебряная цепочка, и солнце не даёт света своего.

Так вот, суть в том, что иероглиф этот — произволен. У каждого он свой. И одна компания может договориться по пово-

ду природы иероглифа (его, впрочем, не называя) так, что он будет совсем не таким, как в другой компании. Туземцам ничего не скажет Сера, а тем более современная «живопись», а современной поэзии, кажется, ни к чему ни Гомер, ни Шекспир. Для них на сегодня создан «неинтересный» иероглиф.

И всё же каждая вещь либо обладает колоссальной бездонностью, способной вместить бездонный иероглиф, или не обладает. И Шекспир способен актуализироваться, потому что он этой способностью обладает. И вместит снова и снова, сколько его не забывали, как и Баха, как и Вивальди — они зияли бездонностью своего тайного глифа и были открыты новому бездонному глифу, изобретённому людьми для их нового прочтения. А многие современные тексты стихов, почти утратившие за ненадобностью свой иероглиф и в силу этого трудно узнаваемые, про которые почти невозможно, в отличие от дерева, сказать, **это стихотворение**, обладают слишком близким дном, если не плоскостностью, и поэтому туда, как в кейс, не влезет то, что может войти только в бездонное небо. В океан. В бездонное дерево, в бездонную снежинку.

Есть масса текстов без внутреннего иероглифа. Я не против Акунина, Пелевина, Толстой — просто это вещи без иероглифа, и поэтому для меня на сегодняшний день избыточно неинтересные. Сияние этого иероглифа, его бытийность — вот что я сейчас ценю превыше всего. Неважно — лицо это или строфа. Многотомные произведения редко чувствуют иероглиф — поэтому и разрастаются не в глубину, а в длину.

Я думаю, что телепатия, телекинез, левитация и просто любовь, что движет солнце и светила, — это общение иероглифов, ещё не успевших обрасти подробностями, утяжеляющими движение чуда.

Иероглифы произвольны. Но задана глубина или бездонность иероглифов изначальных, участвующих в формировании зрения на мир. **На то дерево, ту картину, то стихотворение, то лицо.**

Вернёмся. Вернёмся к иероглифам. Сделаем это не в модальности будущего времени, а в повелительной силе настоящего. Давайте узнавать друг друга. Давайте шуршать губами по стихам. Чувствовать вкус ягод. Тепло руки. Совпадать со своей внутренней бездной, врачующей мир и животворящей слова и звуки.

Я ходил по парку, фотографировал снежные ветки и поражался нелепости этого занятия.

Возможности рая

Первое что видишь, читая эту книгу¹, — то, что она красива и невероятно пластична. После, вчитываясь в стихотворение за стихотворением, ловишь себя на том, что становишься участником какой-то странной магии, созданной, словно из ничего — слова перекликаются, соединяются в простые сочетания, распадаются, чтобы создать новый узор, ворожат —

*...и бумага впитывает слова, точно руно
золотой песок, и воздух идёт на поклон,
прижимая лоб ко стеклу
безоглядной воды, расстилающейся поутру,
когда наступает то самое время, цветут сады наверху,
розы терзает ветер, и кто-то трубит в трубу...*

Дело в том, что слова этого поэтического языка необычны — они похожи на планету Сатурн — смысловое ядро каждого из них не ограничено самим собой, а окружено некоторым резонирующим кольцом или сферой, в котором основной смысл ядра распределяется по эхообразной траектории, напитанной пространством и воздухом. При взаимодействии эти слова, расположенные в замедленном ритме строки, скорее смешивают свои «ауры», чем формулируют жёсткие смыслы «ядер». Отсюда возникает чудесная пластика пассажей —

*...явлённое им чудо, зримый итог
его огня, выжигающего гордыню твоей красоты,
крылатый охотник подносит к губам лунный рог,
глядя на дом с ласточкиной высоты,
проникая в дом сквозь занавеси, сквозь тяжесть одежд,
расшитых жемчугом — так зима
кропотливо вшивает снежинки в каждую брешь,
и воздух дрожит так, как сейчас дрожишь ты сама...*

Я думаю, что в такой поэтике ещё никто в России не работал, она — явное открытие автора. Я бы назвал её поэтикой «аур», поэтикой «ауратичности», и, если сравнивать стихотворения и их слова с растениями, это как идти по аллее, где в воздухе настой сразу нескольких цветков и в этой его неосвязаемости есть такая легкость и убедительность, что сами цветы, прикосновения

¹ Симонова Е. Время.

к ним, могли бы только помешать. Как ни странно, слова здесь оказываются не очень нужными — востребованы, скорее, их «райские» признаки — внегравитационная пластика, бережная смысловая осязательность, интуитивно считываемая информация.

Поэзия Симоновой заставляет вспомнить тот факт, что слова поэзии, вообще, обладают свойством созидания золотого века, райских возможностей речи подобно тому, как кораллы создают свою биосферу. Но рай Симоновой — особый. В этой поэзии нет *далёких вещей*, даже к отдалённейшим из них можно прикоснуться, дотянуться рукой без особых усилий.

*...гул отдалённый колокольного боя,
воздух толкающего, как локтем сосед
тугую соседку, волнующую его, точно поле
до сенокоса: если в него упадешь — оно тебя скроет,
и ты пропадёшь...*

Всё близко, всё рядом, всё под рукой. Тактильность, вообще, преобладает в стихах —

*...для чего до сих пор крутится эта земля
на кончике Божьего пальца, точно послушный мяч...*

Даже время можно потрогать —

*доброе время уходит всегда сквозь пальцы песком,
русыми волосами...*

Такая осязательность отдалённейших вещей выдаёт фактуру гобелена. Именно на гобелене к звезде можно прикоснуться, а Феникса потрогать. Именно гобелен лучше всего приспособлен для райских картин — для дам, зеркал, львов и единорогов. Но гобелен Симоновой не прост. Он не плоскостен. Обладая признаком плоскостности, он эту плоскость движет, раздвигая сам себя, добывая себе некий объём, образуя волшебный фонарь, где хоть до всего и можно дотянуться, но в него можно войти, оказаться внутри, а вернее, такая комната и есть твоя душа, в которой все эти события происходят.

С. Аверинцев писал, что признаком присутствия Рая в поэзии Пушкина является абсолютно выверенная гармония, присутствующая даже в легкомысленных описаниях дня молодого повесы — гармония виртуозной онегинской строфы, например.

Добавим, что таким признаком в кровавых битвах Гомера оказывается присутствие равномерных волн гексаметра. Иногда эту миссию в поэзии несёт на себе великолепная метафоричность, иногда чудесный напев. Поэзия не может обойтись без райских примет, если она поэзия. В книге Симоновой такой приметой является воздушная сочетаемость слов, их акцент на бестелесности их душ, а не тел. При этом выстраивается совершенно магическая метафизика, —

...и ты понимаешь, как одинок

*неназываемо перед Лицом Твоим,
так под ногами крошится кружевной и озёрный лед,
и, не успев ничего понять, отдаёшь дыханье, как дым,
изо рта в рот*

*смерти, покорной Твоим словам —
почему, почему они непонятны мне?
листья тревожатся, шелестят, и усталым души глазам
видится вновь только то, что ждёт нас в грядущей мгле.*

Книга, повторю, обладает даром волшебства, даром достигнутой красоты, и я не знаю, какую книгу современной поэзии можно поставить рядом, чтобы та смогла соперничать с этой красотой. Но здесь же находится, как мне кажется, некая критическая точка, некоторая угроза, та же, что в «Римских элегиях» Бродского или в «Поэме без героя» А. Ахматовой. В них найдена настолько самодостаточная пластическая форма, что она стремится замкнуться на себе самой. В такой красоте автору может сделаться уютно (даже и в слезах, в смерти и в горе) — а для поэзии это состояние тупиковое, гибельное, балансирующее на грани срыва. Было ли уютно Данте в его Раю? Нет. Его Рай — это развёртывание в свет чудовищной силы пружины, сжатой в адских лабиринтах, и об этом писал Рильке, говоря, что прекрасное — та степень ужасного, которое мы смогли принять и вынести. Рай на земле вырастает из Ада.

Но книга не зря опирается на средневековые жанры — bestiarii и часословы — для автора это не живописная экзотика, а акцентирование форм, слитых с жизнью космоса, произнесение «слабых» и неуловимых слов нежности и грусти в простой уверенности, что вся вселенная принимает участие в их произнесении, потому что зверь Бестиария и день Часослова — это зверь

и день бескрайнего мира, не освоенного даже современной физикой. Вселенная отзывается на слабые вещи мира и участвует в них всей собой, игнорируя силу войн, экономики, банков, «прогресса». Я благодарен Екатерине Симоновой не только за магию её книги, но и за это напоминание.

Две графические парадигмы великих культур

Мы недостаточно внимательны к продолжениям траекторий основных наших действий. Если бы мы усилили внимание к ним, мир выглядел бы по-другому. Мы увидели бы, что хороня наших мертвецов в землю, мы, на самом деле, проталкиваем их в небо Австралии или Южной Америки и не в абстрактном, а в самом прямом смысле этого слова, потому что любое действие бесконечно, любое движение не успокаивается. Молитвы, вознесенные нами в небо, продолжают траекторию похорон, траекторию движения мертвого тела, идущего вниз в могилу, из противоположного полушария. Если движение его тела продолжить, оно совпадёт с направлением молитвы христианина, обращённой к небу, с направлением движения готического шпиля. Можно сказать, что захоронение тела для одного полушария соответствует вознесению для другого. Земля и небо — взаимоперетекаемы. Они — одно. Не зря в первой же фразе Библии, фразе «В начале Бог создал небо и землю», «небо» и «земля» образуют фразеологизм, идиому, одно целое. И все это благодаря — шару.

Мы слишком часто забываем, что живём на шаре. Что наше мышление и мировосприятие по природе своей «шарообразны». Что любая культура вырастает на её отношении к шару. Очень сильно обобщая, можно утверждать, что есть две формы работы с пространством — и географическим и метафизическим, два способа организации пространства — при помощи столпа и при помощи комнаты. И если организацию пространства при помощи столпа можно условно назвать «языческой», то приоритет использования комнаты в культуре, бесспорно, принадлежит историческому и культурному христианству. Столп — это одна сплошная стена, расположенная на окружности, а точнее говоря, на цилиндре. Это стена — бесконечная, которую я разглядел в 1970 году, разглядывая высотку на Восстания и понимая, что она внешней своей сплошной стеной, соприкасающейся со **всем** пространством, — дом не только для голубей, освоивших эту наоборотную стену как свой дом, но и для всего мирового про-

странства – в любой его точке. В любой. Столп – стена для всего мира, траектории его действия нет конца он имеет дело со всеми видимыми и невидимыми, близкими и бесконечно удалёнными пространствами. Он облучает собой – **всё**. Поэтому столп всегда был любимой фигурой империи, в пределе направленной на абсолютное расширение. Столп – дом мира, его центр. Маяк, Александрийская библиотека, Вавилонская башня, башни Кремля, Александрийский столп и игла Адмиралтейства, трон царя или трибуна мавзолея – всё это работа столпа в его некоторых разночтениях. То, что столп совмещается с мужским производительным началом, – вполне естественно... Греческая, римская культура, да и вся европейская, рассмотренная по линии преемственности, – вышли из столпообразной модели пространства. Само тело человека – достаточно разглядеть формы греческой скульптуры – было столпообразным. Поверхность статуи, выдавленная изнутри поселившимся в скульптуру божеством, соприкасалась со всей видимой и невидимой вселенной, откуда это божество и пожаловало. Не зря, думаю, тексты стихов скатывались в свитки – цилиндры, а лес колонн рос и рос, окружая храмы и жилища. Скульптура тем и скульптура, что её можно обойти со всех сторон, замкнуть в круг. Стихотворение Горация или поэму Вергилия тоже можно обойти со всех сторон, потому что «своей поверхностью» они соприкасаются со всем миром, который с этой «поверхности» прильнул и в который направлено излучение вещи, передающей свои вибрации прильнувшему к ней со всех сторон пространству. Усиление этих вибраций грозило разорвать столпообразную модель человека и заставляло Катутла «смертно томиться» в знаменитом стихотворении к Лесбии «*Odi et amo...*». А вот для чтеца оды, стоящего в центре зала с хорошей акустикой, образуя столп, одическое, столпообразное пространство работало великолепно. Одиссей, Агамемнон, Эней – люди-столпы, вокруг которых пульсирует и клубится притянутое ими пространство мира. Здесь я прервусь о столпе, потому что хочу уложиться в малый объём.

Культура комнаты возникает вместе с вертепом, к которому пришли поклониться «царю иудейскому» сначала пастухи, а потом и волхвы. Именно в комнате находится в этой традиции чудо-чудес, великая тайна мира, источник жизни и бессмертия, Спаситель мира вместе с представителями всего живого космоса, малым Ноевым ковчегом – волами и осликом, традицией помещёнными не в поля и луга, как это было бы в случае со столпом, а внутрь окружности, внутрь стен комнаты. То же

самое происходит с телом Христа – его не развеивают после сожжения в бесконечном пространстве, не зарывают в курган-столп, а помещают в усыпальницу комнату, куда сначала входит и вносит тело Никодим, а потом ангелы и жены мироносицы, чтобы увидеть комнату смерти опустевшей – Его нет здесь, не ищите, – говорят им ангелы. Даже Распятие, внешне больше всего похожее на столп (казнь все-таки римская, позаимствованная у финикийцев), столпа в этом случае не образует, а, как прозорливо проинтуировал Пастернак, – стремится замкнуть весь мир в сверхчеловеческие объёты, раскинутые с Креста, то есть поместить всю Вселенную внутрь «стен любви», в комнату Спасения.

Поэтому поэтика комнаты, поэтика всей христианской культуры отличается и траекторией, и организованностью, и расположением смыслового «центра тяжести». Европейская элегия, вообще, поэзия комнаты, в которой уединился сочинитель, излучая свой сокровенный, сердечный импульс на весь мир, беседа с Бытием – сквозь хрупкие стены жилища. Сам сочинитель больше не столп – а комната, с огромными и тайными внутренними пространствами, грозящими у Достоевского, например, перерасти в лабиринты, а у Терезы Авильской во «Внутренний замок». Комната – всегда нечто сокровенное до тех пор, пока есть непознаваемое, сверхматериальное, которое там только и можно скрывать. «На стёкла вечности уже легло моё дыхание, моё тепло», – сказано изнутри комнаты и формирует отношения с пространством иные, нежели «одические», «столпообразные». Такое стихотворение – вокруг не обойти, споткнёшься, застрянешь сам в себе. Оно направлено к путешествию – в глубь комнаты, в глубь «внутреннего замка».

Но я сейчас назвал лишь «культурные» парадигмы, достаточно явные факты «смысловой геометрии» – столп и комнату. Дело в том, что духовная парадигма предлагает идти дальше. Возможно, именно тут и располагается выход из того тупика, в котором сегодня оказалась схваченная техникой тотального тиражирования культура. Не неоязычество – попытка реанимировать отработавшую парадигму столпа, не «православная» или «католическая» литература – попытка реанимировать культуру комнаты, – а третье. Кажется, нас ждет культура и поэтика не комнаты, не столпа, а Двери. Двери как сакрального места нахождения на границе сразу двух пространств – того, откуда ты шёл, и того, в которое тыходишь. Не будем забывать о том, что функционально дверь – это пустое место, отсутствие материи,

пустота. Иначе её было бы и не пройти насквозь. Но пустота двери — живая, всеобъемлющая, бессмертная, работающая в траектории и столпа, и комнаты одновременно, «открытая» в обе парадигмы, потому что их превосходящая, но не отрицающая. Дверь — сплошное порождение, потому что сама она — внеформенная Пустота, из которой на свет могут выходить любые формы как порождённые Дверью, подобно тому, как младенец выходит на свет из чрева матери. К парадигме «двери» приближались все великие стихи и поэмы (Данте, Басё, Вергилий, Ван Вэй, Пушкин...), так как осуществляли новое формообразование мира, всё время отрицающие свою незыблемость, но указывающие на порождающее пространство Божественной живой пустоты, откуда каждую секунду мир родом, откуда он происходит, именуется, творит — входит и выходит, поднимается и опускается, как ангелы по лестнице Иакова. И наверное, не зря пророк из Назарета, воплощенный Логос назвал себя «дверью», сказав: «Я — дверь овцам». Место, где нет смерти и рождения, но место, и смерть и рождение не отрицающее, хоть и превосходящее. Место, откуда происходят все имена, но у которого имени не бывает. Во всяком случае, имени нет у открытой двери. И символ будущей культуры, если ей суждено осуществиться, кажется, не Гроб Господень, а раскрытая дверь — отваленный ангелами камень комнаты смерти, куда душа, как Магдалина, входит в слезах, а выходит в ликовании.

Пластическая азбука Анни Лейбовиц и самовитый пузырь

Каждая эпоха училась распределять объёмы по-своему. Много написано о лепнине, выражающей мироощущение ранней буржуазии, о конусах, кубах и шарах Сезанна, о колоннадах тоталитарных территорий. Сублично поблескивающее пространство современных больших городов открывает подсознание, выражая его во внешних объёмах, в способе распределения масс — от подиума до архитектуры, — грезя и продолжая большое сновидение, которое может довольно-таки точно определить душевное состояние коллективного сновидца.

Выставка Анни Лейбовиц, одного из самых гламурных, знаменитых и высокооплачиваемых фотографов, демонстрирует не только портреты сновидческих персонажей массового сознания — голливудских фантомов Бреда Пита, Джека Николсона, Деми Мур

и т. д., но и способ подхода к так называемой реальности тел и предметов.

Первое, что обращает на себя внимание во время просмотра огромных цветных фоторабот, — ощущение какой-то угрюмой тяжести, которое от этих выявленных с помощью фотошопа президентов и актеров исходит. Мне кажется, нечто подобное в смысле практики своего искусства делают те художники, которые приводят в порядок мёртвые тела для того, чтобы во время прощания они хорошо смотрелись, гримируя их и одевая поверх всё более мёртвой и теряющей способность к гибкому жесту поверхности. Ощущение омертвелости в работах Лейбовиц доминирует. Мне кажется, что даже манекен выглядит намного более живым, чем её поблескивающие благодушным глянцем героини. Самое интересное здесь — распределение плотностей. Ощущение таково, что плотность максимальна там, где поверхность тела соприкасается со «щупальцем» объектива — тонкая и очень тяжелая плёнка, в которую натурщик словно одет, совпадает с его одеждой и проникает на несколько миллиметров внутрь кожи. Это фактура перчатки. Вся её способность к формообразованию находится в толщине слоя кожи, который облекает руку, так или иначе повторяя её объём и движение. Но перчатка к тому же награждена объёмом прежде, чем попадает на руку. Внутри же её — пустота. Вот такой «перчаткой прежде руки» и смотрятся героини знаменитого фотографа, друга знаменитой Сьюзен Зонтаг. Такие тяжёлые, из оловянной плёнки солдатики, полые изнутри. Собственно — это пластический жест, который может сказать об эпохе намного больше, чем думает сам художник.

Второй признак перчатки без руки — ощущение вздутости, которым так же награждены почти все персонажи, попавшие в объектив. Вздутость, вспученность формы, стремление к созданию «пузыря» хорошо видны в портретах обнажённых и беременных и, конечно же, знаменитых натурщиц. Потому что знаменитый на весь мир «пузырь» — это совсем другое дело, чем случайный, незначительный и не подтверждённый миллионами долларов — ещё одна реальность — пузырь. Неподтверждённые тела — удел простаков вроде Ван Гога, пишущего бродяг и бомжей, — с тех пор всё переменялось, да и Ван Гога, кажется, удалось адаптировать к вздувшемуся миру.

Лейбовиц уловила симптом, а мы постараемся его сформулировать или хотя бы обозначить.

Кажется, всё началось (на уровне формообразования) с силикона. Первым стали наполняться, вспучиваться груди кли-

енток пластических хирургов. Нейтральный силикон, образуя «пузырь»-пустышку, начал своё победоносное затекание в живые тела, требующие имитации внутреннего избытка, расширения, внутреннего давления. Через некоторое время «расширительную» эстафету подхватили губы. Такого количества телеведущих и певиц с «поддутыми» губами отечественная эстрада ещё не знала. В архитектуре времён зрелой перестройки, переходящей в стабильное обогащение, эта тенденция выразилась при помощи вздутых форм сначала коттеджей, а потом и небоскрёбов. Ощущение пузыря, залитого силикона, «купеческой» солидности дутого обручального кольца стало хорошим тоном. То же самое происходило и в мировом автомобилестроении — кузова даже самых недорогих моделей вспучивались, надувались, словно увещевая — смотри, как я богато (с «г» фрикативным) выгляжу. Аналогичный процесс задел и катера-яхты, но, кажется, не в столь преувеличенных размерах.

В пластическом мироощущении нашего современника торжествует пузырь. Мне кажется, это самая беспомощная и преувеличенная из всех архитектурных форм на фоне куба-алтаря, пирамиды — вселенной, шара-совершенства. Человек цифровой пухнет, расширяет свою смертную плоть до «незабвения» (см. одноимённую повесть Ивлиева Во), осуществляет озабоченно эрегированное вздутие-давление, постоянно проваливаясь в собственные пустые внутренности мальчика-девочки, прорываясь чёрными готами, субтильными и истеричными «эмо», пустотелыми стихотворениями и полыми романами.

Пузырь великолепен, когда он функционален, — колба химика, бурление дождя в луже, пузырь рыбы, воздушный шар. Их эстетичность — побочный продукт функциональной силы. «Пузырь самовитый» как эстетический эталон — находка новейших времен.

Одно из его основных свойств — лопаться.

На втором этаже выставки с монументальной Лейбовиц внизу — сиял Кандинский, преображающий косную вселенную бытового взгляда до духовного преображения в чистые линии и краски. Живопись должна быть духовна, — утверждал художник-пророк. Рядом с ним хорошо дышалось и хотелось смеяться. Вселенная ведь создана в результате радостной игры избыточных сил жизни. Иногда мы чувствуем это сами. К тому же об этом пишет не только Библия, но и большинство великих книг мира.

Замещение рая

Недавно, перечитывая послесловие к книге переводов из Паунда, написанное И. Гариным (под редакцией К. Чухрукидзе), я столкнулся со знакомым высказыванием по поводу того, почему великий проект «Кантос», претендующий на то, чтобы изменить мир к лучшему, провалился. Причина неудачи, впервые изложенная в книге Кэти Чухрукидзе, сводится к следующему. Для Паунда слово имманентно вещи. Для того, чтобы изменить мир, — он должен его переименовать. Он должен создать такой мир на территории поэзии, который, переименовая большую реальность политики и низких страстей и давая вещам правильные имена, сможет этот мир заклясть таким образом, что его болезнь будет побеждена. То есть высокая реальность поэзии — вытеснит падшую реальность жизни. Тут исследователи останавливаются и добавляют, что это, конечно же, невозможно. Невозможно заклясть словом бесконечное количество возникающих ситуаций и вещей... проект тонет в невозможности окончательного охвата. Короче говоря, стремление вытеснить энтропийные вещи порождающим, энергичным словом-вещью — утопия.

Но не рано ли в этом месте ставить точку? Не тут ли начинается самое интересное?

О том, что мир «испортился», пал, потерялся, ушел от самого себя, — великие поэты и великие учителя говорят уже давно, начиная с Библии и даже раньше. Ещё в VI веке до н. э. любимый Паундом Конфуций призывал к исправлению имён, испорченных корыстным и произвольным употреблением. Я хотел бы посмотреть на проблему подмены языка, слова, названия немного с другой стороны.

Что такое цитата? Это некое сообщение или слово, услышанное с чужого голоса и воспроизведённое твоим голосом. Для того, чтобы этот факт подчеркнуть, иногда употребляют кавычки. Этот значок сигнализирует о том, что слово не твоё, что его смысл — заимствован, окрашен объективированным отличием чужого голоса от твоего. «Мороз и солнце — день чудесный» или «гибель богов» — цитатны. Они уже не могут отождествиться с тобой, раствориться в тебе — они тверды, объективны, предметны. Они — рэди-мэйд. Если они и войдут в твоё тело, то лишь в качестве трансплантата.

Но есть ещё один вид цитирования, более мягкий, в отличие от первого — жёсткого. Это «дерево» и дерево. Здесь разница в смысле и смысловом звучании расположена в диапазоне от пол-

ной неразличимости кавычек до мягкого их просвечивания в зависимости от контекстуальной речевой ситуации. Но, так или иначе, присутствие пусть даже мягких кавычек превращает слово в заимствованную вещь, в которой, таким образом, обязательно будет присутствовать чужой голос.

Жак Лакан пишет о замещениях, которые происходят во сне. Так какой-то не очень приличный факт, приснившийся эрегированный член, например, может быть в результате таинственного цензурирующего процесса сновидца заменён на другой образ — к примеру, на стол, тумбочку, ветку. Говоря дальше о том сне наяву, которым почти все мы объяты, стоит сказать о замещении, произошедшем мягко и незаметно. Стол заместился «столом», человек — «человеком», поэзия — «поэзией». Увидеть этот процесс не так просто, как может показаться с первого взгляда. Иногда почти незаметно. (Человек, говорящий сплошными цитатами, может этого даже не осознавать, как мольеровский герой, говорящий прозой.) Но мы попробуем это сделать. Вернёмся к простейшему утверждению — цитата — это всегда слово с чужого голоса. Объект, взятый напрокат.

Дело в том (об этом много писали и восточные и западные просветлённые люди — Бубер, Толле, Ошо), что всё, что расположено в области интеллекта — память, информация, правила, приоритеты, вкусы, — всё это усвоено нами с чужого голоса. Всё это пришло либо со слов родителей, учителей, друзей, либо из фильмов, книг, спектаклей. Всё это — «дерево», а не дерево. Ничего своего. Следовательно, любой дискурс цитатен. А значит, по логике вещей в кавычки надо брать не только явные заимствования («мороз и солнце»), но каждое отдельное слово регулярной речи. А, следовательно, надо признать, что любое слово является вытеснением, замещением некоторого первоначально смысла, который, может быть, и следовало бы назвать, вторя логике рассуждений, райским

Но есть ли тогда не цитатные слова? Конечно. Это первое «ма» ребенка, вообще первые звуки, которыми он сопровождает свои желания. Они ещё не встроились в кавычки, не стали словами-объектами, услышанными с чужого голоса. Они — свои. Они идут изнутри его природы. Они, способные выразить мир в звуке, способны этот мир вернуть себе самому, как например, по Паунду, ценность может возвратиться к себе самой, совпасть с собой, а не быть фикцией, в том только случае если деньги будут золотыми. Золото и есть ценность. Мама и есть мама. Но дальше ребенок усваивает объективированную шизофрению мира

взрослых, в котором никто из участников речевого процесса не владеет «своим» словом, но использует слова-цитаты, слова-подмены, доставшиеся им так же, как и их ребенку, — с колыбели.

Но, как ни странно, внецитатное слово доступно не только ребенку — оно доступно человеку, находящемуся в остановленном времени, во вневременном промежутке вдохновения, в захваченности чувством, в самопожертвовании, в глубинном слиянии с любимым. Это те ситуации, в которых цитатное слово расплавляет роговую цитатную оболочку и обретает исправленный смысл, потому что соприкасается с «первоосновой жизни», сливается с ней. Перестает быть объектом, расплавляется в «Ы-ы-ы!» оргазма или в «Ах!» вещей. Я бы сказал, что внецитатными словами пользуются ангелы. Пребывание во вневременном промежутке хорошо знакомо также джазовому музыканту или поэту. Но, вообще-то, так или иначе, оно знакомо — любому. Просто поэт — работает именно со словом. Тем, которое выпрямляет вывихнутый позвоночник мира, находясь в необусловленном пространстве без времени, в вечном «сейчас».

Авраам уговорил Бога сохранить Содом и Гоморру ради десяти праведников, потом ради двух (но и тех не нашлось). Праведник — это человек, который говорит нецитатными словами и действует нецитатными (незаимствованными и недетерминированными) действиями. Оказывается, присутствие внецитатного мышления, внецитатного слова способно вытеснить гибель городов. И для этого не обязательно заменять каждую «падшую», «испорченную» вещь новым словом. Для этого нужно создавать территорию внецитатного пространства, в случае Паунда и Данте — поэтического, не отличая слова и жизни. Мне скажут, что эти два поэта употребляли великое множество цитат и центонов, и я соглашусь с этим, но я уже говорил, каким образом расплавляются ороговевшие скорлупы кавычек.

Определение шедевра или абсолютное стихотворение

Есть в истории человечества такие книги, которые привлекают к себе наибольшее внимание не только читателей, но и исследователей, то есть тех читателей, которым мало прочитать страницы со строфами или абзацами, привлёкшими их внимание, — им надо ещё и осмыслить прочитанное, соотнести с опытом чтения других книг и написать об этом, короче говоря, составить те или иные комментарии к прочитанному. Вергилий, Данте, Гомер,

Пушкин, Шекспир оставили такие книги, которые побуждают комментаторов снова и снова братья за перо для того, чтобы найти новые глубины, новые игры смыслов, исторические факты, а то и просто создать сомнительную сенсацию, опираясь на домысливания.

Так или иначе есть книги, которые, словно камень брошенный в воду, рожают волну, расходящуюся в поле культуры в качестве исследований и комментирования всё шире и шире. Сейчас не так важно, что именно заставляет читателей братья за перо в порыве присоединить к морю исписанных наблюдений по поводу источника ещё и свои собственные, — важно заметить, что некоторые книги или поэмы обладают свойством бесконечно наращивать число осмыслений, иногда даже прямо противоположных, прямо противоречащих друг другу, что не мешает источнику, тем не менее, оставаться самим собой и не утрачивать свою волнообразную, излучающую смыслы цельность. Существуют два любопытных свойства такой взаимосвязи. Во-первых, источник не теряет своего лица, какие бы причудливые трактовки не были приняты на том или ином историко-культурном этапе относительно его смысла и предназначения. Христиане могли объявить Вергилия христианским писателем, во всяком случае, в том, что касалось его Четвертой эклоги, а коммунисты объясняли в школах, что Евангелия полностью выдуманы, — ни то ни другое никак не шло во вред самим книгам, они продолжали вызывать неослабевающий интерес. Солженицын как враг вызывал не меньший интерес, чем тот, который он вызывал в качестве пророка. Можно сказать, что как бы такая книга ни была истолкована — в качестве дрянной, гениальной, вражеской, нашей, трудной, захватывающей, недоступной, отвратительной, пошлой, святой — она не теряла своё «тайное лицо». Культурные контексты не могли его исказить, сколько б их ни прирастало. Даже вполне утраченные и забытые книги обладали свойством вынырнуть и снова завладеть вниманием читателей, казалось бы, навсегда утраченным.

Во-вторых, источник способен породить — бесконечное множество трактовок. Более того, внутренняя форма такой книги таинственным образом организована так, чтобы спровоцировать появление **бесконечного** числа комментариев. Тома исследований «Евгения Онегина» будут расти, а ритм их появления будет синхронен по отношению к каким-нибудь космическим циклам, не имеющим остановки, допустим, разбеганию очередной Вселенной.

Но ведь бесконечное число комментариев приведет... — как вы думаете, к чему? Какой природой обладает вещь, способная выдержать бесконечное количество комментариев? Вероятно, абсолютной. Сказать это — ещё ничего не сказать, поэтому давайте немного уточним смысл сказанного. Комментарии порождаются основным, глубинным смыслом вещи (тайным её лицом), увиденным через тот или иной культурный или индивидуальный контекст. То есть вещь работает как источник комментариев или хотя бы как провокатор для их написания. Если уподобить её зерну, из которого вырастают все эти трактовки, и принять во внимание, что количество их (веток-трактовок) — бесконечно, то следует признать, что смысл зерна-книги — абсолютен. Если он способен порождать бесконечные смыслы (включая «современные прочтения Шекспира на сцене», скандалы, открытия, мистификации), то, следовательно, это в зерне всё было заложено. Такая книга содержит в себе **всю Вселенную**, и не метафорически, а актуально. То есть в ней заключена некоторая живая пустота, способная к бесконечному формообразованию, которое было реализовано внутри собственно содержания книги лишь частично. То есть такая книга — то чёрное ядро, из которого возникло и продолжает возникать — **всё**.

Катулл, Сапфо, Гёте, Батюшков...

Однако, эффект этого наблюдения будет одновременно и снижен и увеличен, если мы, поразмыслив над природой камня или бабочки, увидим, что и они обладают таким же свойством — вмещать в себя всю вселенную — солнце, дающее жизнь цветкам, дающим жизнь бабочке, воздух — держащий её на весу в её зигзагообразных воздушных дорогах, земля, из которой растут цветы, дающие ей нектар, вода, питающая эти цветы, и так далее. Без этих «вещей» бабочка бы не состоялась. Таким образом, если поглядеть внимательно, любой предмет мира состоит из всех остальных «вещей» Вселенной.

Но, конечно же, между бабочкой с камнем и книгой Данте есть различие.

Тому, кто способен уловить это различие, — многое открывается. Слишком многое, чтобы его жизнь осталась бы такой же, как до этого.

Пока же ограничимся приземленным выводом. Шедевр — это книга, способная порождать бесконечное количество интерпретаций, включая те, что исключают друг дружку.

Код Фармана

На днях я выбрался в Монино, где расположился грандиозный музей ВВС, представляющий историю самолётостроения от первых фарманов и соптвичей и до недавних стратегических ракетоносцев, отгромыхавшей грозы для американцев и европейцев. Впечатление представленные экспонаты производят очень сильное, и когда после двухчасовой прогулки среди бабочек и мастодонтов всех размеров и форм я ехал назад, в Москву, на электричке, то, скорее, пластика всех этих чудных аппаратов, чем их технические данные, высвечивалась у меня в голове, вызывая в ладонях и глазах странные круглящиеся и порхающее-угловатые формы прикосновений и жжений. Казалось, что вот-вот они заговорят, что-то такое небывалое расскажут, какую-то загадку приоткроют, и вот я начал понимать, о чём будет разговор... Сейчас-сейчас... Какое же лёгкое счастье, когда предметы и вещи проговариваются!

Первое, на что я обратил внимание, — отсутствие фюзеляжа у ранних моделей. Никакого «тела» — сплошные крылья — и у братьев Райт, и у Блерио, и у Лилиенталя. Сплошной просвет, небо насквозь, сплошная невесомость, сплошные крылья. Фюзеляж заменяли функциональные рейки, чьё дело было нести хвост с его воздушными рулями. Акцент тут делался на природе полета, на почти сновидческой его сущности, ещё не оторванной от сути полёта, от его духа, который и символизировался всегда крыльями ангелов, идущими из-за плеч, или полётом Гермеса с его крылышками у пят. То есть первые самолёты, ещё не вполне оторвавшись от страны духа, воображения, мечты о полёте, их породившем, вышли из головы своих творцов, как Афина, оперённая крыльями, из головы Зевса, — прежде всего с символом стремительного полета мысли, движения воображения, символом мгновенного пересечения пространств и невесомости, взятого напрокат у птиц и бабочек — плоскостями полёта, крыльями. Думаю, что их техническая сторона и функция была на первых порах больше привязкой к — символической и мечтательной. Больше того, я осмелюсь утверждать, что первые модели самолётов и планеров прежде всего свидетельствовали о любви, которая, как известно оснащает своих богов и данников крыльями — Амура — видимыми, д'Артаньяна — подразумеваемыми. В Китае полёт бабочки не зря символизирует невесту, а ангелы — дети света и любви несут на себе пернатый такелаж почти во всех мировых религиях. Есть прозрачное и воздушное

вещество воображения, и предметы, выходящие оттуда на свет божий, поначалу не разрушают своих форм, рождённых в этом волшебном пространстве, и какое-то время, подобно очнувшейся от сна бабочке, ещё хранящей форму куколки, сохраняют объём и фактуру порождающей «плазмы» духа. Такой формой и были первые крылья первых самолётов. Это были приборы, скорее, для духовных прыжков, чем для технической эксплуатации, — вот почему Татлин строил свой знаменитый самолёт принципиально не могущим быть использованным в технических и прикладных нуждах, неспособным на тяжёлый ФИЗИЧЕСКИЙ полет. Любовь нельзя использовать — она просто есть, и в этом её чудо.

Но удержаться в любви, кому же удавалось? — Единицам. Данте, Деве Марии, Сергию Преподобному... Дон Кихоту... совсем не многим. Обычно проще иметь дело с сексом. Особенно если мы живём в брутальном и воинствующем маскулинном обществе, насилующем пространство и время при помощи агрессивной техники. И подобно тому, как голубь Святого Духа отразился в снах о любви в форме первых крыльев, — на второй стадии самолётостроения рейки, несущие эти крылья, начинают обрастать угрожающе фаллообразной конструкцией — и если у первых больших самолётов (у «Ильи Муромца», например, детища Игоря Сикорского) корпус напоминает, скорее, яхту или баржу, то уже к тридцатым годам на свет появляются аппараты, по поводу форм которых уже не остаётся сомнений — проникать, сокрушать, взрывать, достигать, извергать и подчинять. Для этого достаточно посмотреть на пикирующие бомбардировщики времен Второй мировой войны. Подмена, понятная людям и вызванная технологиями, диктующими равенство на агрессию, выражающими подсознательное представление людей о силе и мощи (культ священного фаллоса знаком большинству религий) — такая подмена произошла. Скажем так — в авиастроении период любви и поэзии уступил место сексу и трезвости. То есть история самолётов отразила то, что происходило с людьми в их метаморфозах от героической рыцарственной личности — через образ потерянного поколения — к иронии и утрате духа. Шёл процесс утраты глубины. И если у святых дна нет, а есть божественная пропасть любви, то влюблённые уже иногда скребут по дну килем, а у пар, занятых сексом и ищущих друг дружку на многочисленных сайтах, там и вовсе всё на ладони.

Когда я ехал обратно, у меня вдруг возникло ясное видение, как сияющая светом мысль о духовном полёте всё более и более

отягощалась прагматическими придумками, тяжёлыми земными снами, фантомной тяжестью, пока не стала напоминать развалины какого-то мраморного дворца, всё ещё залитого солнцем, но из которого боги уже ушли, потому что боги не живут в слишком тяжёлых жилищах. Неважно, что развалины в Монино состояли из крылатых порождений человеческого гения — они уже никому не были нужны. Потому что людей делают счастливыми именно боги, а не моторы и пулемёты.

Но процесс антропоморфного кодирования не остановился. И если до конца прошлого века формы самолётов имитировали секс, то последние аппараты, особенно неуловимые самолёты разведчики — так называемые летающие крылья, имитируют скорее оргазм, чем путь к нему — хорошо угадываемое совмещение мужских и женских органов размножения. Может быть, уже появились аппараты, чьи формы вдохновлены переживанием однополюсной любви — не знаю. Я не посвящён, к счастью, в последние засекреченные разработки летающих объектов. Но думаю, что они будут всё более «бесполовыми» и не за счёт приближения к ангельской природе любви, а за счёт удаления от неё.

Не то же ли самое происходит и в поэзии?

Леда и Лебедь

Вчера на вопрос, отчего Шуман пытался покончить с собой, бросившись в Рейн, я неожиданно для себя ответил: потому что не смог превратить весь мир в чистую музыку. — Разве это возможно? — спросили меня. — Я сказал — да. А вечером, раздумывая над этим разговором, я зашёл в Стрешневский парк, где в тумане пел соловей, издавая по очереди звуки цикады, трущегося о полиэтилен репейника, пинг-понгового мячика, агонизирующего дробью меж теннисным столом и ракеткой, напильника и ангельского, порой беззащитного свиста. Рядом с кустами стояли два полупьяных паренька и, матерясь, отливали в кусты. И тогда я понял, что мир превращён в музыку, только что на моих глазах, но эти двое вибрируют на иных частотах. Они находятся среди музыки, но словно в подводной лодке, где идёт своя жизнь, и к тому, что чудо произошло, они слепы. Мы слишком бываем слепы и слишком ко многим вещам...

Разговор о богах зашёл в последний раз в переписке с Алёшей Парщиковым в связи с присланным мне переводом эссе «Леда и Лебедь» (кажется, так) Эрвина Панофски. Алексей, зная мою

любовь к Евангелиям, очень осторожно спрашивал, как я отношусь к идее богов в жизни и литературе, то есть мне показалось, он хотел узнать, живы ли они для меня или я считаю «как истинный православный» их сонм — соблазнительной бесовщиной. Кажется, он обрадовался, когда я написал о том, что боги для меня живы, особенно после увлечения Гёльдерлином и некоторых собственных открытий. Разве совсем ушла память о том, что самые древние стихотворения, до нас дошедшие (гомеровские гимны, например) несли в себе одну отчётливую функцию — богопризывания? Стихотворец обращался к живой вселенной, призывая стихотворением ту или иную силу космоса, позже персонифицированную под именем Геры, Зевса, Ярилы или Шивы. Больше того, истинный мастер знал, что стихотворение — не только призыв, но и одежда, в которую уже облёкся бог, ещё даже прежде проговора стихотворения-призыва. Больше того, не совсем понятно было — кто кого рождает и вызывает — стихотворение бога или бог стихотворение. В нелинейном времени такие вещи происходят одновременно, ибо время тут стоит или располагается одновременно и в обратном направлении. То есть стихотворение, явленное в миг озарения на свет, и есть бог. Они приходят вместе. Явление стихотворения есть такая же теофания, как и явление бога. Собственно в акте пения — это одно и то же. Любое стихотворение, вышедшее из глубины, даже сегодня, в мире нанотехнологий, интернета и «производства текстов», проходя этот мир насквозь, несёт в себе бога, потому что оно само бог.

Дальше начинается самое интересное. Мы установили, что цель стихотворения — теофания. Богоявление живой космической силы, вынырнувшей из глубин, больших, чем тело и душа, и самого текста-бога, вынырнувшего оттуда же. И в силу явления **ино** мира, чудесного мира, автор и читатель переживают миг «узнавания» (о, выпуклая радость узнавания!), соприкосновения с чем-то неизречённо родным и радостным, прикосновения к тому роднику, откуда и вышло тело автора, да и земля с её деревьями и цветами, и где нет ограничений. Но... *всё зависит от того, какого бога мы зовём и для чего.* И я осмелюсь сделать заключение, что именно от этого зависит вся история мировой поэзии, да и живописи с музыкой тоже. Именно от того, какую силу призывает стихотворец. Если он находится на уровне эго и не в силах утратить его, то он, скорее всего, призовет силу эгоистическую и конечную, и чистого мерцания, прикосновения к бесконечной радости не произойдёт. Ну, скажем, вместо Афродиты

Урании он вызовет другой её аспект, сниженный, чувственный и даже ещё более искажённый, — Афродиту Пандемос в эгоистическом, а порой в очень светском преломлении. И тогда возникает поэзия Баркова или Парни. Или он призовет Возвышенную Афродиту, Уранию, и тогда напишет: «она покоится стыдливо в красе божественной своей». Или он забудет о богах вовсе и будет призывать текст ради текста. Тогда появится лишённая божества и вдохновенья литература, производство текстов, индустрия развлечения. Всё зависит от того, что именно представляет внутри, под собственной кожей, певец. Если он способен там, под кожей, выйти из эго и обратится к высшим богам, то на свет явятся Гимны Гёльдерлина или Ночные Гимны Новалиса, Сапфо, или Мандельштам, или Рильке. Если певец обожествляет язык и обращается с призывом к нему, то появляется Бродский и его последователи.

Павел Флоренский писал в «Иконостасе», что большинство православных икон — подделка. Что иконой может считаться только то произведение мастера, которое возникло не вследствие вдохновенной и умелой работы, а в результате откровения, божественного видения или, добавим мы, — теофании, богоявления, Встречи. Вдохновенная работа живописца следует дальше. Ей предшествует духовная работа. Так вот, разве со стихотворением не та же история? И поистине стихотворение становится ангельской штучкой, тихим откровением вселенской музыки, свечением неизреченных порождающих и мир, и самого певца смыслов, если, преодолев собственное эго, он в миг создания отваживается на просветление и выходит в сферу божественной анонимности. И тогда на свет возникают стихи, **которые мы знали ещё до рождения, знали всегда** — это лучший Батюшков, лучший Пушкин, Мандельштам, Гомер... У таких строк, как: «колокольчики мои, цветики степные», как и у народных песен, — нет автора. И не случайно не прекращается интуитивное стремление лишиться авторства Шекспира или Гомера, выстраивая гипотезы об истинном авторе стихов. Все правильно — то, что они сделали, не авторский продукт — анонимный.

Утрата авторства может быть двух видов — как результат пребывания ниже человеческих возможностей (у соловья нет авторства, у чайки тоже) и как преодоление человеческих ограниченных возможностей и взлёт над ними в результате откровения и общения с богами (Бытием), преодоление просто интеллекта. И тогда весь мир становится музыкой. Но то, что я здесь написал, я написал не для двух паренёв, расстегнувших штаны у

кустов, продолжая увлекательное своё общение на «привычном русском». Я ничего против них не имею в результате смиренного опыта собственной жизни. Просто они пока что соловья, превращающего весь мир в чистую музыку, не услышат. Пока что. Я не знаю, что будет с ними дальше...

Лица богов

Рассказывайте истории, — предлагает Умберто Эко. — Несмотря на то, что всё это ни к чему, — вы всё равно рассказывайте истории, потому что это лучше, чем молчать, потому что во время рассказа истории вам становится лучше. И мы продолжаем их рассказывать. Собственно говоря, это предложение писателя нелепо. Мир ни разу ещё не попробовал помолчать хоть минуту. Он рассказывает истории с утра до вечера. Можно сказать, что он одержим историями. Либо ты рассказываешь их от своего или чужого лица другим, либо ты слушаешь, как рассказывают историю тебе, а когда и того и другого не существует, оказывается, освободиться от рассказа истории всё равно невозможно, потому что в этот самый момент твой внутренний голос рассказывает тебе очередную байку про тебя или мир. Это называется потоком сознания и прекрасно продемонстрировано в «Улиссе» Джойса. Внутренний монолог (диалог) не умолкает, даже когда мы засыпаем. Человек настолько срастается со своим неумолкающим внутренним голосом, что если ему на него указать, он не поймёт: какой голос? О чём это ты? Есть фильм «О чём думают женщины» — там герой обладает даром всё время слышать такие внутренние монологи, произносимые женщинами. Но ведь их произносят не одни женщины — их произносит — каждый! Весь мир бормочет, не смолкая, и днём и ночью. Хорошо бы сделать стихотворение из гипотетической записи такого текста. Представьте — все эти миллиарды, рассказывающие свои истории ежесекундно! Думаю, что если бы мы их услышали, то стало бы ясно, что мир сошёл с ума. Возможно, мы пережили бы после такого стихотворения — мгновенное просветление.

Тем не менее, есть люди, которые превращают рассказ истории в искусство — сказители, писатели, поэты. Они создают такие истории, которые хочется слушать, потому что в этот момент с тобой что-то происходит. Что-то необычное. «Над вымыслом слезами обольюсь», — по словам Пушкина. «Тьмы низких истин нам дороже нас возвышающий обман».

Итак. Литература продолжает рассказывать истории. Так где же они располагаются? История — всегда располагается во времени. Она начинается с первого слова и завершается последним словом или многоточием. Даже если это минималистское стихотворение — оно тоже содержит в себе ряд слов, и для того, чтобы прочитать и написать их, — нужно время. Само слово — расположено во времени. И вот тут-то начинается самое интересное. Слово, расположенное во времени, это и есть исходный материал для писателя-профессионала: Тургенева, Чехова, Сорокина, Т. Толстой, Донцовой и т.д. Это тот источник, который может заноситься на страницы записных книжек, чтобы потом переключиться в сам текст, встроиться и стать его деталью. Так создаются тома, тома и тома. Так создаётся Вавилонская библиотека — бесконечный кошмар умножения, комбинаций слов и историй. Это литература — цитатная, имеющая дело со словами-объектами, словами-цитатами, словами-материалом. Литература, имеющая дело со словами, с самого начала расположенными во времени. Но есть и другая литература...

Для того, чтобы начать говорить о ней, я задам вопрос — где было стихотворение Эмили Дикинсон или Пастернака до того, как оно было записано? Где оно обитало? Мне кажется, что явно не в словаре и не в памяти автора. Тогда где? Если история Донцовой обитала понятно где — в виде болванок и заготовок она жила вокруг автора и в его памяти, то где обитали «Стихи о неизвестном солдате?» О.М.?

Дальше. Где находится сам поэт, пишущий шедевр? Пишущий, скажем, «Послушай, в посаде, куда ни одна нога не ступала...» Попробуем ответить. Он находится в вечном сейчас. Сейчас и здесь. Там же, где буддийские мастера, там же, где христианские святые, там же, где мусульманские суфии. Там же, где расположена единственная Реальность. В космосе «сейчас и здесь». Вне цитатных текстов, расположенных в прошлом (которого уже нет). Но ведь в пространстве «сейчас» невозможно расположить историю! Там нет времени. А как мы уже сказали, история возможна лишь во времени... Да, это так. Но историю можно *расположить во времени, самому находясь в пространстве «сейчас», в пространстве вневременной реальности*. Это пространство называется вдохновением.

В пространстве «сейчас» нет времени, но там расположена обитель богов. Там содержится сразу всё — все нерассказанные истории, как всё дерево уже находится внутри зерна. Но в отличие от текстовых историй, истории, взятые из этого простран-

ства богов, обладают неиссякаемой и непобедимой жизненностью. Они не вытекают из обстоятельств, текстов, конструкций. Они не обусловлены в миг возникновения. Они пришли — **ниоткуда**. Из обители богов, из источника всего, из самой потрясающей новизны, которая и есть жизнь, не убитая чужими словами, историями и оценками. Чужими рассказами.

Такая история в каждом своём слове содержит вневременное измерение, откуда это слово «выпорхнуло». То есть можно сказать, что она располагается и в линейном измерении — развиваясь от начала к концу, и в измерении вневременном в каждое мгновение своего существования. И тем самым она осуществляет связь с самой собой ещё до рождения, с самим источником жизни. Человек, осуществляющий такую связь, осуществил своё второе рождение, будь это просветлённый буддист или преображённый христианин. И он сделал это при помощи того, что сумел выйти из болтовни времени, войти во вневременную тишину. Присутствие таких людей — целебно. Они спасают больных и воскрешают мертвых. За ними идут звери и реки. Их личность теперь расположена вне времени. Вне историй и вне болтовни ума. Они теперь находятся в обители богов — в пространстве чистейшей интуиции.

Естественно, что каждый писатель говорит на языке своей культуры, времени и обычаев. Но он говорит не из них. Он ими, этой культурой, временем, языком — *пользуется*. Тем самым обновляя язык и культуру и давая им новую жизнь.

Поэт или художник (такой, как Ван Гог или Андрей Рублёв) тоже осуществляют второе рождение текста благодаря тому, что выводят его на свет из той же обители богов, а не из интеллекта (огромной библиотеки, не тобой написанной). Такие тексты не случайно называются божественными, как поэма Данте — название отражает истинное положение дел. Их инструмент — вдохновение. Глубокое вдохновение — это явление той же самой природы, что сатори, преображение, самадхи, просветление. Это явление внетекстовое. Потому что вневременное. Но способное перейти в историю. В «Пророка», в «Подсолнухи», в «Троицу», в «Сезон в аду». Такие тексты и картины — лечат, прибавляют жизни миру. Являются Афиной Одиссею, который, проснувшись на туманном побережье, не узнает своей родной Итаки, и говорят сбито с толку скитальцу — очнись, ты дома. Ты — это ты. Ты — это жизнь. Но для того, чтобы дать ориентацию герою, запутавшемуся в пространстве и времени, в чужих и собственных слишком земных историях, они приходят из своей

вневременной обители и, не теряя с ней связи, располагаются во времени и говорят. Без божественной речи — путаница земных историй неизбежна. Это грозит тем, что мы так и не узнаем ни себя, ни своей родины.

Невинность вещей

Существует ли литература, способная передавать невинность вещей? Способная не деформировать вещь словом, не вставлять слайды и светофильтры «эмоционального», авторского или концептуального характера — между вещью и её изображением. Разве не увечит слово называемую вещь? Ведь слово обладает хоть и незаметной, но огромной травматической силой по отношению к вещи, которую стремится назвать, и если сейчас принято думать, что слово «заменяет» вещь, самим своим наличием сообщает об отсутствии вещи, то не является ли этот ход мысли неким алиби травматического действия слова по отношению к вещи.

Слово калечит вещь больше, чем удар молота. Больше, чем автомобильная катастрофа. При этом оно получает точно такую же травму. Мы утратили чуткость к этому виду травматике, а иначе пришли бы в ужас от созерцания адовых мук стонущих, мертвеющих, бьющихся в агонии слов, которыми осуществляется почти вся современная словесность.

Ведь слово, не попавшее в единство с вещью, не ставшее с ней единым, травмировано так же, как и вещь. И чем больше в этот процесс разъединения слова и вещи вмешивается вольное эгоистическое «творящее я», тем глубже раны.

Недавно в разговоре с молодой писательницей я пытался вспомнить тексты, в которых вещи не подверглись бы деформации, где они были бы самими собой — невинными и обладающими неясной, но огромной силой молчаливого присутствия, нежными и неотменяемыми, чистыми и единственными. Мне удалось вспомнить совсем немного примеров. Выпуклая река с форелью у Хемингуэя, плывущий через горную речку казак с белой спиной у Толстого, лошадь, запорошенная утренним снегом, у Басё.

В поэзии сохранить невинность вещи вообще трудней — ритмы и воля стиха, утратившего память о своём формирующем дополнительную жизненность мира призвании, обусловлены нетрезвой деятельностью слепорождённого эго, озбоченного

лишь второстепенными вещами — эффектностью фактуры, самовыражением или ещё чем-то в этом роде, но вещи эти вторичны и провинциальны по отношению к осевой невинности мира, вещи и человека. Когда я говорю о невинности, я имею в виду то, что на Востоке называется изначальной природой, Атманом, а в Европе и Америке (все стыдливее) — образом и подобием. Но, думаю, что и без этих терминов все помнят, как была однажды прекрасна сирень, увиденная вами, или старые ботинки (как это удалось увидеть Ван Гогу), или зелёная маска фонтана, или обычная лужа. Как в этот момент вы словно заново встречали сто раз виденную прежде вещь и среди будничности и суеты на ходу любовались её бледным, мерцающим не так, как вчера, лицом, а потом долго ещё вспоминали её и не могли понять, отчего же в тот раз она была так хороша, так глубока, так сокровенна.

Вот это и есть опознанная невинность вещи.

К чему призывает Будда Гаутама одну из своих учениц, говоря ей, что она может помочь облаку быть облаком, а его ученику Ананде — Анандой? Разве облаку недостаточно быть тем, что оно есть? Разве этого недостаточно дереву, камню, Ананде? А что если под этим предложением Мастера лежит глубокая духовная реальность, намного более мощная и действенная, чем мы думаем, прощая себе необязательные и слишком безжизненные слова?

Не есть ли это выражение смысла всякого творчества при помощи слов — помочь облаку быть облаком? Человеку быть человеком, дереву — деревом, воде — водой?

Но возможно ли это сделать — помочь облаку быть облаком, в авторской, индивидуалистической поэзии? Или здесь его можно только деформировать, исказить? Кому удалось не сплющить, не пересахарить, не превратить в личную бронзу, в невнятное слово, в ненависть или жалость к себе — вещь?

Ведь *назвать* сегодня, в современной литературной ситуации (в сущности, *употребить* слово в стихотворении) — это почти всегда оценить. Выразить своё сложное отношение к литературной репутации «вещи», поучаствовать сразу во многих внутрилитературных языковых диалогизирующих процессах. Но ведь вещь, **оценённая** словом (вольно или невольно), уже деформирована, уже потеряла лицо и похожа на косметику, наложенную поверх следов от побоев. Вещь, введённая в сферу авторского приема, литературной концепции, диалога, — также деформирована, потому что становится средством. А она не средство, не цель. Она — есть. В своей вечной метаморфозе, в своём струя-

шемся энергетическом модусе, в переливе себя из себя в другое. Суть вещи в том, что она есть там же, где я есмь. Где мы, в полноте осуществления, — суть.

Птица умирающему от голода становится куском мяса, человек эстету — сиянием рубинов и шёпотом ресниц, женщина матросу после плавания — телом и жаром. Так вещь травмируется нечистым восприятием и слишком страстным, поверхностным произношением.

Слово либо является окном, иконой вещи, либо её травмирует.

Вероятно, я не зря любил совсем не интеллектуального Хемингуэя с его мокрыми булыжниками площади и не доверял Чехову с его стереоскопическим изображением тумана в лунном саду или ялтинской бухты с водой цвета медного купороса.

В поэзии невинной вещи нет ни у Баратынского, ни у Маяковского, ни у Хлебникова, нет у Рембо. (Может быть, «конское лицо» смутно проглядывает у Заболоцкого — именно лицо через вещь, окно в бытие вещи.) Да и откуда им взяться, невинным вещам, если искусство — «влечение, сила и захват» (сплошная травматика!) в прошлом веке и безвольное мультиплицирование виртуальных образов — в нынешнем (забвение вещи).

Кстати, слово, нанизанное на ритм, также травмирует вещь. Исключения крайне редки, и здесь в поиске их я хочу отослать, прежде всего, к древней китайской поэзии.

Что же — остаётся созерцать вещи, не прикасаясь к ним словами? Не думаю, что даже это сегодня удастся большинству пишущих.

Или, может быть, приводить массу страждущих слов к пустотным областям метафор, как я делаю последние 15 лет, дабы вещи было куда окунуться — в эту живую пустоту воскрешающей полыньи, которая есть центр и основная природа любого тропа? Мокрый булыжник Хемингуэя явно вышел из этой полыньи, её не назвав.

Или, быть может, располагать слова в технике китайского иероглифа-вещи, как Паунд (последняя великая попытка сохранить невинность вещи)?

Чтобы не травмировать вещь словом, надо научиться не травмировать вещи и людей — самим собой. Надо прислушаться к Бытию, не навязывая ему свои правила игры. Надо попытаться понять, для чего понадобилось «исправление имен» Конфуцию и отчего всякая тварь «стенает и мучается» до тех пор, пока не будет правильно «названа». Ведь позванная хозяином и услышавшая своё имя собака — радуется и играет, забыв про муку раз-

луки. Разве не то же самое — с деревом, морем, луной, дождём, булыжником площади?

И ещё надо увидеть, что ты не тело, а ты — то, в чём твоё тело и все остальные вещи мира расположены — живая внеформенность Бытия. Святое и бесконечное пространство, в котором есть море, вспышка спички, жизнь, смерть, любовь, раковина, дерево... И ты можешь тихо называть их всех бесконечным собой, встречая их лёгкое сопротивление, но и ожидание — словом, не травмирующим, а врачующим. И тогда гневный крик будет успокоением, удар вспышкой смысла, а тишина — именем.

Травмированное слово пошло по самому своему происхождению. И вот — здесь пошлость уходит.

Остаётся рай невинных вещей с восходящей мощью и аурой слов.

О серьёзности

Недавно я выступал по радио, рассказывая вместе со своими коллегами о нашем издательском проекте. Программу вёл уважаемый писатель, прозаик, который периодически приглашает к себе на Пятницкую собратьев по цеху и проводит с ними беседы за круглым столом. Программа была с хорошим накатом, с хорошим смехом и хорошей иронией. Настолько хорошей, что через некоторое время я стал чувствовать себя неудобно. Не потому что я не люблю иронии, а потому что понял, что если я не поддержу жанра красноречивого балагурства, столь приятного всем слушателям, руководителям программ и ведущим, то окажусь... ужасно старомодным что ли. Ужасно «громоздким» со своими мыслями, выпадающими из веселой трепотни, ради которой мы здесь были собраны. Мне пришлось сделать над собой усилие, чтобы вывалиться на обочину действия, и я вывалился. Я сказал, что позволяю себе роскошь говорить серьёзные вещи, и я стал говорить их, не подстраиваясь под жизнерадостный драйв, в котором мои слова звучали, как заплатки на новом футбольном мяче...

Где-то в середине восьмидесятых я прочитал статью Аверинцева о Вергилии, и она, помню, произвела на меня тогда сильное впечатление. Автор говорил о стихийном предощущении некоторых христианских этических установок у великого певца Империи, и ещё он походя сложил оду серьёзности. Он говорил о «юношеской серьёзности» Гёльдерлина, Шиллера, кажет-

ся, Тракля — как особого, драгоценного типа мироощущения, свойственного германскому романтизму, и настаивал на том, что потеря юношеской серьёзности ведёт к великим потерям в качестве культуры. Мне это тогда было не очень понятно, но запомнилось.

Сейчас серьёзным быть — значит подставляться. В век короткого дыхания смешок стал так же приятен, как быстрый секс, и так же безопасен и завершен. В ситуации, продиктованной концепциями новейшей философии, необязательно глубоко понятой, серьёзность в литературе допустима лишь в качестве стилизованного приема. Вообще, всё в литературе как стилизованный прием — допустимо, недопустимо высказывание, не взятое в невидимые кавычки. Но хорошо — это ваша литература, а я, допустим пишу свою. На что же мне опереться? На что я опирался, пока писал? Был ли я нарочито серьёзен в тот день, когда убили Александра Меня, любимейшего и родного для меня человека? Или в тот день, когда забирал пепел отца из крематория и почему-то долго ехал на автобусе со спортивной сумкой за плечами, где лежала урна с прахом, и меня толкали, и содержимое упиралось мне в бок и болталось в толкучке, и от этого мне было очень странно всё — и я сам, и память об отце, и автобус с его пассажирами. Или когда матери прострелили балкон очередью со стороны СЭВа. Это вещи, которые я хотел бы описать и которые прекращали бессмысленный бег времени и требовали для их сознания выйти за пределы бытового мышления, открыть какую-то новую внутреннюю Америку, оказаться там, чтобы выжить, где ещё до этого не бывал. Ибо серьёзность — огромной силы сосредоточенный свет сознания, в отличие от рассеянного света автоматической иронии. Серьёзность — это инструмент, схожий с лазером, который фокусирует энергию, которую я могу назвать поэтической или духовной. Фокусирует настолько, что, следуя за ней, современный Гёльдерлин сходит с пёстрой поверхности мышления (в том числе стилизованного и литературного) и проникает туда, где слова ещё не начинались, где сам ты ещё не начинался, но уже был. Заставляет вспомнить, по выражению знаменитого дзенского учителя Банкэя своё лицо ещё до рождения — изначальное лицо. Может быть, поэтому не зря серьёзный Эней спускался в глубины преисподней, заглядывал во вневременную изнанку и перспективу Бытия, откуда возможны пророчества о будущем Рима. Величие начинается с серьёзности. С хохотка начинается продукция для любителей хлеба и зрелищ, которая не сходит с экранов телевизоров. Странно не это. Странно, что хо-

хоток стал правилом литературного поведения талантливых авторов и персонажей их произведений, трагедийных, в основном, лишь стилистически, необременительным усилием стиля.

Мне кажется, писатель, который не сделал сильного движения в ту сторону, куда звал баламут, Банкэй, ещё не писатель, он литератор, профессионал, технолог, производящий то, что мне не очень-то интересно читать и о чём нет желания думать.

Пятнадцать лет назад Дмитрий Воденников принялся говорить серьёзные вещи о себе, своём внутреннем мире, и это было хорошее начало, я бы сказал, отважное, потому что ирония всегда безопасна, а за серьёзность надо отвечать. Иногда я жалею, что и это прошло.

Не знаю, кончается ли с утратой серьёзности интеллигенция и лицо народа, но литература кончается, уж это точно. Потому что вместе с серьёзностью уходит этика, существование того, что выше моей отдельной жизни, замкнутой на самой себе, и остаётся только потребление и его страна. О детях её, встреченных в предбаннике Ада, Данте написал — «презренные и никогда не жившие»: сказано о тех, кого не забрал ни ад, ни рай в силу мелочности их жизненной амплитуды — на зло тоже оказались не способны. Неспособны на поступок, превышающий их ограниченную жизнь.

Но, кажется, поколение молодых писателей не собирается равняться на поколение своих литературных отцов, и это обнадеживает, когда происходит не только на уровне стиля. Я не раз вспоминал метафору Алексея Парщикова о вырезании земли под ногами пешехода по форме подошв с каждым шагом — залог того, что идёшь над животворящей бездной и либо взлетишь, либо... собьёшься в хохоток и свернешь на другую, более безопасную тропку.

И ещё, мне кажется, что существует опыт огромной силы — радостная серьёзность — тональность и жизни и литературы, почти не изученная, полузабытая со времен Пушкина, которому она, кажется, одному и удалась. Ведь радостная серьёзность — это симптом новой земли и нового неба, того самого своего изначального лица.

Поэтика и политика — близкие сферы или далёкие? Возможны ли в сегодняшней культурной ситуации корреляции в ту или иную сторону между художественной состоятельностью — и определённой политической и гражданской позицией? Связано ли как-либо то, чем Вы заняты в поэзии, с Вашими политическими, в самом широком смысле этого слова, взглядами?

Данте, Вергилий, Ломоносов, Маяковский, Бродский... — авторы, которых во многом направляла поэтическая утопия или реак-

ция на форму правления. Вероятно, всё, что связано с политикой, обладающей иллюзией «власти над жизнью», имеет энерго-высвобождающий фактор не только на коммунальных разборках телешоу, но и в творчестве великих поэтов. Ода в России, например, вообще, жанр имперский — от Державина до Мандельштама. Самиздат — тоже до какой-то степени жанр и тоже имперский. Форма правления способна формировать литературные жанры, это бесспорно. Сакральный полис во многом сформировал греческую трагедию. Также бесспорно, что великая утопия, «призванная вывести человечество из его бедственного состояния» (Данте), всегда тревожила и завораживала глубоких поэтов. До сих пор политика обладает сакральной силой — угасающим отголоском витальной силы царя-жреца, и до сих пор стихи на политические темы актуальны. Но, думаю, сейчас смысл такой поэзии переместился на интерес не к тому, *говорит ли поэт правду царю*, а к тому, плюнул ли поэт царю в чай или не плюнул (варианты: бросил ли башмаком в Буша, или яйцом в Михалкова, или пооткровенничал с Путиным перед камерой).

Мне политика никогда не была близка, если иметь в виду то, что я пишу все эти годы, хотя поэзия утопии всегда вызывала огромный интерес — Платон, Конфуций, христианские коммуны в Латинской Америке, плавание Колумба в святую Индию Иоанна-Пресвитера, движение хиппи — вообще любая попытка проекции Рая в земное пространство-время.

Дело в том, что у всех политических утопий есть одно слабое место — в утопию, в фашизм или коммунизм человек может принести лишь самого себя, то, что он имеет в себе самом, то, *что он есть* на этот момент времени. И больше ничего. Внешние условия, как их не меняй, не имеют прямой власти над его внутренними установками, его внутренним омрачением или просветлением. И если он вор, то он приносит, по Данте, в политику Ад. Если гордец, завистник или эгоист, — то же самое (лагеря, контролируемые общества новейшего времени, колониальные державы в суперновейших экономических формах). И так было всегда — здесь, к сожалению, исключений не наблюдается. И если говорить о политических усовершенствованиях, если мы хотим их добиться, следует менять природу составляющих общества — избавлять себя самих от омрачённого состояния ума и души. Именно поэзия может быть великим инструментом таких изменений. Чтобы «видеть» политику, по меньшей мере, нужно очистить, исцелить орган зрения...

Собственно «Комедию» Данте можно прочитать, перевернув временные факторы, — те, кто оказался в Аду, могут быть вы-

пущены «в политику», и они создадут Ад на земле. Те, кто пребывает в Раю, сформируют Царство Небесное или, по крайней мере, Тысячелетнее Царство праведников, о котором речь идёт в «Откровении Иоанна». И Данте их — «выпускает», формируя отношение к ним, формируя людское сознание, тысячекратно усилив метаморфозу мощью и гением «Комедии». А общественное сознание уже формирует всё остальное на расхожем уровне. Но это только одно направление действия поэзии.

Большой поэт, вообще, формирует «внутреннюю империю», которая в мире взаимопорождающих вещей, или в голографическом мире взаимообусловленных предметов и идей, то есть в мире, в котором расположилось человечество с его государствами, — способна перетянуть заново всю «сеть Индры», сеть мира. Я убежден, что в момент вдохновения — любой поэт (поэт) проводит на землю «природу Рая», светоносный мир вещей и предметов.

Пепел

Мне кажется, что на европейское образное мышление, на создание его изобразительной парадигмы огромное влияние оказала греческая скульптура. Говоря это, я, конечно же, не говорю ничего нового. Но это не всё, что я хотел сказать. Огромное влияние на наше мышление оказал тот факт, что она (пластика скульптуры) дошла до нас в препарированном природой и людьми виде. Я имею в виду безрукие торсы, безголовых богинь, безруких богов. Именно так мы воспринимаем греческие образцы в качестве канона — в выщербленном варианте. И говоря по правде, разве вы хотите, чтобы у Венеры Милосской появились руки, а у Ники Самофракийской выросла голова? Что-то исчезнет, если это произойдёт. Но что?

Та Греция, которую мы имеем сейчас в виде повреждённых мраморных статуй и колонн, — никогда не существовала. Статуи раскрашивались и колонны тоже. А трагический герой был весел (наблюдение Ницше).

Что же такое отсутствующая рука? Повод для работы воображения, её доразвивающего? Ощущение Океана времени и пространства, откуда выглядывает всегда фрагмент вещи, чтобы потом туда же уйти, наподобие знаменитого сада камней? Интуиция про то, что законченных вещей не бывает, что всё течёт, всё изменяется? Или то, что вещь искусства находится в напряжённом противостоянии с окружением сланообразного пространства, всё время таранящего её ганнибаловым бивнем? Вы-

ходит ли пространство отсутствующей руки из статуи, подобно пространству фантомной боли или оно вытекает из океана пространства вокруг? А может быть это сигнал включить цитату — вызвать в воображении готовую руку и пересадить на место отсутствующей? Или это повод для размышления — какой величины камня и набора частей тела достаточно для того, чтобы про объект говорить статуя, а не фрагмент?

Отвечая на эти вопросы, как следствие возникают культуры барокко, постмодерна, романтизма и т.д.

Для чего Роден отбивает кисти рук у своего Бальзака, Эрнст Неизвестный проделывает дырки в статуях, сотни мастеров лепят торсы и руки отдельно, деформируют пропорции, разрывают объёмы? Что такого поведали травмированные греческие статуи о нашем человеческом теле, став его матрицей, формируя наше восприятие, наше «выращивание собственного тела» с миллионами фантомных болей по поводу отсутствующих возможностей и «срезанных веток» тела как дерева жизни?

Так или иначе, ясны две вещи. Всё в природе склонно расширяться: деревья, почки, зёрна, тело, рождающие особи, стаи, дыхание... Сужающихся вещей, сужающейся пластики природа и космос почти не знают. Вселенная расширяется — это основной импульс. Примеров обратному движению — единицы — улитка, вбирающая рожки, тающая сосулька, выветривающийся камень наперечёт. Греческая скульптура — пример убывания, следование улитке — набор энергии за счёт свертывания пружины внутрь при одновременном наращивании смысла. Опыт возможности художественной вещи, в которой пружина находится в состоянии завода, а не расширения. Чтобы родилась новая вселенная, нужна пластика свёртывания до зерна — пластика, обратная всей внешней практике почти всех художественных школ, включая поэтическую. Это не белокровный минимализм, это не имитация фрагмента — это проживание утраты второстепенного на пути свертывания в улитку смысла. В поэзии такое сжатие выполняют метафора и эллипсис, отбрасывающие огромные части «разжёванной» реальности, сжимающие смысл до зерна.

Тема пригоршни праха не случайна в европейской культуре. Это пластический ход и образ обратного путешествия человеческого тела от расширения к сжатию. До какой-то степени — погребальная урна — это образ будильника с туго завинченной пружиной. Пепел внутри балансирует на грани живого и неживого, человеческого и нечеловеческого, одухотворённого и бездушного.

Урна это то место, куда ссыпалось всё травматическое сужение — все отбитые руки, носы, болезни, ампутированные органы, само человеческое тело — которое утратило возможность держать форму, утратило волю к форме и за него это делает сосуд. В таком случае он пластически выполняет функцию зерна. Но это ещё не все.

Пластически греческая статуя располагается внутри невидимой погребальной урны — внутри зерна, из которого она выросла и в которое она готова превратиться снова. Поэтому все её утраченные фрагменты никуда не уходят, но постепенно заполняют пространство урны всё большим смыслом при всё меньшем разнообразии, «смыливании» начальной формы. Сжатие скульптуры сопровождается не утратой смысла, а процессом наращивания выразительности за счёт присутствия в агрегате «скульптура-урна» невидимого пространства, куда переходит «пепел». Пространство это, в отличие от самого погребального сосуда, всё время пульсирует — от самой статуи до бесконечной вселенной — вот она пружина — заводящая вещь и использующая («пускающая») завод. Но и сам сосуд с прахом пульсирует тоже в результате упомянутой пограничности своего бытийного статуса — не живое-не мёртвое, профанное-святое, неорганика-органика, форма-бесформенность, человеческое-нечеловеческое. И эта пульсация, расходящаяся при постоянной раскатке тоже на всю вселенную, образует ещё одну пружину.

Мне кажется, что эту невидимую, но чуемую в пространстве погребальную урну-зерно можно называть аурой вещи, или аурой человека.

Перекодировка

Когда мой студенческий преподаватель лингвистики заметил, что произношение меняется намного быстрее и сильнее, чем принято думать, я воспринял это как общее место. И тогда он добавил, что, встретиться мы сейчас с Пушкиным, понять, о чём он говорит, было бы весьма затруднительно, примерно так, как русскому понять украинца. Я помню, как это меня тогда поразило, несмотря на некоторую долю, думаю, преувеличения в словах педагога. Однако, представить себе Онегина, написанного в подлиннике в расчёте на украинское произношение, я не мог. Ведь звук, сочетаясь со смыслом, производит впечатление на слушателя в зависимости от огласовки, мне ли этого не знать с моим «г» фрикативным, за которое меня дразнили целый год в московской школе, пока я от

него не избавился. Сильно ли, слабо изменились орфоэпические нормы, но приходится признать, что «Маленькие трагедии» звучали во время Пушкина (и во внешнем и во внутреннем произношении, при чтении) не так, как сегодня. А следовательно, произошла перекодировка смыслов.

Я часто слышу, что Пушкин писал просто. Согласиться с этим мне не позволяет то обстоятельство, что один только Набоков написал почти тысячестраничный том комментариев к Онегину, не считая Лотмана, Благого и т.д. Надо ли говорить, что все три труда отчасти противоречат друг другу, отчасти дополняют. К простым поэтам (ну, допустим, к Рубцову) никто не будет писать тома комментариев. Каждый такой том как раз и свидетельствует о том, что дела обстоят не настолько просто, как это предполагалось, и каждый такой том есть улика произведённой читателем перекодировки содержания.

Вполне понятно, что мы понимаем Тургенева совсем не так, как его понимал, скажем, Гончаров. Из этого следует одна простая вещь — мы не читаем Тургенева и мы не читаем Пушкина — мы читаем перекодированные при помощи изменения языка, основных понятий социальной и культурной среды тексты. Первоначальных смыслов и звучания не может остаться — мы имеем дело со слепком, наподобие тех древних кносских богинь или куросов, которые стоят в Пушкинском музее и которые мы рассматриваем сквозь понятийный и образный инструментарий человека, окружённого компьютерами, пользующегося мобильным, ослеплённого эротикой рекламы. Мы не можем войти в то пространство, ради которого только эти скульптуры и создавались: пространство — живая скульптура, житель Микен 8 века до н. э.

Но ведь тогда по прямой логике, если текст прошёл ряд перекодировок, ряд толкований себя новыми и новыми поколениями и от него мало что осталось, то какой интерес эта копия копий может вызывать?

Дело ведь не в том, что Евангелие, скажем, искажено, что так сильно заботило Мастера из знаменитого романа, озабоченного идеей восстановить события *как они были на самом деле*, или ревнителей чистоты понимания священной литературы, — дело в том, что, пройдя ряд перекодировок, основная движущая сила которых — историческая и культурная метаморфоза общества, Евангелие просто не может быть тем же самым, что при жизни апостолов, наподобие Гераклитова потока, в который второй раз уже не вступить. Если эту посредничающую роль метаморфозы восприятия суммарно выразить с помощью метафоры, то можно выразиться так: вся

библиотека мировой классики однажды попала в руки фанату наподобие «сталинского историка», который нанял исполнителей и переписал всего Шекспира, всего Данте, всего Гомера, Эшенбаха, Баратынского, Вордсворта, Рабле, Сэй Сэнагон и так далее — переписал заново. Но этим наш подвижник не ограничился. Все оригиналы, хранящиеся в библиотеке, он уничтожил. Спалил, развеял прах и золу по ветру. И ревизия такого рода происходит незаметно от нас с вами раз в десять лет минимум. И чем дальше, тем чаще — темп изменений растёт стремительно. И нам надо наконец-то очнуться от наваждения и признать — литературы нет. Нет той классики, которую мы читаем, всех этих драгоценных томов, потому что всё, что мы читаем, это переписанные «блюстителем чистоты» книги, не имеющие почти ничего общего с подлинником. Атлантида ушла на дно и её не разыскать. Мы дурачим самих себя, утверждая, что читаем Пушкина, утверждая, что читаем Данте. Ключ к их текстам утрачен. В лучшем случае мы смотрим на икону Рублёва, записанную сверху честным ремесленником.

Однако, тогда возникает вопрос, почему же выдержавшие столько перекодировок Чехов или Шекспир и в этом бледном (а может, на наш взгляд, и не бледном, а очень даже ярком и загадочном, вот что поразительно!) варианте кода по-прежнему продолжают вызывать наш интерес. И весьма вероятно, что можно поставить вопрос так: а вдруг классика это и есть так книга, которая, выдержав бесчисленное число перекодировок, продолжает питать воображение читателя и зрителя, несмотря на то, что современный текст полностью искажён по отношению к *уничтоженному оригиналу*. И тогда возникает ещё один вопрос — а был ли оригинал? Или оригинал это то, что происходит с текстом во времени — сама способность бесконечной метаморфозы, заряженная в текст. Такой эталон метра, который вчера был 90 см. а завтра будет не меньше мили. Но если это так, то непонятно, чем же занимаются критики, потому что будет ещё эталон текста, которого они не знают, — и в сто километров длиной, и в 10 мм, и равный нулю — и всё это один и тот же оригинал. А вот вычленив то зерно текста, которое, участвуя во всех перекодировках и метаморфозах, остаётся самим собой (одной речкой при смене берегов и русла), было бы интересно. Не думаю, впрочем, что это можно сделать на уровне анализа. Скорее всего, занятие это из разряда коанов вроде — «вспомнить своё лицо до рождения».

Наиболее совершенным произведением, таким образом, можно назвать то, которое способно к бесконечному ряду перекодировок. До сих пор таким произведением была сама жизнь.

О чём звонит колокол, или слово в защиту смерти

Смерть обесценилась. То, что нынешнее общество выносит её из поля зрения, располагая на затенённых задворках, — аксиома. В ходу культ здоровья и молодости. Смерть на экранах телевизоров, на которых каждый вечер куда-то крадутся на полусогнутых пружинистых ногах молодые мужские и женские фигуры с обязательным пистолетом в каждой руке, — выглядит маловажным и фрагментарным событием на фоне сексуального личика или героической мимики. Общество проявляет удивительное невежество по поводу смерти. Такое ощущение, что весь этот пестрый мир политиков, телеведущих, осатанелых участников шоу, похожих на клуб бойцовых петухов, рекламных красоток, премудрых режиссеров в пиджаках от Кардена — однажды родившись, решил, что умирать ему не придётся никогда, что он так и будет шуметь, веселиться, выкрикивать сомнительные шутки, поучать, возмущаться, грозить и обнажаться — вечно. Однако, это не так.

Мы слышим и видим непрестанную оду здоровью, молодости, расцвету. Модельеры и промышленность ориентируются в основном на запросы молодых людей, телевиденье и кинематограф не отстают от законодателей подиумов. И нам в голову не приходит, что, вычлняя фрагмент из целостности, молодость из всего жизненного срока, мы становимся похожими на дикарей, готовых расстаться с настоящим золотом в обмен на побрякушку, которая ярче всего блестит.

Мы начинаем удивляться, что же интересного находили такие великие мастера, как Рембрандт или Ван Гог в изображении старых людей и почему эти мудрые художники предпочитали именно старость цветущей молодости.

И мне хочется сказать несколько слов в защиту смерти.

Если бы странное существо — бабочка — прежде чем появиться на свет не умирало дважды — как гусеница и как куколка — разве мы могли бы увидеть этот райский цветной лоскут, сплошной восторг и легкость! — беззаботно порхающим в небе. Если бы все клетки ребёнка не умерли и им на смену не пришли бы новые, разве смог бы этот ребёнок превратиться в юношу? Если бы наши детские эгоистические представления однажды (иногда с большой болью) не «умирали» бы, чтобы дать дорогу новым, более продуктивным, то человек так и оставался бы инфантильным существом, не развиваясь, не умнея, не становясь взрослым.

Смерть — это великая обновительница жизни. Любые перемены невозможны без участия смерти, без процесса умирания старого и зарождения нового. Благотворная смерть окружает нас повсюду. Давайте посмотрим, что у нас общего с тем человеком, которым мы были в 16-20 лет? Ведь часто меняется — всё, и я сейчас живу в мире, где нет прежних домов, нет родителей, друзей, нет прежних «жизненно-важных» представлений о мире и Боге, поскольку на смену им пришли другие, нет даже тех клеток, из которых состоял мой организм, — всё это изменилось, умерло, исчезло. Осталось имя и весьма формальная биография. Хотя, знаете, и имя, и биография всё равно смотрятся и слышатся сейчас по-другому, не так, как двадцать лет назад. Одним словом, всё, что растёт, меняется, совершенствуется, идёт к счастью и расцвету, не могло бы осуществляться, если бы не умирало. Любая перемена — это наречение нового на месте умирания старого. Любая.

Смерть мудра, и мир состоит из перемен. Если в нём что и есть постоянное — то это сами перемены. Любое мгновение назад не вернуть. Всё, что однажды имело начало, будет иметь конец. Всё, что однажды родилось, приходит к смерти. Все конструкции неустойчивы.

И знаете, похоже, что на сегодня — смерть это последняя реальность, которая время от времени способна заставить человека, обитателя нашего виртуального и выдуманного мира, задать себе вопрос — а что будет со мной, когда я умру. И иногда кажется, что других «настоящих» вещей в мире не осталось — всё остальное поддельно и подлежит высмеиванию или сомнению, в зависимости от ситуации. И если бы смерть ушла из современного мира, думаю, что из него ушло бы любое достоинство и любая глубина, а на смену им пришёл бы уже тотальный «скотный двор». Впрочем, может быть, он и не за горами...

Значит ли всё вышесказанное, что автор восславляет смерть? Да, конечно. Как часть жизни. Но это ещё не всё. Дело в том, что, размышляя о смерти (если такое всё же случается) мы склонны мыслить её в паре с жизнью, и эту пару «жизнь-смерть» мы и ставим в центр наших размышлений. Думаю, что это ошибка. Настоящая бинарная пара — это «рождение-смерть». Начало и конец. Относительная величина против относительной величины. Это как правое и левое, верх и низ, холодное и легкое. Но есть вещи абсолютные (хотя в последнее время коллеги-литераторы всё более яростно уверяют меня, что говорить об этом — предельный пережиток и погрешность против хорошего вкуса

и даже попытка возродить тоталитарное общество). Но, я продолжу, есть вещи абсолютные. Середина, например, находящаяся вне пары «правый-левый» и жизнь, находящаяся вне пары «рождение-смерть». В Евангелии написано, что в предвечном «Слове» была «жизнь человеков». То есть речь идёт о какой-то непонятной жизни, у которой (в отличие от нашей, обычной, земной) не было начала и не будет конца. И ещё евангелист говорит, что эта жизнь, не имеющая ни начала ни конца, стоящая вне всех наших относительных понятий, обитала на Земле, благодаря Воплощению, и смотрела на людей человеческими глазами Иисуса. Мало того — и после Его смерти, она никуда не ушла, потому что смерти не поддалась и Распятый воскрес, вызволенный абсолютной силой из тех краев, откуда никто не возвращался. Более того, он сказал, что отныне он с нами навсегда. Что отныне — все мы, если только его примем, — причастники этой странной, безотносительной, божественной жизни, не подверженной распаду и смерти. Что Бог умер за нас не своей, а земной человеческой жизнью, чтобы мы могли обрести его Жизнь, бесконечную и Божественную.

Всё вышесказанное — это краткое описание уже не части, не фрагмента (торжества юности), а взгляд на весь процесс жизни, в котором ни одна из «составляющих» не отменима — ни рождение, ни смерть, ни сама жизнь. Вынести что-то за скобки — это значит парализовать весь путь обретения необычайной Жизни, превышающей относительно бытие рождения и смерти.

Но ведь для того, чтобы новая жизнь, не имеющая конца, вошла в наш мир распада, лихорадочно маскируемый играми, песенками и теледебатами, мы должны освободить ей место. И никто этого не сделает за нас. Потому что Бог делает для меня только то, что я не могу сделать для себя сам. И иногда мне нужно потратить все свои силы, всё своё мужество, всё своё терпение для того, чтобы Бог, наконец-то, сказал своё слово. Ибо он знает предел моих сил. И если я хочу перестать играть в прятки со смертью, обманывать самого себя, чтобы однажды с ужасом обнаружить, что смерть уже на пороге, уже в дверях, мне надо заранее принять её в свою жизнь. И принять не как катастрофу, а как великое таинство обновления. Великую возможность, освобождающую внутреннее пространство моей души от убивающих меня стереотипов, от накатанного за десятилетия эгоистического мышления, от мира конечных вещей, который я отождествил с собой, а значит, с их смертью умру и я. Так вот, для того, чтобы Жизнь сказала своё слово и смогла войти в мою душу, мне нуж-

но умереть для вещей относительных и конечных (для конечных мыслей и поступков, из которых состоит эгоистическое мышление, ибо они и есть плоть подверженного смерти эго) и родиться для Жизни цельной, Божественной. Это страшно. Это как младенцу страшно рождаться, а старику умирать. Но этот страх ведёт — к чуду преодоления, к чуду рождения. Умирать всё равно придётся. Но можно умереть обычной, тупиковой смертью и сделать это как обречённая и загнанная жертва, а можно начать процесс умирания эго — источника смерти — ещё в расцвете сил, творческим усилием, опирающимся на веру в слова Христа для того, чтобы с его помощью вырасти из смерти, пройти её врата насквозь, не потерпев убытка.

И парадоксальным образом — для того, чтобы обрести Жизнь вечную, нужно по-настоящему жить с живыми и умирать с умирающими. Нужно войти в состав единой жизни всех людей, выбраться из своего ограниченного и смертного эго и прожить боль, радость, жизнь и смерть других людей. Ничего не отвергая. Глядя в лица и новорожденным младенцам, и умирающим родным. Не теряя с ними контакта ни до смерти, ни после неё. Понимая, что смерть уходящих — это и твоя смерть тоже, а рождение новых людей — твоё рождение. Причащаясь к их священному пути. И только тогда душе откроется возможность воскреснуть для жизни вечной с лучшим из них — всечеловеком, Иисусом Христом. Тот, кто не разделит судьбу всех людей, за которых отдал жизнь Иисус, не умер с ними и не родился — тот не разделит и Его воскресения. Вот почему эгоизм — это тупик, вот почему он смертелен — он не даёт выбраться к другим людям и к Христу — источнику Жизни.

Я хотел написать статью, свободную от пафоса. Мне это не удалось. Иногда я думаю, что лучше просто делиться опытом жизненных ситуаций, которые пережил сам, и так, в основном, я и стараюсь поступать. И всё же есть темы, на которые говорить приземлённым языком невозможно, потому что они, эти темы, выпадают из нашего ежедневного кругозора, а смысл их бытовыми словами почти невыразим. Смерть и жизнь вечная — темы не ежедневные и притом ещё и почти что запрещённые в современном социуме. Поэтому приходится говорить, произнося эти старые и вечно современные слова, словно заново, словно неуклюже. И, тем не менее, их нельзя не произнести, потому что без этого трудно понять — кто я, откуда я пришел, и куда я иду. И если есть люди, которые учат, скажем, китайский для карьеры, то для новой жизни, в которой нет ограничений, тягот, и по-

шлой суетливости смертных дел, вполне можно прислушаться к основным, пусть даже и немного неуклюжим словам, говорящим нам о выходе из тупика.

К тому же я стремлюсь не забывать, что одно из значений слова пафос — воодушевление, пробуждение души.

Правила навигации

Несколько месяцев назад в диалоге на страничке ЖЖ по поводу одного моего эссе мне пришлось ответить на вопрос, к которому мы с моим оппонентом подошли вплотную: в чём смысл христианства? Дело в том, что мой оппонент утверждал, что смысл христианства в вере, в смирении, в историческом развитии церкви в нашей стране, в его возможности осуществить социальные преобразования, а я чувствовал, что всего этого недостаточно. И тогда я постарался ответить на вопрос со всей серьёзностью и искренностью, которые на тот момент в себе нашёл. И я написал: смысл христианства — в Христе. На какое-то время мне стало легко, потому что я сказал правду, выразил свой глубинный опыт, обратился к собеседнику из своей глубины. Но через некоторое время я понял, что не сказал и не выразил ровным счётом ничего, что могло бы помочь этому человеку, мне самому или ещё кому-нибудь. Почему?

Мысли и слова обладают странным свойством — проясняя что-то, они тем самым его ограничивают и закрывают, утаивают; концентрируя наше внимание, казалось бы, на определённом духовном событии, они на деле сосредотачивают его не на самом событии, а на себе самих — мыслях и словах. Помню, что когда я пережил первую встречу с Богом, я начал много и интенсивно читать те книги по богословию, которые можно было тогда достать правдами и неправдами с помощью прихожан той церкви, куда я ездил каждое воскресенье. И мне, вдохновлённому прикосновением Бога, казалось, что, читая всё новые и новые тексты, я всё больше и больше становлюсь христианином, сближаюсь с Богом. На самом деле это было не так. На самом деле я не сближался с Богом, а узнавал о Нём всё больше и больше новых слов, мыслей, абзацев, текстов, размышлений. *Я множил слова о Нём, постигал мысли о Нём, но не Его самого.* Работа эта была, конечно же, не напрасна, но она грозила выйти на первый план в деле духовного поиска, так как мне всё больше верилось, что, читая, я вот-вот получу ответ на все те

мучительные вопросы, которые у меня к тому времени накопились. Но ответ ускользал, как горизонт от путешественника. И иначе быть не могло. Бог, выраженный конечными средствами, не был бы тем бесконечным Богом, к которому стремится сердце каждого человека. И поэтому моя правдивая фраза, помещённая в Живом Журнале, — «Смысл христианства — в Христе» оказалась не более продуктивна и революционна, чем выражение «Волга впадает в Каспийское море».

Когда я читал нашумевшее в своё время издание дневников Шмемана, знаменитого православного священника, меня там поразила одна мысль, высказанная этим знатоком богослужебного чина. Смысл церкви, писал Шмеман, всей организации церковного пространства и церковного интерьера — икон, богослужебной музыки, годичного круга богослужений, праздников, одежд, совместной молитвы, свеч, святой воды и так далее — смысл всего этого состоит в одном — создать максимально удобные условия для встречи человека с Богом. Больше церковь не нужна ни для чего — всё остальное вторичные вещи, которые работают на эту одну единственную цель — Встречу. Продолжая эту мысль, скажу, что все атрибуты церкви — это только те стрелочки-указатели, тот «навигатор» в автомобиле, тот палец, указывающий на Луну, как это говорится в японской поэзии, которые могут помочь ищущему определиться в духовном пространстве поиска, но не сама «Луна». Навигатор не может заменить собой тот дом в другом городе, куда вам надо добраться, чтобы навестить мать или друга. Поэтому и церковь, и чтение, и совместное общение верующих, как и наши мысли и слова о Христе, не являются смыслом Христианства, они лишь — навигатор, позволяющий всё больше приближаться к цели, к Христу.

Парадокс же заключается в том, что освободись мы от всех мыслей, от всех слов, от всего концептуального мира понятий, из которого и состоит по преимуществу наше самолюбивое эго, как мы тут же выяснили бы одну простую вещь — Бога больше не надо искать — он всегда был с нами. Просто мы не могли его почувствовать, ощутить, потому что слишком сильно были увлечены своими собственными мыслями о Нём, своими и чужими размышлениями о Нём, своими отношениями с навигатором, а не с мамой или другом, к которым мы ехали. И тут есть два пути — либо *узнавать о Боге*, либо *приобщиться Ему*, уйдя на глубину, большую, чем уровень, на котором расположены слова и мысли.

Человечество одержимо навязчивым концептуальным мышлением. Иногда эта одержимость напоминает одержимость некоей невидимой сущностью. К чему привело нас с вами концептуальное мышление, становится достаточно ясно, если подсчитать количество погибших людей от рук себе подобных за все столетия существования человеческой цивилизации. Это число постоянно растёт, несмотря на то, что ранние цивилизации у нас вызывают чувство некоего превосходства — эти дикари, видите ли, не знали мобильной связи, и к тому же у них не было телевиденья. Да. Но у них не было и отравленного океана, дети не кончали жизнь самоубийством, прыгая из высоток, миллионами не гибли люди на дорогах, от алкоголизма и наркомании, от мировых и локальных войн. Если вы думаете, что концептуальное мышление, подменяющее реальность мыслью, а духовный факт словом, тут не при чём, то я с позволю себе с вами не согласиться. Ибо именно такие слова и мысли, утратив связь с источником Бытия, создают всё более рациональную, но и всё более слепую и опасную для всей земли современную цивилизацию.

И тут я подхожу, пожалуй, к самому главному. Есть два пространства человеческой природы — внутреннее и внешнее. И наша с вами жизнь, наш с вами союз с Богом и его качество зависят только от того, происходит ли путаница двух этих пространств или нет. Всё главное — располагается во внутреннем пространстве человека. Всё производное — во внешнем. Вся главная церковь, всё подлинное христианство — расположены там же, где находится Христос — во внутреннем пространстве души. Оттуда мы выносим доброе и злое и таким образом формируем внешний мир. До какой-то степени войны, засилье финансовой олигархии, плачевное состояние экологии, крушения, продажность политиков — это то, что мы вынесли изнутри. Но удивительным образом, поражённые странной формой слепоты, чаще всего мы этот внешний мир неосознанно принимаем за **за основную и единственную реальность** и начинаем с ней бороться, разумеется, в самых лучших и справедливых целях. Мы забыли об одном — эта реальность не основная, а производная, и бороться с ней бесполезно. Бесполезно пытаться победить следствие, не устранив причины.

Так вот, чтобы улучшить мир или встретить Бога, мы должны заниматься нашим внутренним пространством. Покуда оно не будет очищено от концептуального мышления, от страдательной ориентации на «реальность» внешнего мира или внешней

церкви, мы Бога не встретим и Христа не познаем. Мы этот внешний мир даже не увидим, потому что, давайте признаемся честно, мы давно уже видим не розу, а своё представление о розе, не человека, а свою личную легенду о нём, не девушку саму по себе, а то, как она выглядит на фоне современной моды или голливудских образцов красоты. Мы не видим внешнего мира, потому что наш внутренний мир захламлён концепциями, цитатами и чужими словами. Потому что мы видим именно — слова и мысли, даже порой не осознавая этого, — их, а не что-либо другое. И когда Христос говорит о покаянии — он говорит об очищении от искажённого видения себя и мира, от избавления от «мудрого мира» эгоистичных мыслей, готовых концептов, подмены внутреннего внешним, разделяющих нас с Ним, как ров с водой или телевизионный экран, создающий видимость близости, а на деле проецирующий в сознание иллюзию.

Эта перегородка рушится во время тяжёлой болезни или смерти близкого человека, при других сильных потрясениях, когда слова не утешают, а мысли не в состоянии указать выход. Именно в этих ситуациях и происходит прорыв человека к Богу, обретение истинного зрения, духовного, выход из одержимости параллельным ему миром слов и мыслей, который мы так часто, не замечая этого, принимаем за основной.

Но и слово слову — рознь. Если оно рождается в глубине Богообщения, в недрах тихой Встречи — оно работает как свидетельство. Ему стоит верить. Ему можно приобщиться. Но если оно заёмно, если оно вычитано, услышано, повторено, остыло и стало цитатой — то это как раз та иллюзия, та перегородка, которая все надёжней отделяет нас от нашего родника жизни, от Духа, от Христа.

Как же пережить такую встречу, уйти от подмены? Как выбраться из гипноза слов и концептов? Прежде всего заметить его. Честно практиковать признание подмены каждый раз, когда это происходит. Расчищая внутреннее священное пространство. Бодрствуя. Осознавая, что моё слово — всего лишь слово, что моя мысль всего лишь мысль, а не реальность. Что и слово, и мысль расположены на фоне Реальности, которая не есть ни слово, ни мысль. И лучше всего её слышно в тишине, в паузе между вдохом и выдохом, в самом дыхании. В сострадании, которое уводит нас от одержимости внутренним эгоистическим миром. В терпении и принятии боли, которая, если сказать ей «да», а не бежать от неё, не отупляет душу, а выжи-

гает это. В самозабвенной молитве. Это азбучные, но трудные для исполнения вещи. Потому что никто кроме меня самого их не осуществит.

Для них, как уже было сказано, нужно усилие осознанности, бодрствование. Только вещи внешнего мира происходят «сами собой» — бесконечные разговоры ни о чем, часы у телевизора, поток негативных мыслей, череда недобрых чувств, или, наоборот, — эйфория от кратковременной удачи, больших денег, нового автомобиля, одержимость финансовым успехом, борьба за справедливость. Всё это происходит — «само».

Я с уважением отношусь ко всем социальным реформам, но всегда помню, что если в руки духовно нетрезвых людей вложить самый гениальный план спасения мира и дать им победить с этим планом либо путем реформ, либо революционным путем, осуществить они его всё равно не смогут, потому что для того, чтобы это сделать, им надо сначала протрезветь духовно. Любое сообщество, не достигшее духовной трезвости, никогда не придёт к успеху, потому что «исходник» его не «камень» и не «скала», а общность более или менее эгоистических личностей. (Кстати, такой план в руки людей вкладывался неоднократно, одно из его Имён — Благая Весть, Евангелие.) Вот почему Христос никогда не говорил о политических реформах, но постоянно настаивал на обретении внутренней духовной трезвости, которую называл обретением зрения или пробуждением. Единственная территория улучшения всего мира, которая всегда у меня под рукою, — это территория моей собственной души, и она именно для того дана мне, чтобы её возделывать в труде и любви. Чтобы духовно трезветь. Всё остальное приложится.

Бог поможет, но действовать должен я сам. Главный храм, внутренний, единственный, где живёт Христос реально, должен быть очищен мной самим, и тогда я увижу и мир внешний не через призму своего разочарования и эгоизма, делающих его сумрачным и недобрым, а в сиянии Божественного света, во всей его немыслимой глубине и свежести.

Тайна райских дверей

Кажется, страх — одна из ключевых тем Евангелия. И, вероятно, это тот предмет, о котором говорить не принято. Мужчине не следует признаваться в своих страхах, даже если вся его жизнь ими

отравлена, женщине тоже. Потому что все мы должны быть мужественными, стойкими, верующими, бесстрашными. И, в общем, это понятно — страх нежелательное чувство, и обходя эту тему стороной, мы создаем иллюзию свободы от него. Но как всякая иллюзия — свобода от страха оказывается фикцией, самообманом. А замаскированный страх продолжает исподволь делать своё дело — убивать. Убивать самого человека, его здоровье, его отношения, его душу, его окружение.

«Не бойся принять Марию», — говорит ангел Иосифу. Наверное, говорит не просто так, ангелы слов на ветер не бросают. Ангел говорит это Иосифу, поскольку тот испытывает страх перед тем, что Мария «зачала во чреве от Духа Святого». Давайте спросим себя — какой это страх — Божий? Ведь Иосиф праведник? Да, можно сказать, что и Божий, поскольку он решил, что Мария нарушила заповедь супружеской верности. И все-таки — чего же ему-то в этой ситуации бояться — ведь он её контролирует. Всё же можно предположить, что это был другой страх — страх принять незнакомое, неведомое, непонятное. Ощущение непостижимости, которую страшно впустить в свою жизнь.

Похожие страхи возникают потом у многих из тех, с кем разговаривает Христос. И подобно музыкальному лейтмотиву какой-нибудь симфонии Моцарта, то тут, то там вспыхивают тихие слова невероятной силы, произнесённые Иисусом: «Не бойся! Не бойся, малое стадо! Не бойся, дочь Сионова! Не бойся, только веруй! И, наконец, ученикам в лодке: Не бойтесь, это Я».

Таким образом, соприкосновение с тем, что говорит, и с тем, что делает Иисус, вызывает не только радость, но и страх. Он идёт по воде, и Его принимают за призрак, Он воплотился от Марии, чтобы даровать людям Спасение, а Иосиф испугался, Он пришёл спасти народ Израиля, как предсказывали пророки, а духовные вожди народа бояться, что из-за проповеди Иисуса придут римляне и истребят народ. Ирод боится за власть, Иуда за себя, евангельский юноша за богатство. Никто ещё не понимает, как следует, что он имеет дело с воплощённым Богом, все думают, что имеют дело с человеком, в лучшем случае с пророком из Назарета, и всё равно Он внушает им страх. Страх Божий? Да нет же — обыкновенный, человеческий, который все мы испытываем каждый день. И всё же — не совсем обыкновенный. С чем же мы тут имеем дело? Что это за тайна?

«Ангел страшен», — говорит великий немецкий поэт и провидец Райнер Мария Рильке. И добавляет: «Прекрасное — это та мера ужасного, которую человек способен вместить». Почему же

мы боимся ангела – посланника Божьего, и отчего нас страшит то, что по природе своей прекрасно. И ещё – отчего нас Распятые сначала только ужасает, но когда мы начинаем вдумываться в то, что на нём произошло, погружаться в это страшное событие всей глубиной своего сердца, то происходит невероятное. Мучительная казнь преобразуется в послание Божественной любви, преодолевающей смерть, муки и унижения, становится вестью небывалой красоты и мощи – вестью о вечной жизни, к которой мы призваны, о любви Бога. Когда мы «вмещаем» в себя ужас Распятия и не бежим от него, как не бежала от него Дева Мария, выстояв у Креста до конца, он, этот ужас, этот смертельный страх, оборачивается божественной красотой и радостью. Переходит в переживание Воскресения, которое даёт обратный смысл всему, что произошло не только на Голгофе, но и во всей истории мира.

И всё же – отчего мы боимся Ангела? Отчего он нам страшен, «грозен»?

Дело в том, что в каждом из нас живёт ложное «я». Это я – фантомное, Богом не созданное, правде не соответствующее. Новый завет называет его «ветхим человеком», и если мы думаем, что достаточно окреститься, чтобы от него избавиться, то это ошибка. Это фантомное, эгоистическое «я», наше эго – состоит не из нас, оно состоит из всего чужого. Если образ и подобие Божие, вложенные в нас при сотворении, – это наша истинная природа, Богом в нас «встроенная», то эго – это продукт заемный. Потому что всё, что содержит в себе эго – наши эгоистические мысли, информацию о нашей прошлой жизни, оценки, которые мы раздаем людям, действиям Бога, себе самим, – всё это не наше, всё это взято напрокат, с чужих слов, со страниц книг, с экрана телевизора. Мы с этим не родились, мы это приобрели извне.

Всё, о чём мы думаем, всё, что принимаем за «наши собственные мысли», почти целиком пришло со стороны – из мира, который «во зле лежит». Это эго, мира, модели поведения, способы действия, оценки. Эго, мира, «хорошо-плохо», эго, мира, этика, практическая сметка, способы мышления, спекулятивная этика, способы бизнеса, словарный запас, информация. Всё это Бог в человека не вкладывал как нечто безусловное, как свой Дух, например. Всё это вещи произвольные, ограниченные, которые говорят, например, что мир – это арена борьбы, что ближний – это враг (хотя об этом вслух – не стоит), что вокруг нас идёт борьба за выживание, что надо брать, пока

есть возможность, что надо во чтобы то ни стало успеть «состояться».

А теперь давайте вспомним то чувство, которое сопровождает, как тень все эти эгоистические установки. Конечно же это – страх. Лёгкий, или безотчётный, или нестерпимый – он присутствует почти всегда. Это классический страх эго. Для эго страх – пища, подтверждающая, что эго выдуманное, фальшивое, насквозь фантомное существование продолжается. Страшно, значит, я есмь, – думает эго. Оно не заинтересовано в том, чтобы преодолевать страх, хотя кажется, что именно в этом эго цель. Нет, наше фантомное эгоистическое «я» заинтересовано как раз в обратном – в том, чтобы этот страх переживать вновь и вновь, подтверждая и удостоверяя таким образом своё существование, своё чувство важности. Страх – это сигнал того, что моё эго заменило во мне Бога. Я сам себе стал Богом и, естественно, мне страшно, сумею ли я проконтролировать, как следует, – весь мир, я, на самом деле такой маленький и уязвимый.

...Но это ещё не всё. Эго, наше ложное «я» всегда будет бояться Бога, Жизни. Потому что Бог и Жизнь – это конец эго, конец «ветхого человека», его смерть. Причём человек склонен отождествлять смерть эго со своей собственной смертью, что является великим самообманом. А раз так, раз эго, наше фантомное «я» не хочет умирать, то, конечно же, для него смертельно опасны такие вещи, как Бог, Жизнь, Рай, Ангел. Добавим – смирение, самопожертвование, прощение, любовь, верность... Ну, дальше вы сами можете продолжить.

Вот почему Ангел страшен. Вот почему мы боимся принять Христа до конца и не торопимся умереть и родиться заново, как Он предложил Никодиму. Для нас это – смерть. И мы ещё не смеем понять, что смерть-то эта – не для нас, а для паразитической части нашей личности, для нашего своеволия, нашей гордыни, наших ложных идей о себе и мире, с которыми, однако, мы себя отождествили.

Но нельзя ли, чтобы произошло чудо и страх стал работать на нас? На наше освобождение? На наше преобразование? На наше творчество и свободу?

Можно!

А что если мы начнем рассматривать страх как сигнал о том, что мы стоим на пороге чуда? Причём чуда самого настоящего? «Тебе страшно? Не бойся», – говорит в ответ на твой страх Господь, и происходит чудо – человек исцеляется. «Тебе снова

страшно? — Не бойся», — повторяет Он, и Лазарь воскресает. И снова ты испуган? — Не бойся — и малое стадо становится детьми Божиими, преодолевающими смерть и обретающими полноту Бытия ещё здесь, на земле, как это произошло с апостолами. (Понятно, что я сейчас говорю не об охранительных страхах — не о страхе идти на красный свет в поток машин, не о страхе лезть в воду в шторм и не о страхе высоты, например, — не о них.)

Тебе страшно просить прощения? Тебе страшно помочь человеку? Ты боишься быть белой вороной? Ты боишься жизни? Тебя оскорбили? У тебя депрессия? Ты болен? — Значит, ты на пороге чуда, которое готово войти в твою жизнь, если только ты не поддашься страху. Тебе страшно? Значит, тебе хочет сказать что-то о твоей душе современный Ангел, который выбрал именно такую форму речи, чтобы ты преодолел страх, прошёл его насквозь и увидел себя вне территории эгоизма — за её пределами. А знаете, что расположено за пределами этой территории? — Царство. И ещё Бог. И ещё жизнь и свобода. И ещё — Рай. Одним словом — ваше главное чудо.

Что если мы отныне будем относиться к нашим страхам именно так?

Царство Бога, Рай омывают наше ложное «я», наше эго, которому, для того чтобы обрести их, надо вовсе не бояться или сжиматься, а наоборот — раскрываться навстречу ситуации снова и снова. Часто для такого раскрытия нужна вся наша воля и отвага, плюс помощь Божья. И это работа на всю жизнь — она же награда. Потому что двери страха ведут в Царство Божье, в Рай прямо здесь, на земле. И на пути к нему много комнат и много дверей.

Тебе страшно? Не беги от страха, погрузись в него, пройди его насквозь, и, возможно, что-то новое раскроется твоей душе. Возможно, вместо страшного распятия ты сумеешь разглядеть то, что искал всю жизнь, — лицо воскресшего Бога, так похожее на твое собственное.

Мир, сотворённый мыслью, или мир, сотворённый любовью?

Мир изменился. Новые мировоззренческие парадигмы, модели, которые предлагает нам наука, перестают быть просто теорией, далёкой от нас и не имеющей для нас практического значения. Мы не можем отрицать, что ушли от мира твёрдых тел. Мобиль-

ная связь, интернет, телевидение создали иную пластику жизни — скорее, информационную, нежели предметную среду, в которой мы теперь обитаем. И этот новый мир можно рассматривать либо как проблему, либо как возможность для роста христианского сознания.

С чем же мы столкнулись в первую очередь? Думаю, что с вопросом о реальности и отношения к ней. Вот, например, что пишет Линда Мактаггарт, писательница и журналистка: «Реальность — это незастывшее желе. Это не сам мир, а его потенциальность. А мы своей причастностью к нему, актом наблюдения и осмысления заставляем это желе застыть». Что же следует из этого наблюдения, основанного на новейших данных квантовой физики? Да то, что мы с вами уже не живём в заданном однажды и навсегда мире твёрдых тел, созданном Богом, как в среде обитания. Ничего подобного. На самом деле мы постоянно создаем этот мир — сначала он стоит на трёх китах, потом он вращается вокруг земли, ещё немного погода — вокруг солнца, а сейчас выясняется, что «Вселенная “размножается”»: создаётся столько её «версий», сколько существует возможных результатов измерений» (Хью Эверетт, физик). То есть сама картина вселенной, сама её реальность зависит от того, каким образом наблюдатель (мы с вами) включён в её наблюдение. Можно сказать, что Вселенная во многом — белый холст, на который наше сознание накладывает те или иные «краски», представления, страхи, радости, «истины», а потом имеет дело с созданной («застывшей» на время) картиной как с незыблемой и основной реальностью.

Вы скажете, но ведь есть же правдивая, объективная картина Вселенной? Её нужно только отыскать. Так вот — физика говорит, что её нет. Есть чистая потенциальность, лежащая в основе видимой Вселенной, взаимодействуя с которой, наше сознание приводит к проявлению того или иного её свойства, к актуализации того или иного её качества.

Одним словом, здесь мы вплотную подходим к вопросу веры. Жизнь в ответ на мой контакт с ней примет те формы и облечётся в те свойства, в которые я верю. Физика на своём языке произносит знакомые слова: «Если будете иметь веру с горчичное зерно и скажете горе сей: «перейди отсюда туда», и она перейдет...» (Мтф 17–20). Мы не двигаем горы лишь потому, что верим в иную Вселенную, в которой это невозможно, и по вере нашей даётся нам. Мы умираем так рано, зачастую не прожив и 70 лет, потому что верим, что это нормально, что иначе невозможно. Мы верим, что мир погибает в отходах, экологических

катастрофах и эпидемиях, и он подтверждает нашу веру. Но мы могли бы поверить в его возрождение, в его расцвет, в его новую молодость — и в этом случае он снова ответит нам — да!

Дело в том, что большинство населения земли в это не верит. Почему? Да потому что верит в свои страхи, и это понятно. Достаточно включить телевизор и посмотреть последние известия, чтобы оказаться в обречённом и агонизирующем мире, залитом кровью жертв, гибнущем от катастроф и насилия, от террористов и коррупции. Вы спросите, разве это неправда? Не знаю. Думаю, что отчасти правда, но это не вся правда, есть и другая её сторона — цветущие поляны, радость детского смеха, восходы солнца над замершим в лазури побережьем, молитва праведника, улыбка незнакомого человека, поэзия... Мы стоим перед выбором — какая из правд увлечёт нас сильнее, какой из них мы отдадим свою веру, своё внимание, своё сердце. В зависимости от этого и будет выстраиваться дальнейший образ мира. И когда Господь говорит Аврааму, что сохранит Содом и Гоморру ради нескольких праведников, Он говорит о том же самом — именно праведники **смотрят на Вселенную и думают о ней таким образом**, актуализируют в чистой потенциальности те её стороны, что спасают мир от распада.

Но почему бы нам всем сегодня не поучаствовать в **творении** новой, невероятно прекрасной Вселенной. Ведь Бог создал нас по образу и подобию своему — творцами.

Именно поэтому, если мы верим, что жизнь состоит из тяжкого и неблагодарного труда, что нас окружают люди недостойные и злые, что Богу до нас нет дела или что он не заинтересован в нашем счастье, — мы получаем в ответ мир, полностью удовлетворяющий нашей вере, её огромной творческой силы установкам. Ведь если мир — чистая потенциальность, то именно вера приводит к актуализации те или иные его свойства. Обратите внимание, что в жизни оптимистов куда больше радостных чудес, чем в жизни пессимистов. Это не потому, что пессимисты лишены возможности творить, это потому, что они творят мрачные чудеса, создают мрачные и тяжёлые обстоятельства жизни, в которые они верят. «По вере вашей да будет вам».

Апостолы это знали с самого начала. И поэтому Павел говорил — радуйтесь, и ещё говорю вам, радуйтесь!

И всё же ответ на вопрос — когда мы имеем дело с реальностью, а когда нет? — не так прост. Есть два вида вещей — те, что создаются конечным человеческим умом, и те, что созданы бесконечной Божьей Премудростью. Первые — это обнажённые

девы на рекламах городов, газетная информация, целые тысячи часов разрушительной болтовни ведущих и участников телешоу, моды, формы автомобильных кузовов, вкус пепси, форма жвачек, рекламные растяжки — образы, образы, образы, низвергающиеся на нас с экранов, с витрин, с интернетсайтов, киноэкранов, художественных выставок. Вторые — это море, звёздное небо, форма человеческого тела, птицы, животные, роши, реки, океанские просторы. Философы говорят, что основная проблема современного мира состоит в том, что люди живут среди созданных ими же самими образами, включившись в порочный замкнутый круг формирования среды обитания как продукта конечного человеческого мышления.

Вот здесь и лежит ключ к ответу.

Если мы, люди, обладаем огромными возможностями творить из «чистой потенциальности» мира актуальную реальность, то мы всегда будем перед выбором — опираясь на что мы будем её творить? На те конечные образы, которые окружают нас в больших городах, множа ограниченный и остывающий мир пёстрых картинок, или на те вещи мира, в который просвечивает бесконечность Божественной премудрости? А ещё конкретнее — творя новый мир, на что мы обопремся — на человеческий разум или Божественную любовь, живущую в каждом человеческом сердце и обладающую свойством безмерности и бесконечности?

Опора на разум даёт быстрые результаты — и в политике, и в коммерции и в индустрии. Войны, атомные субмарины, банковские кризисы, отравленное море — всё это обратная сторона мира, опирающегося на интеллект...

Итак, уже не только Евангелие, но и наука говорит человеку — ты творец. Ты можешь сотворить любую реальность, потому что мир, в котором ты живёшь, таков, что даёт тебе такую возможность. Больше того — именно под твою способность творить выстроена эта Вселенная, именно творчество — то твоё качество, от которого ты никуда не уйдешь. Тебе остаётся лишь выбрать, как ты будешь это делать — бессознательно, насмотревшись мрачных телевизионных пророчеств, отдавая своё время и внимание бессмысленным шоу, болтовне политиков, склокам эстрадных звёзд, собственным семейным разборкам, или сознательно — ориентируясь на бесконечные, наполненные мудростью и любовью вещи мира и Творца, создавшего эти вещи и этот мир.

Ведь творит мир — каждое наше слово, каждая наша мысль, каждое наше действие.

Библия и квантовая физика здесь — едины.

И знаете, когда новейшая физика поражает нас своими открытиями, по большому счёту, для верующего человека это ничего не меняет. Потому что то, к чему пришла сегодня наука, и то, что она изложила на языке формул и точных наблюдений, — все эти пугающие и поражающие воображение вещи — были известны давным-давно любому глубокому молитвеннику, любому верующему человеку. Всё это знали те, кто запечатлевал на страницах Библии Божьи откровения, все те, кто исповедовали любовь и веру как величайшие силы, на которых держится и отчасти творится мир, — они были в курсе того, чем так ошеломлены сегодня физики и те, к кому они обращаются со своими открытиями. Просто те же самые истины святые выражали на другом языке. И я очень благодарен науке, выразившей их сегодня на языке формул, выводов, гипотез и фактов. Это даёт возможность прочитать Евангелие более свежим взглядом, глядя на его страницы глазами человека 21 века, мир которого покачнулся, перестал быть твёрдым и неизменным. Но не перестал быть единым. Потому что есть реальность, превышающая все лакуны и разрывы, превышающая все катастрофы и революции мышления — реальность любви. Всё зависит от того, чему мы отдадим свой взгляд и своё сердце — гипнотической убедительности ярких и конечных вещей или подлинной реальности мира, Божественной среде, лежащей вне форм и формул. В зависимости от этого выбора и будет строиться дальнейшая история мира, про которую всё чаще пишут, что она кончилась. Но это решим мы с вами — люди творящие.

Ускользящая территория рая

Территория Рая, на которую можно ступить и обрести все те радости и наслаждения, о которых только можно мечтать, — одна из самых сокровенных и таинственных надежд человечества. «Проект» безмятежного места, где люди могли бы вкушать столь недостающее им в земной жизни блаженство, известен под разными именами. Библия называет это место Эдемом, древние греки обозначили его как Элизиум, на севере Европы оно звучало как Валгалла, а у нас на Руси известно как сокровенный до поры град Китеж. Мы также знаем о Царстве Иоанна Пресвитера, расположенного где-то в Индии, и существует легенда, что одной из причин, побудивших Колумба искать путь в Индию с другой стороны земного шара, что привело к открытию нового

континента — Америки, было как раз желание добраться до этой таинственной райской территории. Так что открытием Америки мы обязаны райской мечте Колумба. В Индии же расположено другое райское место — Шамбала. Мусульмане говорят о своём Рае, а Данте даёт непревзойденную по изобразительности картину Рая, расположенного на небесных сферах.

Земной Рай, или Идеальное государство, строился также отдельными личностями. Великий мыслитель Платон пытался построить свой Рай, воплотить идеальное государственное устройство на земле. Райские «проекты» оставили нам такие выдающиеся умы, как Томас Мор или Кампанелла. Менее лучезарные проекты и воплощения Рая на земле связаны с именами Маркса, Ленина, Сталина, Геббельса...

Но у всех этих и множества других попыток выстроить на земле райскую территорию, при всём разнообразии точек зрения на то, как она должна выглядеть, есть одна общая черта — все они потерпели неудачу. Не удалась ни одна.

И сразу же возникает вопрос — почему? Неужели территория рая на земле действительно невозможна? Возможны территории насилия, страдания, нестерпимого каторжного труда, войн, возможна территория макдональдсов, мавзолеев, полигонов — а райская территория невозможна? Нет ли тут какого-то перекося? Не обречена же земное человечество, в конце концов, лишь на робкие попытки создания места, в котором людям было бы хорошо жить, в котором душа бы их пела от полноты и счастья, реализуя лучшие свои дары и возможности, — которые, тем не менее, никогда не принесут желанного результата. А реальный результат придёт от фашизма, социализма, войн, испорченной экологии, царства вражды, в лучшем случае, взятого в рамки поллиткорректностью или законом.

Но ведь ещё Чаадаев заметил, что слова молитвы Господней «Да придёт Царствие Твоё» направлены на «сейчас», на осуществление воли Божией «на земле, как на небе», и делает вывод — что молитвенная просьба направлена не на посмертие, а на земное существование. И когда Христос говорит, что «Царство небесное внутри вас» (вариант — «среди вас»), имеется в виду, что оно, Царство, находится среди учеников прямо сейчас, а не расположено за смертным порогом. Одним словом, из содержания Евангелия можно делать вывод, что это Царство (где царь — Бог) доступно на земле, а не только в иносуществовании. И тут возникает мучительное противоречие — одно из тех, с которыми так часто сталкивается искренний и вдумчивый читатель Священно-

го Писания: с одной стороны, Царство истины и света обещано Богом к воплощению на земле, а с другой — ни одна из попыток его осуществления не удалась. Конечно, можно сойтись на том, что здесь — тайна, недоступная человеку, но не будет ли такая постановка вопроса уходом от проблемы, за которой таится самое волнующее, самое тревожащее и прекрасное откровение — о Рае на земле?

В начале перестройки у меня появилась возможность побывать за границей. До этого я там никогда не был и не предполагал, что буду. И для меня, как и для многих граждан СССР, Запад был до какой-то степени эквивалентом Рая, был связан с такими именами, как Хемингуэй, Данте, Сервантес. Запад таил в себе то, чего мы были лишены в нашей стране — красивую одежду, красивые беззаботные лица, улицы, запруженные самыми разными марками машин, знакомых по кинофильмам, и за многие годы «занавеса» приобрел в сознании многих советских людей фантастические формы, приближенные к формам некой Райской Утопии.

И вот я сижу в Вене на скамейке, усталый и вымотанный после длительного перелета и прогулки по городу с экскурсоводом, жду, пока утрясется вопрос о проживании, и не чувствую никакого вдохновения при мысли, что вот она — Вена. И тут, как нарочно, из-под скамейки выбирается огромная крыса, каких и на Родине-то не часто встретишь, и медленно пересекает улицу ленивой трусцой. Здесь мне стало окончательно нехорошо. Меня не волновало больше ни то, что это город Моцарта, ни то, что я сижу в центре запретной и Райской Европы, ни знаменитые венские парки и дворцы. Рая не произошло. Помню, что меня это тогда сильно потрясло, ведь я так его ждал. И вот несколькими днями позже, умудрённый грустным опытом отсутствия Рая в западных городах, я сидел в кафе над Барселоной и почти равнодушно всматривался в морской пейзаж, окаймлённый горами. И вот тут-то и случился — Рай. Я не ждал его и не сразу понял, отчего же мне вдруг стало так легко, светло и блаженно. Куда делись разочарование, усталость, недоверие. А вместо этого — округа сияла и переливалась сказочными красками и пейзажами, а душа пела. И лишь немного позже я понял, что случилось. Пейзаж — горы и море — сильно напоминал край моего детства — Сочи. Видимо, это обстоятельство и послужило «спусковым крючком», в результате чего что-то произошло в душе, и я оказался в детстве, а через ощущение детства — в райских областях мира. И тогда я впервые пришел к мысли, что Рай это не тер-

ритория. Что Рай это то, что расположено в сердце. И я понял, правда, немного позже, что за Раем можно гоняться до бесконечности и он всегда будет ускользать от тебя и не даваться в руки, отдаляясь, как линия горизонта. Что любая попытка «иметь» Рай, войти в него физически — обречена. Его нельзя получить, потому что он не объект, не территория, не то, что можно взять в руки, не то, что даётся в виде наследства, ордена, награды или должности. Потому что Рай расположен в никогда и нигде, точно так же как Бог. Взять рай атакой, физическим перемещением это всё равно, что добиться Богообщения, переместившись из одного географического пункта в другой — ну, скажем, из Москвы в Индию. Или из Москвы в монастырь в глубинке. Чаще всего это не приносит желаемых результатов. *Нельзя войти в Рай.* Нет той границы на земле, где могла бы кончиться тяжкая земная жизнь, а по пересечении её начаться райская, блаженная. Весь целиком Рай расположен в сердце, в координатах «нигде и никогда», в том смысле, что эта область живёт вне времени и вне пространства. «Царство небесное внутри вас есть...», как говорит Евангелие.

Что ж, выходит так, что территория Рая на земле всё-таки невозможна? И приходится с этим смириться, грустно отметив, что прекрасная утопия миновала, что ещё одно заблуждение прошло?

Да ничего подобного.

Нельзя ступить на физическую территорию Рая в «небрачной одежде», но можно создать физическую территорию Рая. Здесь ведь всё дело в векторе. Если вектор направлен на «иметь», направлен на себя самого, к которому идут какие-то райские вещи снаружи, то эта попытка обречена на неудачу. Но если вы собрали всего себя на том, чтобы *отдавать*, то это совсем другой процесс. Если вы большую часть жизни — через молитву, созерцание, действия — осуществляете посылание в мир любви, помощи, сострадания, милосердия, то вы образуете райскую территорию для любого, кто захочет в неё войти. Сколько раз, общаясь с людьми верующими, добрыми и праведными я испытывал облегчение от многочисленных забот, неразрешимых ситуаций, тягостных проблем. Они куда-то уходили, а вместо них появлялись любовь, радость, чувство сопричастности Целому. Такой человек (отдающий любовь) выстраивает вокруг себя физическую территорию Рая, потому что даже предметы вокруг него смотрятся по-другому, и если вы имели дело с праведниками, вы, скорее всего, обращали на это внимание. Солнце рядом

с таким человеком — живое, звери — сказочные, роса — блестит на весь мир, а беды отступают. А если таких людей будет больше, то и территория Рая расширится по всей земле. Вы думаете, откуда же взять столько праведников? Начните с себя. Именно вы можете создать территорию Рая, отдавая и любя, именно вы — тот праведник, в котором она сокрыта, в котором она таится и только и ждёт, когда её позовут, чтобы начать неудержимое расширение, вовлекая в себя всё новые области земли. Делая это, вы войдёте в Рай. Если же вы намерены найти его в каком-то другом месте, человеку или вещи, даже самой прекрасной, — затея окажется тщетной. Рай расположен — в нигде и никогда, там же, где Бог. Там же, где ваша душа. Вне адской области эгоизма, зависти, отчаяния — нашей обжитой области. И именно поэтому достижение Рая не такая уж лёгкая затея. Для того, чтобы оказаться «там», нужно выйти из привычного эгоистического образа жизни, и усилия, прикладываемые для этого, сродни усилиям Одиссея, возвращающегося с моряками на родину, — вот оно истинное путешествие к островам Блаженных. Путешествие это — внутреннее, но свет, который его сопровождает, — идёт от вас наружу, окутывает множество людей, стоящих на земле. Потому что свет этот — тот самый, что соединяет небо и землю. Тот самый, что формирует на земле территорию Рая.

Тростник и свобода

Мы много и охотно говорим и пишем о Распятии, о Христовых муках, о том, как Он, будучи человеком, терпел холод, усталость и труды — и всё это глубинная правда о Боге, ставшем человеком. А вернее, часть божественной реальности, которую Иисус открыл нам во время своего пребывания на земле. Но часть, если сделать её центральной, способной заменить всю картину, способна к гипнотизму. И потом, вот ещё что — человек (страдающий, больной, греховный) всегда будет выбирать ту часть картины, с которой он находится в общих «вибрациях», в отождествлении — он выберет созерцать боль, потому что почувствует себя в своей собственной боли больше не одиноким, он выберет страдания и борьбу, потому что кто-то разделил их с ним, он выберет жертву, потому что сам чувствует себя жертвой. Муки Христовы на кресте, великая тайна Бога, ставшие символом европейской, а позже и всемирной духовной жизни, отодви-

нули на задний план всю остальную божественную реальность, о которой сказано, что пребывающие в ней — блаженны. Как знать, какой была бы история нашего мира, если бы он так сильно не загипнотизировал себя изображением *части* жизни Иисуса — мукой Крестной, и так сильно не проспекулировал бы на ней (инквизиция, опричнина, Крестовые походы, политические манипуляции самой церкви). Ведь у апостолов крест как символ был не на первом месте. В первых общинах изображались рыба, переплетение букв, вино, виноградная лоза — радостные, мирные и святые вещи мира.

Мы живём в мире, где борьба стоит на первом месте — сам принцип борьбы, сам фактор соперничества, сам стимул победы и выигрыша — все они настолько вошли в ритм жизни и мысли современного человека, что зачастую почти им не ощущаются. Недавно я разговаривал с одним знакомым менеджером, молодым человеком, и когда сказал ему, что в борьбе победителей не бывает, что чем больше он будет бороться, тем сильнее он будет зависеть от противника, он меня не понял. Он был искренне озадачен и спросил меня: А как же жить иначе? Пример жизни иначе, жизни, не завязанной на борьбу и на противника, мы видим в Евангелии, в жизни Иисуса.

Борющийся не свободен. Понаблюдайте за борцами на ринге или в программе «К барьеру», в любом другом телешоу, где противников сталкивают нос к носу, как боевых петухов, и вам многое станет ясно. Борец всегда, даже в пространстве, расположится, примериваясь к тому, как расположен в нём его противник, и борец всегда будет зависеть от любого движения своего соперника. Про него можно до какой-то степени выразиться так, что им управляет противник, и это будет чистая правда. То же самое относится к реактивным репликам людей в ТВ шоу или в обыденной жизни, к которым все мы прибегаем, пытаясь одержать верх в той или иной ситуации. Печально, но факт — жизнь утверждающего себя каждый день в социуме горожанина (магазин, метро, офис) из таких вот действий и реакций в основном и состоит. И здесь ситуация та же самая — нами управляет противник. Наше поведение, наша логика, наш ход мыслей полностью зависит от того, что он сделает или скажет, и неважно, где это произойдет — на работе с рассерженным начальником или дома в разговоре с имеющей своё мнение и уставшей женой. Или в тюрьме. Или на пароходе. Или в Думе. Неважно. Такие действия, продиктованные неосознанными реакциями на ограниченного противника, сами являются ограниченными.

И уж конечно, не свободными. Борющийся крепко привязан к своему противнику и особенно к его недостаткам.

У борьбы есть цель — победа. И она превращает меня в средство.

Борьба — это зависимость.

Борьба со злом — это зависимость от того, что делает зло. Борьба со злом — ориентирует на зло.

Когда я слышу о новой волне борьбы с преступностью, коррупцией или наркотиками, я испытываю грусть, потому что мне уже ясно, что никто эту борьбу не выиграет. Что в борьбе противники взаимосвязаны. Что в борьбе чем сильнее я нажимаю, тем сильнее упираюсь в противодействие.

У всех священных войн был плачевный конец, не содержащий в себе ничего священного.

Борьба людей, эта сплошная судорога передаётся природе — ураганы, землетрясения, тысячные жертвы — результаты постоянной, агрессивной, разрушительной борьбы как формы существования, ставшей привычной.

Давайте посмотрим на Иисуса, сидящего на берегу озера и созерцающего закат солнца. Кинем взгляд на него во время беседы с учениками, или когда он любит цветы, сравнивая их с царской одеждой. Увидим его несущим бесконечный свет, радость и красоту всем, кто его тогда окружал. Тайну, от которой пело сердце, и которая звала увидеть и красоту мира, и преодолеть все тупики и замки в твоей душе, самые её чёрные и безнадежные закоулки, чтобы туда вошел живой свет, сила, мудрость. Увидим радость, которая мощно шла от него, расширяясь кругами, захватывая дерево, человека, животных, птиц, звезду...

Но разве не сказано у Луки, что Господь находился в борении в Гефсиманском саду во время тяжелейшей своей молитвы? Сказано, и слово «борение» употреблено в Евангелиях только один раз и только в этом месте. Давайте задумаемся. В борьбе всегда есть противник. Кто же был противником Иисуса там, в Гефсимании. Конечно, это священная тайна, что там происходило, и, возможно, постичь это никому до конца не удастся, но мы знаем, что нельзя, по большому счёту, назвать противником Богочеловека ни Сатану, ни зло мира. Если мы назовем противником Бога Сатану, то, не уточнив смысла, придем к дуализму Бог — Сатана, который есть в Зороастризме, придем к противоречию — к тому, что Сатана столь же «силён», как Бог. Но ведь само слово «Сатана» значит — «противящийся», скажут мне.

И правильно скажут, потому что Сатана и человек противятся Богу, но Бог не считает их своими противниками, он, подобно Солнцу, освещает и злых и добрых, и зовёт на пир всех, кого встретит на дорогах. Ни Бог, ни Богочеловек не завязаны через борьбу на ограниченные слова и ограниченные действия «противника» — ни тех, кто кричит «Распни», ни тех, кто спрашивает «что есть истина?», не нуждаясь в ответе, или говорит: лучше для нас, чтоб один человек погиб, тот самый Иисус из Назарета. И ни тех, кто прибывает Святого к столбу, а тот в ответ не ненавидит, не хочет отомстить, взять реванш, опрокинуть, а молится отцу — «прости, потому что не ведают, что творят». А когда-то, во время своих земных дорог, отвечает Иоанну, требующему, чтобы молния наказала негостеприимных хозяев, отвергнувших божественного путешественника и его учеников, — не знаете, какого вы духа.

Так что же, Христос не борется?

А как бы нам этого хотелось! Как бы мы оправдали все наши священные войны, все наши священные костры, всю нашу ненависть к мусульманам, евреям, атеистам, богачам, вообще, плохим людям.

Так нет ли в таком образе Христа слабости, сентиментальности, толстовства, безвольности?

А есть ли слабость в альпинисте, идущем к вершине, рискуя жизнью, вкладывая в подъем максимальные усилия, на которые только способен человеческий организм, пренебрегающем сном, несущем на себе огромную тяжесть. И всё же у него нет противника — гора, которую он «покоряет», его и держит, его и несёт, и даёт опору его ногам. Здесь есть огромный труд свершения, мощное деяние, но нет борьбы. Оказывается такое возможно.

Оказывается, такое возможно и запечатлено на православной иконе, где Георгий «борется» со змеем, не борясь, не испытывая к нему ослепляющей ненависти, а отрешённо, а осознанно, а — бодрствуя и выполняя волю Божью, единственный стимул его действия. И поэтому он — в свободе. И поэтому он не ограничен действиями змея.

Есть ещё одно изображение — Св. Себастьяна, утыканного стрелами, их словно не чувствующего и не замечающего своих мучителей, не ставящего себя с ними на одну доску, но «исходящего» и жизнью, и мыслью из других, бесконечных краев. И поэтому он тоже находится — в свободе.

Иаков, борющийся с ангелом, выиграл, когда «проиграл» Богу.

Господь Христос не воевал — скорее, это было священное деяние, схожее отчасти с танцем, в котором нет противника, а есть напарник. И если с ним вести себя правильно, не противодействуя ему, но *вовлекая в Божественную траекторию своей жизни*, то, возможно, что он прозреет для истины, как это произошло с апостолами или женщиной, которую хотели побить камнями. Как это случилось с центурионом, или с разбойником на кресте, или с Никодимом, пришедшим к пророку из Назарета ночью и уже не расставшимся с ним никогда.

Этот принцип, кажется, уловил создатель восточного единоборства «айкидо» — там нет противника, там нет победителя, там есть вовлечение «напарника» в священное движение духа, высвобождающее его для новой жизни.

Не было человека более свободного на земле, чем Иисус. И хотя Честертон, писатель мной уважаемый, сравнивал деятельность Иисуса с военным походом, мне кажется более точным сравнить её со священным деянием, восходящим к пророческой практике совершения действий, абсолютно непредсказуемых, ибо их логика идёт не от правил ограниченного вечной борьбой мира сего. Сравнить её с таким парадоксальным деянием, которое, выпрямляя вывихнутые суставы мира, имея дело с огромной внутренней империей зла, тростинки надломленной не переломит и льна курящегося не угасит.

Праведный гнев к Богу не приводит, и голос народа не является голосом Бога, когда народ в праведном гневе кричит «Распни его, отпусти нам Варавву».

И ещё есть закон, что в мире всегда возрастает то, чему я дарю энергию своего внимания. А я могу подарить её борьбе, Распятию и его мукам, врагам Христовым. И забыть про основное, про любовь, которой сотворен мир.

Но нет силы большей любви, которая не проигрывает, потому что не имеет противников. Именно ей стоит отдать и мысли, и слова, и внимание, и жизнь.

И когда я вовлекаюсь в борьбу, внешнюю или внутреннюю, «справедливую и праведную», я стараюсь вспомнить об этом.

IV. Центр смысла

Почему я не верю в политику и не хожу на демонстрации

Несколько раз за последнее время мне приходилось в разговорах объяснять, почему я ходил на демонстрации протеста в конце 80-х и в 90-е и почему не хожу сейчас. В 80-е и в 90-е я верил, что такие акции могут привести к более благополучному социальному устройству, и когда мы получили то, что имеем со времен Ельцина, я понял, что боролся совсем не за это. Не за тех невежественных и беспринципных людей, которые, как всегда, оказались у власти.

Вторая идея, прояснившая мне суть дела, была совсем проста и неожиданно внесла в ситуацию глубокий смысл, во всяком случае, для меня. В частном разговоре с Григорием Соломоновичем Померанцем я сослался как раз на неё для прояснения своей позиции. Суть её такова. Представьте, что несколько тысяч людей, страдающих алкоголизмом, однажды, собравшись вместе, обрели, наконец, невероятный метод, как сделать человечество счастливым. Получили в готовом виде тот проект, который не дался Платону, Марксу, Данте, Кампанелле. Им осталось только реализовать его, а для этого им нужен всего-навсего самоотверженный и слаженный труд. Как вы думаете, построят алкоголики счастливое общество, даже если не будут напиваться? Думаю, что нет. И, прежде всего, потому, что у них будет включено омрачённое эгоистическое мышление, свойственное человеку, больному алкоголизмом, — бунт своеволия, мания протеста, монополия на истину в единственном понимании. Одним словом, алкоголикам ничего хорошего создать не удастся, даже если им в руки дать к этому средства, снабдить деньгами и гениальным планом действий. Их вполне можно назвать слепыми людьми, которые не способны здраво мыслить, теми самими, которых изобразил Брейгель в своей картине.

Вы скажете — ну это же алкоголики, а мы — люди здоровые. Попробую возразить. Те слепцы, о которых всегда шла речь в духовных книгах, — не обязательно должны быть алкоголика-

ми, пьющими вино. Одним словом, пьянствовать можно *всухую*. Можно пьянствовать на новой машине, на страсти её заполучить, на желании быть богатым, обрести престиж, быть первым, на похоти, на жажде власти. Человек, чьи инстинкты превысили своё назначение, — нетрезв, слеп, до какой-то степени неуправляем, и таких в обществе большинство. Дайте им любую великую идею и посмотрите, что они с ней сделают. Во всяком случае, не воплотят.

Больше всего меня поражает, что каждое новое поколение думает, что вот оно-то и реализует рецепт благополучного счастливого общества *при помощи прежних (внешних) методов*, как будто до него не было всех этих тысячелетий, в течение которых такое общество **ни разу не было достигнуто**. Я сам себе поражаюсь, когда вспоминаю свои идеи и действия конца 80-х — начала 90-х.

Значит ли это, что выхода нет? Что социум никогда нельзя будет улучшить? Нет, не значит. У меня есть единственная территория, за которую я отвечаю и которую я могу реально изменить к лучшему, — это я сам. Эта территория одновременно является территорией социума. Работая в этой территории, над её правдивостью, трезвостью, реалистичностью, справедливостью, уважением к другим, раскрытием её творческих возможностей — я встраиваю в социум тот самый пульсар, в котором сбилось то, чего никогда не сбудется в том случае, если люди принимаются работать не со своей собственной территорией, а с территорией других людей, чему те, конечно же, противятся, а сама исходная территория по-прежнему остаётся омрачённой и невежественной. Результат — революции, гражданские войны, подавление, контроль. Установка — **начни с себя**, мне кажется, могла бы изменить весь мир к лучшему за какие-то несколько месяцев. Во всяком случае, это единственная реальная возможность что-то улучшить в мире. Протрезвей сначала сам, вылечись сам от помрачения, и тогда сумеешь помочь другим.

В союзники такой точки зрения я беру Конфуция и Ницше, философов и провидцев, интересующихся социальными проблемами не менее чем те, кто возглавляет сегодня различные правящие или оппозиционные политические партии и группы. Вот что они говорили:

«Когда желания чисты и проникнуты любовностью, сердце становится правдиво и прямо. А когда сердце становится правдиво и прямо, человек исправляется и становится лучше. А когда человек исправляется и становится лучше, то и в семье

устанавливается порядок. А когда в семье устанавливается порядок, то и в стране устанавливается благоустройство. А когда в стране устанавливается благоустройство, то устанавливается мир и согласие во всей Вселенной»¹.

*«Демагогический характер и намерение действовать на массы присущи в настоящее время всем политическим партиям: все они вынуждены ради названной цели превращать свои принципы в великие глупости *al fresco* и писать их на стене. В этом ничего уже нельзя изменить, и ради этого бесполезно даже пошевелить пальцем; ибо к этой области применимы слова Вольтера: “*quand la populace se mele de raisonnerr, tout est perdu*”. Раз это случилось, нужно покориться новым условиям, как покоряешься, когда землетрясение передвинуло старые границы и очертания почвы и изменило ценность земельной собственности. Кроме того, раз уже всякая политика сводится к тому, чтобы сделать сносной жизнь возможно большему числу людей, то следует предоставить этому возможно большему числу и определить, что оно разумеет под сносной жизнью; и если оно доверяет своему разуму в отыскании верных средств для этой цели, то какой смысл — сомневаться в нём? Ведь они именно и хотят быть кузнецами своего счастья и несчастья; и если это чувство самоопределения, эта гордость теми пятью-шестью понятиями, которые таит и выносит на свет их голова, действительно делает им жизнь столь приятной, что они охотно выносят роковые последствия своей ограниченности, — то против этого вряд ли можно что возразить при условии, что ограниченность не заходит слишком далеко и не требует, чтобы всё в этом смысле стало политикой, чтобы каждый жил и действовал по такому мерилу. А именно, прежде всего некоторым людям должно быть, более чем когда-либо, дозволено воздерживаться от политики и немного отходить в сторону; ведь и их к этому влечёт радость самоопределения; и некоторая гордость также, быть может, заставляет молчать, когда говорят слишком многие или вообще многие. Затем этим немногим следует простить, если они не придают особого значения счастью многих, будь то народы или классы населения, и иногда позволяют себе ироническую гримасу; ибо их серьёзность заключается в другой области, их счастье есть иное понятие, и не всякая неуклюжая рука, только потому, что у неё пять пальцев, способна схватить их цель. Наконец — и это право, вероятно, будет труднее всего приобрести, но оно тоже должно принадлежать им —*

¹ Конфуций. Великая Наука.

время от времени наступает мгновение, когда они выходят из своего молчаливого одиночества и снова испытывают силу своего голоса; а именно, они тогда перекликаются между собой как заблудившиеся в лесу, чтобы подать знак и внушить бодрость друг другу; при этом, конечно, раздаётся многое, что дурно звучит для ушей, для которых оно не предназначено. Однако скоро опять в лесу становится тихо, так тихо, что снова отчётливо слышишь жужжание, трескотню и порхание насекомых, которые живут в нём, над и под ним»¹.

Поэзия – миссия в спящем социуме

Письмо в Самару Елене Богатырёвой

Мир устроен значительно сложнее и неожиданнее, чем тот его обжитой сектор, который при помощи усвоенных с детства коллективных парадигм и концепций – начиная с бытовых: «выпей рюмку, сними усталость», и кончая высоко духовными – «молись, и всё будет хорошо», кажется нам знакомым и обжитым. То, что само «вещество мира» – вещество сновидческое, об этом говорили те просветлённые люди, которым, в отличие от нас, удалось проснуться и увидеть мир не из подвала, а с высоты птичьего полета. Несколько раз в жизни это удаётся сделать почти что любому человеку, но проходит время, и момент «озарения» под давлением господствующих парадигм (и светских, и церковных) отодвигается в сторону, как «нерабочий», лишённый практического смысла. И всё же, принимая к сведению историю духа, а также выводы современной физики, мы признаём, что имеем дело со сновидческим веществом мира, источник форм которого расположен не столько снаружи от глядящего на него человека, сколько в его мыслях и глазах. Вещество это напоминает пластичный гипс, способный принимать застывшие формы, но прежде своего «застывания» он весьма благоприятен для того, чтобы придать ему любую убедительную форму. Косвенным тому доказательством служат научные модели мира. Прав ли Ньютон? Прав. Прав ли Эйнштейн? Прав. Права ли теория струн? Права. На определённом этапе. На определённом этапе работает геоцентрическая модель вселенной и подтверждается математическими расчётами. Гелиоцентрическая модель на следующем этапе также подтверждена расчётами. Был бы коллективный заказ, формирующее реальность – то самое гипсовое

¹ Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое. Книга для свободных умов.

вещество мира – убеждение, и мир принимает ту форму, какую этот заказ и убеждение ему предъявляют. Потом «гипс» застывает в умах (а, следовательно, и вокруг) и какое-то время исправно работает, пока новый заказ его не разрушает.

Мало того. Это загадочное вещество, оказывается, не только сновидческое по своей природе, но оно к тому же ещё и совершенно необъектно, потому что раз отношения между наблюдателем и объектом таковы, что создают каждый раз заново и наблюдателя (прекрасная книга, например, им прочитанная или встреча с любимой женщиной), и объект, то приходится признать, что оба они – «текучи». То, что результат опыта зависит от наблюдения, давно уже стало в физике субатомарных реальностей общим местом. (Великое это «открытие» было известно давным-давно, но не физикам, а, скажем, практикующим буддистам или христианам.) Итак, и наблюдатель, и наблюдаемая вещь включены в некую неразрывную пару, находясь в составе которой, они вступают в отношения взаимной метаморфозы, взаимного «переливания крови», изменяющего и наблюдателя, и вещь. Из этого следует, что никаких жёстких тел и вещей просто не существует, включая самого наблюдателя. Но, заметим, что они всё же существуют в форме неких клубящихся и мерцающих неравных «объектов». Неравных потому, что наблюдатель располагает большей возможностью «проснуться» и творить то, что он видит, с помощью мысли, чувства и воображения. Идея поэта-заложника или ссыльного, погружённого в мир твёрдых тел и жёстких обстоятельств (всё ещё справедливая для поэта какие-то 40 лет назад и раньше [Байрон, Греция, Бродский, Америка], а раз справедливая, то и действующая при помощи «вещества мира»), оказалась фикцией. И Байрон, и, скажем, Маяковский при помощи способа своего наблюдения в сочетании со свойствами сновидческой пластики мира сами создали тот мир «жёстких тел» и «обстоятельств», в котором оказались, формируя и свою судьбу, и способ смерти.

Характерно, что поэзия всегда знала или догадывалась, что поэт может и не являться заложником «жёстких вещей», но способен на небывалое, на преобразование мира – способен «вывести мир из его плачевного состояния – в состояние счастья» (Данте, «Письмо к Кан Гранде»), причём именно поэту (человеку внутреннего действия и текучих образов), а не полководцу (человеку внешнего действия и жёстких тел) это по плечу.

Итак, художник творит мир не в меньшей, а куда в большей степени, чем мир творит художника. (Слово поэта двигало камни, разрушало дворцы, созидало города, оживляло мертвых, о чем см. стихотворение, например, Гумилёва.) При этом художник может сотворить мир жертвенный и невыносимый, и он окажется для него «реальным миром», а может сотворить и Рай, и его жизнь способна под это творение подстроиться. Пластическое «вещество мира» с некоторой задержкой, но всё же более или менее охотно принимает заданные ему формы.

Пора осознать, что поэт сегодня перестал быть «жертвой» в мире вещей, слов и обстоятельств. Он всегда их творил, и то, что в конце концов он сотворил себя жертвой в мире жёстких вещей, революций, «текстов», обстоятельств — свидетельствует о том, что поэзия вослед остальному миру ушла в глубокое и неосознанное сновидение.

Я уже говорил о неразрывной, переливающейся паре — наблюдатель-вещь. Но для того, чтобы эта пара возникла, нужно условие, чтобы один объект отличался от другого: наблюдатель от вещи. Такое может происходить только при условии существования возможности неотличения наблюдателя от вещи. Именно на её фоне возникает «отличие» — само по себе оно не возникает. На фоне неотличения в любые отношения заложена возможность быть кем-то относительно кого-то. Водой относительно огня. Хорошим относительно плохого. Человеком относительно вещи. Богом относительно камня. Словом относительно звука. Так вот, если уж искать «источник всего», который в разных системах назван по-разному (Бытие, Бог, пространство вариантов, область чистой потенциальности), то им следует назвать то нулевое место, в котором нет ни наблюдателя, ни вещи, ни поэта, ни мира — откуда они все вышли. И мы можем назвать это нулевое место — «возможностью отношений», в которой («в бездревесности») «кружатся листья», из которой они возникают, все эти вещи мира — листья, раковины, моря, люди. Таинственная «возможность отношения» первичнее, чем сами отношения. Можно сказать, что именно она, эта возможность, этот чистый нуль, и «проявляет», порождает объекты, которые мы созерцаем в качестве отдельных. Если бы возможность отношения отсутствовала, мир не родился бы вовсе.

Такой чистый нуль далеко не явен, как не явен воздух, которым мы дышим, как сама жизнь, которая нас оживляет, и многое другое. Но есть места, где этот нуль чувствуется на-

много более ощутимо, где он почти что начинает смотреть на тебя вплотную своим чудесным взглядом, обещающим — любую, самую счастлившую возможность твоей жизни. И ты чувствуешь, что к небу приблизилось невыразимое и всемогущее, бессмертное и безначальное. Этой цели как раз и были посвящены практики мистерий, углубленные молитвы, разнообразнейшие посвящения адептов. Но абсолютный нуль, из которого произрастает бесконечное пространство вариантов, или поле чистой потенциальности, или ВСЁ, расположен в поэтической речи ещё нагляднее, ещё ближе, чем в мистериях или в молитве — это метафора. Именно для обозначения своего нулевого центра метафора появляется на свет, а не для того, чтобы мы думали, что глаза у возлюбленной (которые, как небо) можно измерить при помощи самолётов, километров и химической формулы воздуха атмосферы и т.д. Метафора, таким образом, особенно виртуозная, рождается с одной единственной целью — для того, чтобы показать — **откуда** она рождается. Показать свою трансцендентную «мёртвую зону», в которой, оказывается, небу быть глазами — не безумие, за которое тебя изгоняют из общества здоровых людей, а — реальность. Странная, запредельная, непохожая ни на что — но реальность. Потому что в том месте, откуда **небо** и **глаза** метафоры вышли, — всё возможно. Вот таким вот образом — действуя как художественный прием, как троп, и демонстрирует себя, и проявляет себя наглядно начало мира — «возможность отношения», откуда он сам вышел. Метафора создана не словами, а абсолютным нулем, которому, чтобы продемонстрировать себя, обозначить себя, понадобились поэт и слова. Посещение, сопереживание этого порождающего центра метафоры равнозначно приобщению к Дао или Самадхи. Равнозначно переживанию «преображения». Равнозначно выходу из общей спячки, руководящей обществом. Само собой, разумеется, что такое переживание — преступление против сновидческого социума, ибо ставит его существование под сомнение. Вот почему оно так часто осмеивает, замалчивает или убивает не только пророков, но и поэтов. Правда, лишь до тех пор, пока у тех и других имеется в наличии взрывная сила пробуждения, мощь осознанности и просветлённости. Естественно, что когда пророки и поэты её утрачивают, они перестают быть преступниками для сновидческого общества, а становятся тем, к чему они этим обществом и предназначены — частью сна.

Поэзия плюс

Грустная ирония состоит в том, что Моцарт у Пушкина оказывается таким же преступником, как Иешуа из Назарета у фарисеев и народа. В чём же вина обоих, в чём их преступление? Официальная вина первого заключалась в том, что Он — Сын Божий. Что, другими словами, пришёл из абсолютной области, оттуда же, откуда творился и творится мир. Вина второго в том, что «как некий херувим, он несколько занёс нам песен райских...», то есть тоже пришёл из абсолютной области творчества. Если обобщить поведение пророка из Назарета и музыканта из Вены, то можно сказать, что и тот и другой имели некий основной пункт, основной стержень жизни, по отношению к которому вся их земная жизнь была большим или меньшим отступлением. И что бы они не говорили и не делали, их поведение (Христа — во всём, Моцарта — в творчестве) всегда соотносилось с этой основной точкой их жизни, которую можно назвать разными словами, но я хочу остановиться на слове Небо и на слове Бытие. Та форма — жеста, слова, звука, мелодии, которую они порождали здесь, на земле, рождалась не здесь, на земле, а приходила из той области, из которой рождалась сама земля, её деревья, камни, тела самих композитора и Благовестника. И в зависимости от того, насколько чужеродной являлась эта абсолютная область для людей и насколько ясна была связь слов Одного и музыки другого с этой абсолютной, вне слов и речи, областью, источником всего, — и тому и другому начинали предъявляться обвинения в преступности.

Небо и его райская область для Сальери — преступны здесь, на земле. Бесконечный источник жизни для самой земной жизни в понимании бытового мышления «клерков, политиков и интеллектуалов», их конечной и относительной жизни, также является преступлением, как я уже писал в одном из своих эссе. «Пришёл к своим, и свои Его не приняли», — пишет Иоанн о Христе. Значит, всё же, не к своим пришёл. Свои своего понимают и принимают с полуслова — как, например, почитатели певца Баскова или поэта Кибирова. Для непросветлённого сознания Сальери музыка Моцарта, которую он как композитор чувал и боготворил, — была преступлением. Для Синедриона таким же преступлением было воскрешение Лазаря.

Бытие для милиционера, взывающего взятку, — преступление, а сама взятка — норма. Небо для политика, отправляющего самолёты бомбить Ирак или Северную Африку, — пре-

ступление, а сама бомбежка — норма. И Моцарт, и Христос *не могут не быть преступлением* ни для милиционера, ни для политика, ни для массового сознания. Массовое, непросветлённое, сознание таких чудачков будет уничтожать, что, думаю, хорошо понял отчаявшийся Ван Гог, изобразивший себя на одном из последних холстов в виде Христа. Вторжение просветлённого сознания или просветлённой поэзии на территорию «обычного» мира — преступление, заслуживающее смерти. Или, поскольку мы все же играем в демократические игры, — замалчивания.

Есть ещё третий путь — сделать творчество Моцарта и Ван Гога безвкусным брендом, при котором «Подсолнухи» отождествятся с ценой в несколько миллионов долларов — ситуация непоправимо и безобразно вульгарная. Банки и капитал, уничтожая искусство, идут единственно понятным для их владельцев путём — они его отождествляют с миллионами.

То же самое, в общих чертах, происходит и с Церковью, живущей якобы во имя того чудачка из Назарета. Просто бренды и концепции здесь другие.

И, тем не менее, одинокие упрямы по-прежнему связывают свои жизни не с суммой денег, не с бытовыми удобствами и даже не с престижем и властью, а с невидимой никому точкой отсчёта. Танцую свой жизненный танец, жуя нищету, как мед, они продолжают создавать не тексты и стихи, а формы, рождённые Раем. Той областью, откуда возникла жизнь, творчество, сострадание. Сумасшедший для обывателя Хлебников, Заболоцкий, никого не славший на страшном допросе, Паршиков, проживший последние годы в добровольном изгнании... знаете, их не так уж мало — этих преступников мира, установившего сепаративные законы с самим собой. Ирония заключается в том, что граждане этого мира давно погибли бы, если бы воздух жизни не проходил бы с Неба через тела и речь этих «чудачков». Тропа смерти, на которую вступил мир, начинается как раз с сепаратистских удобств с их глобализацией и «демократией». (Не глас ли народа, демоса требовал — «Распни его».)

«Коллеги» этих чудачков, не имея Абсолютной Точки отсчёта, ведут его, свой отсчёт, от более простых величин — текстов, цитат, прочитанных книг, интеллектуальных концепций. Но, повторяю, эта «поэзия» несёт на себе те же функции, что и «музыка» Баскова или Киркорова, для которых не «забрендированный» Моцарт не может не быть преступником, как и в случае, например, «Виртуозов Москвы», странное дело, играющих в основном

Моцарта. Вот они-то никогда не будут преступниками. Пришли к своим, и свои их приняли, если перефразировать Иоанна.

Чем же отличается Ад от Рая? Это не такой уж простой вопрос, как можно подумать, потому *внешне они не отличаются ничем*. И зря великий Паунд делал попытки описать райские состояния при помощи внешних атрибутов – «дев и белых барсов на ветках». Не сработало.

Трамвай бежит – это ад.

Трамвай бежит – это рай.

Я могу видеть бегущий трамвай как гостя из Ада, сам пребывая в состоянии отчаяния, ненависти, желания убить себя и мир.

Я могу видеть его как гостя из Парадиза, бросающего серебряные трели на пыльную и бессмертную листву московских бульваров с белыми облаками над липами в остановленном миге сверкающего творчества.

Сам по себе трамвай – ничто, пока его не сотворит заново художник. Именно он делает его жителем Рая или Ада. Трамвай Мандельштама или Гумилева – творится из абсолютной области, райской. Металл, краска и провода – преобразуются в человеческое сердце, открытое поэзии.

Вот почему поэзия способна переделать мир.

Цель поэмы «Божественная комедия» – «вывести людей из их бедственного состояния к состоянию блаженства». Во всяком случае, так пишет её автор Данте Алигьери в послании к Кан Гранде дела Скала, властителю Вероны.

Поэт должен преодолеть себя, чтобы стать – просветлённым поэтом, выпрыгнуть из сердца и не рухнуть обратно. Но взлететь и удержаться «ни на чём»... Опереться только на Бытие. Всё остальное детские забавы, индустриальная и информационная возня, считалочки для роботов и общение с «real dolly», продвинутой надувной куклой. Игры жанра «клерки и политики».

Кроме нас, кто это сделает? Но это уже не детские забавы, а взрослые радости и ответственность.

Поэт, не носящий в груди Христа и Моцарта, а вернее, не тождественный им, Абсолютной Точке отсчёта – поэт позавчерашнего дня, Басков для домохозяек и милиционеров. Ибо кто напомнит этим домохозяйкам и милиционерам, что они создания Бытия, дети Божьи? Кто поможет им опознать себя самих, если поэзия и правда стали преступлением?

Что же, скажут мне, значит, речь идёт о фанатике, который разбивает лоб в церкви, сидит часами в медитации и пишет о

Боге? Нет, конечно. Хотя и церковь, и медитация, правильно поняты, спасали миллионы жизней, выводя их из тупика. Но у поэта есть свой инструмент короткого и длинного замыкания с Бытием – вдохновение. И ещё нужен труд. И ещё – отвага быть собой.

Язык как реди-мейд. Поэзия реди-мейда

Поэзия, долго державшаяся «на собственной тяге», сегодня всё более сворачивает в сторону реди-мейда. И этим она ничем не отличается от основных траекторий движения всех остальных видов творчества. Правда, реди-мейдом в поэзии становится сам язык. Я к этому через абзац-другой вернусь, потому что это основное, что я хотел бы сказать в этом эссе о поэзии.

Меня всегда интересовал вопрос – а как связан реди-мейд с «мастерством». Или даже без кавычек – с мастерством? Размещение коробочки валидола и советской четвертинки из-под водки в запыленной тумбочке. Или тот же «Фонтан» Дюшана, с которого якобы всё началось. Нужно ли быть мастером, чтобы некую вещь реди-мейда признали явлением искусства? Вероятно, если тут речь и пойдет о мастерстве, то не о мастерстве художника – скорее, перформансиста, фокусника, комбинатора, того, что называлось жульничеством и веселило тех, кто от него не страдал.

Каковы же условия существования вещи реди-мейда? Как писсуар становится произведением искусства, способного заставить говорить о себе? Это становится возможным лишь при узурпации реди-мейдом чужой энергии. Музей (живописи) – это аккумулятор энергии, хотя в таком виде он воспринимается редко. Любой канон – это термос для энергии. А музей – собрание вещей, признанных каноническими, вещей, накопивших огромный энергетический потенциал, зафиксированный музейным пространством. Подразумевается, что в музее собраны вещи с репутацией «энергоёмких», и мастерство художника как раз и заключалось в том, чтобы эту энергоёмкость захватить и удержать на полотне. Анемичные, безжизненные вещи никогда и никого до последнего времени не интересовали и в музеях не хранились по причине неинтересности для жизни. В жизненной силе всегда просверкивает какая-то искра, какое-то естественное откровение, привлекательное для всех, caelestem intus vigorem.

Вещь реди-мейда, помещённая в музей, самой своей позицией вещи-в-музее становится некой воронкой для энергии, неким двойным энергоуловителем. На неё словно надевают погоны генерала, или вручают маршалский жезл, или ставят пробу высшего качества. И от несоответствия своего предназначения месту в музее — она, вещь реди-мейда, словно взрывается **заёмной** энергией. В этом и заключена причина интереса к ней. Одним словом, реди-мейд возможен (в отличие от иконы или портрета Ван Гога, например) только в пространстве музея, явном или подразумеваемом.

Пространство же музея — это пространство вне развития. Поэтому позиция реди-мейда — это позиция в пространстве застывшей традиции, окаменелого черепка, неподвижных и лишь растущих в цене картин, осуществляющих уже не столько художественную, сколько финансовую метаморфозу.

Язык прозы и особенно поэзии последних десятилетий пока ещё не сумел осознать себя как реди-мейд, хотя успел в него превратиться. Когда поэт заявляет, что язык это Бог, он делает реди-мейдом не только Бога, но и язык. Вернее, он открывает начало этому процессу. Язык, который самодостаточен, поскольку над ним ничего нет — это первое условие замкнутого пространства, замкнутой «музейной» системы, хотя, конечно, тут всё ещё масса различий, но раз Бог в современном социуме «умер», то уподобленный Ему язык умер и подавно.

Один знаменитый сегодня писатель в пору своего становления как-то признался мне, что чувствует себя графоманом, гоня все эти сотни страниц, не в силах остановиться. Думаю, что ощущение графоманства непременно для участия в пространстве реди-мейда, в которое сегодня помещён сам язык. Позиция языка тут уникальна — он образует и музейное пространство (язык как таковой), обладающее колоссальной энергией традиции, которая лучится всё ещё мощными протуберанцами, и в лице своих «сколков» — отдельных строк — экспонатами реди-мейда в собственном, увы, остановленном и музейном пространстве. Язык, ставший текстом, не может не стать, в конце концов, культурным пространством музея, реди-мейдом в реди-мейде. Обратите внимание, как самые нелепые и фрагментарные фразы стихотворений нового поколения с помощью осознания автором «музейного пространства языка» и возможности энергетического его использования (паразитирования) излучают всё ещё невероятно интересные оттенки смыслов, имитируют жизнь, необычность и новизну за счёт только одного — пози-

ции вещи реди-мейда в музейном пространстве языка. Музейным это пространство становится вместе с утратой мастерства, вместе с утратой стихотворением способности «двигать вещи» названием, укрощать зверей и напоминать самому человеку, что он не объект, а святыня. Но это не переживается как утрата, потому что внешний эффект реди-мейдного стихотворения все ещё велик и почти не осознается в своей вторичности, своей обречённости вычерпывать и переводить в свои недолговечные потребности сакральную энергию языковых шедевров, вплетённых в ткань языка. Ибо в результате подобной тактики понижения они тоже переводятся из разряда продукта художественного, напоенного самой квинтэссенцией жизни, — в продукт социально-объектный или финансовый. Раньше убийство поэзии воспринималось куда более остро, сегодня его почти не заметить, потому что его-то и называют современной (университетской и др.) поэзией.

Коммуналка в стенах музея была недолго интересна для американцев как реди-мейд и экзотика. Но сама по себе она была формой моей жизни, и там в её стенах я впервые пережил чудеса поэзии и влюблённости. Первое вызвало шум и поверхностный ажиотаж, второе было тихой жизнью, бесконечно разворачивающейся внутрь, трепетаньем листьев серебристого тополя над стадионом Динамо, так похожих на трепетанье подводной стаи рыб, попавших в солнечный луч.

Реди-мейд — не развивается внутрь, он паразитирует, выпивая не ему предназначенные источники энергии. Собственно, главная вещь реди-мейда сегодня — автомобиль, пьющий нефть, а стихи и предметы-фотографии реди-мейда в своём обращении мало чем отличаются от новых моделей автомобиля. Только вместо нефти используется язык, равный Богу.

Поэзия и «сейчас»

О книге Вадима Месяца «Норумбега»

Мало кто понял, что человек, разучившийся ходить, сидеть, говорить, общаться с другими людьми, и, самое главное, разучившийся говорить и видеть, не может быть творцом. И уж, конечно, он не может быть поэтом. Еще меньше понимают, что когда речь идёт о таком человеке — то имеется в виду наличное состояние современного горожанина, современного политика, творца, учёного, поэта.

Когда в своём предыдущем эссе я писал о вечной повторяемости слова, обращаясь к одному из озарений Ницше, о модусе его вечного возобновления, о чистом пребывании в незамутнённой длительности, равной вечности, я затронул тему способности говорить. Причём не просто, общаясь с другом в метро или в кафе, а говорить — стихами. Качество незамутнённой длительности было приоткрыто и постигнуто такими поэтами, как Данте, Ли Бо, Басё, Вийон, Тютчев, Мандельштам, частично Маяковский.

Либо слово длится всегда, вечно возвращаясь к самому себе из прошлого и будущего, 35 раз в секунду, по выражению средневекового мастера дзен Догена (и это минимум количества возвращений, а максимум — бесконечное количество раз в секунду), и тогда это живое слово поэзии, либо оно длится только один раз, сменяясь следующим словом, которое сменяется следующим словом... И тогда это не поэзия. Я не знаю, как назвать эту форму стихосложения, которая доминирует, но с вышеописанной точки зрения — это что-то другое.

Слова «останься пеной, Афродита», «на флейте водосточных труб», «как демоны глухонемые», «ворон на ветке» — слова абсолютной длительности, пульсары жизненной энергии, непотопляемые сгустки света, которым не страшно забвение, ибо они встроены в миг абсолютного дления, чистого повторения. Они усвоили те уроки, которые открылись древнему поэту, двигающему скалы словом и заговаривающему болести.

Человек, встроены в миг чистого дления, ушёл из времени, ушёл от интеллектуального мусора, сырых болот концепций, претендующих на главенство, взятых на вооружение от кого-то... ничего изнутри.... такой человек не умрёт никогда. Сказано про нас: верующий в меня не умрёт никогда. И если поэт не всегда умеет владеть телом, то, открыв чистое дление слова, он делает его бессмертным в прямом смысле этого выражения. Переключает и переводит бытие слова в тот пласт смысловых энергий, который не подвержен распаду и неубиваем, как тишина, ибо тишине и духу не на что распасться, распадаются и гниют только сложные и составные конструкции. Философские системы, модели мира, империи, пирамиды, механизмы, тела... Все они недолговечны, физические и интеллектуальные. Чтобы понять это — достаточно оглянуться. В том числе, захватив взглядом нынешние идеи и верования. Но слова доходят из глубин, не подверженные распаду.

Вот почему важны — самые старые стихи, которые дошли до нас ещё из устной традиции. Они знали секрет пребывания в распаде чистого дления.

Книга Вадима Месяца «Норумбега» — переворот в современной поэзии. Вернее, во многом, это вторжение поэзии в поэзию.

*Иконы по талой воде плывут,
сбирая в широкую ширь плоты,
уста Саваофа во тьму зовут,
уста Саваофа полны воды;
из черепа прочен небесный свод,
за ним среди моря Сиян-гора.
Ковчег начинает слепой поход,
и весла отчаянней топора.¹*

Главные события случаются чаще всего тихо и неприметно, без баррикад и революций, они просто происходят, поначалу оставаясь незамеченными. Кто знал про «Воронежские тетради» из современных литературных лидеров, из тех поэтических вельмож, которые держали в руках знамя современной русской советской литературы, кто придавал им значение? Социум всегда навязывал пассивной поэзии свои вкусы и моды, а пассивная поэзия и была всегда самой заметной, ибо была завязана на идеалы социума — религию обывателя, на политику — священный фетиш читателя газет и зрителя сериалов. Даже Маяковский повёлся на социум, но в результате не смог прогнаться до конца...

Радостно отметить, что среди молодых авторов появляется всё больше поэтов, уходящих в рискованные поиски основ поэзии, осуществляющие связанность и единение времён через простоту нераспада. Я мог бы назвать имена Алексея Афонина, Анастасии Афанасьевой, Аллы Горбуновой... и неслучайно, наверное, здесь столько «А» — приверженности к Аз, первой букве алфавита, к азам, к началам поэтической речи.

Поэзия, идущая из своих собственных законов, не озирающаяся на социальные (нет, не поэтические) достижения других, — только она действительно активна и на общем блестящем фоне незаметна. Но у неё есть одно странное качество. В отличие от поэзии пассивно-социальной, она неуничтожаема, она нащупала законы вечного дления.

¹ Месяц В. Головы предков.

*Я положил ухо на мох.
И уснул. И слышать не мог
исполинского неба холодный вздох,
обволакивающий в объятья.
И ни благодати не было, ни проклятья:
только сердце моё сжалось в комок.
Черничник глядел детской толпой,
над нечеловечьей, глухой тропой,
и стынул в кладбищенском скрипе болота;
перешёптываясь сам с собой,
он лишал мою сущность любого оплота
своей заговоренною мольбой.
Сохраняя оружие в головах,
словно жён на покинутых островах,
я взглянул на себя в перелёте птичьём.
И увидел — обронённый в лесах
белый свиток в теряющихся словесах,
навсегда удивленный своим обличьем¹.*

Месяц не зря обращён к архаике — это не «поэтическая краска», это тот самый насыщенный контакт с чистой вневременной длительностью, чистым длением, неразложимой для времени простотой. Обладая чудовищной чистотой интуиции, поэтический аппарат поэта делает своё дело, не оглядываясь на имитации, и, если иногда и уходит с магистральной линии, то только для того, чтобы с новой силой обернуться к «докультурным практикам», к ещё не ставшей интеллектуализированной речи.

*Бригитта даёт им солдатские имена:
Лойгайре, Хельвиг, Сигур и Гвидион.
Вручает оружие, древнее, как война,
которой должно пылать до конца времён².*

Главное это заглянуть в глаза собаке, погладить и пережить пластику черепашьего панциря и нежной начинки, оснащённой когтями или лапами, пережить дождь как поцелуй с языком внутри. Главное, это понять человеческую глубину, замешанную на музыке жизни, а не на лексике и цитатах.

¹ Месяц В. Охотник.

² Месяц В. Новый Ерусалим.

*Я пойду туда, где снег,
голубой, как глаза Богородицы...¹*

Стать самому отрезанным языком и вырастить его заново, как удлинение и усовершенствование мычания коровы, воя волка, шёпота возлюбленной.

Книга «Норумбега» — это переоценка ценностей поэзии, проведённая с такой тихой силой, что всё действительно стоящее в поэтической словесности вынуждено так или иначе это учитывать и производить свою собственную ревизию, если оно действительно стоящее.

Это начало интуитивного прорыва к первооснове жизни и первооснове поэзии. Эта книга не для любителей второоснов, но влияние её испытывает на себе и дерево, и человек.

Это очень тихая книга. Как солнце или спящий вулкан.

Поэзия — среда обитания нового человека

Человека надо преодолеть, говорит Ницше. Новый человек (сверхчеловек) будет так же отличаться от прежнего, как прежний отличался от обезьяны. Буддизм говорит о спасении и просветлении, о сдвиге человеческого сознания, при котором человек действительно уходит вперёд настолько, что прежняя его жизнь ему представляется жизнью слепого, несвободного, низшего существа. Христианство говорит о втором рождении и об истине, которая сделает вас свободными. Оно говорит о преображении человеческого существа, о выходе его сознания на иной качественный уровень, о расцвете человека. Этот цветок так же относится к голой ветви, как преображённый человек к большинству современного населения. Все глубинные духовные интуиции мира говорят об одном и том же.

Политики говорят о реформах. Они сочиняют новые законы, меняют государственные границы, издают приказы бомбить страны, которые не вписываются в их концепции мироустройства. Политики стимулируют науку, особенно те её области, которые способны разрушать людей, города, ракетноносцы, танки. Особенно те её отрасли, которые позволяют контролировать массовое сознание, манипулировать толпами, устранять нежелательные режимы.

¹ Месяц В. Dahin, dahin...

Политики уповают на интеллектуальные манипуляции, при помощи которых человека можно вести туда, куда они посчитают необходимым. Не будем при этом забывать, что политик так же зависит от среднего сознания толпы, как среднее сознание толпы зависит от политика. Эта карта преобразования общества с помощью тех или иных социальных устройств и утопий разыгрывалась тысячелетиями. К чему же привело усовершенствование общества при помощи непросветлённого мышления. Мы сейчас живём в сравнительно благополучное время, и это затрудняет остроту взгляд на действительность. Жир ослепляет. Но обратимся к фактам. В прошлом веке человеческие существа уничтожили столько себе подобных, используя скорострельное оружие, ракеты, колючую проволоку и двигатели внутреннего сгорания, что рекорд этот для предшествующих веков явно недостижим — 100 миллионов человек. Недостижим он также ни для одного из видов живых существ, населяющих планету. И, кажется, это не предел. Сегодня встает вопрос *о существовании всего человеческого рода* на Земле.

Либо на Земле возобладают люди с новым сознанием неэгоистического толка, люди просветлённые и преображённые, либо политики по-прежнему будут усовершенствовать общество до тех пор, пока на Земле не останется ничего, кроме тараканов и полиэтиленовых пакетов.

Но, как ни странно, территория, на которой возможно просветлённое сознание, уже давно существует между людей. И, так или иначе, множество из нас, людей, перебивало на ней и почувствовало её исцеляющее прикосновение. Время на ней течёт сразу в две стороны и стоит на месте. Человек, попав на неё, переживает соприкосновении с тем, что в нём важнее жизни и важнее смерти. Он ощущает себя преодолевшим смерть. Он слышит звуки тех мелодий, из которых душа его спустилась на землю и про которые он забыл, а теперь вспомнил. Это территория поэзии. Увы, на сегодняшний день во многом утраченная.

Поэзия сейчас стоит перед той же задачей, что и вышеописанная оппозиция. Либо, пользуясь стандартным и непросветлённым мышлением, она присоединяется к героям-политикам, медленно, но верно ведущих мир к бесславному финалу, либо она находит в себе новые ресурсы и создаёт, наконец-то, нового человека. Создает нового поэта и нового читателя. Потому что старая поэзия и старый читатель, которых мир имеет на сегодняшний день, это представители всё того же непросветлённого сознания, вроде тех бывших комсомолок и комсомольцев, ко-

торые, придя в церковь и не изменив сознания, считают себя отныне передовым отрядом человечества. Старая поэзия (поэзия текста, поэзия языка, поэзия детерминированная) того же свойства и природы, что и социально-политические структуры, и связана с ними одной и той же моделью мышления — непросветлённой, сновидческой, ориентированной на всё внешнее. Старый читатель (всё более лениво поглощающий эту поэзию), так же ориентирован на внешнее, так же спит, так же непросветлён и ограничен.

Мы стоим перед возможностью (смертельно неприятной для обречённого общества) рождения новых поэтов и нового читателя. Сначала их будет мало. Они будут находить друг друга, ориентируясь на внепространственную интуицию, преодолевающую материки. Ориентируясь на тонкий импульс, благодаря которому бабочка летит на зов другой через десятки километров. Но именно они воссоздадут и умножат то, что начинали Данте, Басё, Пушкин — преобразование личности на территории поэзии. Помогут осуществить сдвиг в сознании, трансформацию человеческой природы.

Читатель непросветлён, и это грозит ему гибелью. И физической тоже. Читателю не хочется учиться новой поэзии (как не хочется, впрочем, читать Данте или Гомера), ему хочется потреблять словесные продукты, щекочущие чувственные зоны. Но вопрос стоит так — что либо он выучится «нотной грамоте», прежде чем садиться за инструмент, либо погибнет вместе с сомнамбулическими политиками и сомнамбулическим электоратом. Это лишь вопрос времени. Многие этого сегодня уже не хотят. Пробуждение постепенно охватывает планету. Оно начинается на пути работы с собой, внутренним, а не с другими — внешними.

Человек это то, что следует преодолеть. Мы позорно долго обитаем на стадии гусеницы. Большинство это устраивает, пока рядом не зажигают костёр. А что иное может зажечь прежний читатель и прежний политик?

Прорастить зерно тигра. Слово как гексаграмма

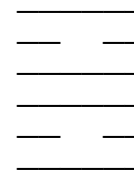
Слово и вещь — в каких они отношениях? От ответа на этот вопрос зависит качество нашего существования и сама природа написанного стихотворения. Если слово лишь замещает вещь и своим существованием указывает на отсутствие вещи в ситуации (по Дерриде), то это один мир. А если «имя — продолжение



вещи», как это утверждает Аристотель, то это другой мир. Ясно, что в том мире, в котором жил древний мыслитель, дело обстояло так, что вещь и слово образовывали единство, интуитивно чужое нами, но всё более исчезающее, чтобы в мире Дерриды и его последователей разойтись по сторонам. Если вещь и слово связаны, то мы — творцы мира и его обстоятельств. Если нет, то мы его заложники, которые во время чумы даже не пируют назло смерти, а играют в детские игры повышенной интеллектуальности, уточняя оттенки значений и делая вид, что смерть — это не про нас. Но в мире, где не про нас смерть, жизнь тоже не про нас.

Итак, вопрос заключается в том, есть ли такой знак, который не заменяет, а содержит ту вещь, которую обозначает?

Таким предсловесным знаком является гексаграмма. Она и называет ситуацию, и содержит её, и до какой-то степени есть сама эта ситуация. Означаемое и означающее здесь сливаются. Чередование сплошных и прерывистых линий способно обозначить ситуацию-метаморфозу, содержащую в себе множество оттенков и более того, указать на практические шаги, которые стоит предпринять в этой ситуации, чтобы не оказаться в проигрыше. Одним словом, гексаграмма имеет свойство — распаковываться в слова. Вот как выглядит гексаграмма «ли», «сияние», «огонь», например:



Гексаграмма ли

Сейчас мы не будем её расшифровывать, заметим лишь, что само чередование слабых и сильных черт есть не только символ ситуации, но и сама ситуация, присутствующая наглядно в знаке двух триграмм. Для меня гексаграмма так же относится к слову, как улыбка — к словам, объясняющим, почему я улыбаюсь.

Дальше возникает вопрос — есть ли у слова такая же возможность содержать в себе вещь или ситуацию или даже являться ей. Может ли слово **тигр** содержать в себе тигра, или слово **солнце** содержать в себе светило?

Почему же гексаграмме удается — содержать в себе ситуацию? Вероятно, из-за её свойства парить сочетанием прерывистых и сплошных черт над внеформенным, неартикулируемым началом, которое можно назвать Хаосом, Дао или Абсолютом. То есть форма идеограммы впускает в себя Бога различными способами, подобно тому, как это делает залив по отношению к океану, формируя индивидуальный и характерный ландшафт местности. Дао-океан, внеформенный и бесконечный, вступая в мир форм, удерживается характерным рисунком залива или сочетанием сплошных и прерывистых линий.

Но, может быть, такая функция есть и у слова? Не у слова Дерриды, а у слова Аристотеля?

Может быть, в слове также содержится отношение между присутствием океана-абсолюта и тела слова-залива, его материи? А если это так, то слово становится тождественным вещи и содержит в себе эту вещь подобно тому, как гексаграмма содержит в себе одну из 64 мировых ситуаций. До нас дошли мифы о том, что Орфей словом приручал животных, а Иисус Навин останавливал Солнце. Из современных авторов об этом пишет Борхес в своём «Алхимике»...

Что если слово **солнце** связано с самим Солнцем, как два центра эллипса — взаимозависимо и неразрывно?

Мы все помним те моменты, когда мечтали о чём-то, и непостижимым образом это входило в нашу жизнь — у меня таких случаев в жизни было достаточно. Но прежде, чем оно входило, мы хотя бы беззвучно называли это что-то: человека, влюблённость, вещь, которую хотели получить, но не смели и т.д. Психолог скажет вам, что человек, думающий (произносящий про себя теми или иными словами), что он жертва, намного чаще оказывается в травматических ситуациях, чем тот, кто считает, что ему везёт.

Так вот. Что если мы допустим простую вещь. Деррида ставит слово в ту ситуацию, в которой оно не работает совместно с вещью, оно обесточено. А Аристотель ставит его в иную ситуацию, магическую, и оно послушно и, я бы сказал, радостно, обретает свои творческие возможности. Просто Аристотель и его окружение верят в слово-вещь, и оно подстраивается под их веру, а Деррида верит в другое, и слово точно так же соглашается и подстраивается под веру второго философа.

Мы знаем, что именно так работает мир микроматерии — в зависимости от того, кто проводит опыт, будут выявляться и свойства «объекта» наблюдения. А суть как раз в том и состоит, что наблюдатель и, скажем, микрочастица — это вовсе не два «объекта», а один «объект» со сложными внутренними связями, — а не два. Более того, наблюдатель — и Вселенная точно такой же один объект, где, вообще-то, не очень ясно, кто кого наблюдает. Вселенная голографична. Во всяком случае, так сегодня говорят физики (буддизм знал это давно).

Мы предполагаем, что в каждом слове содержится зерно вещи, которую это слово называет, выразимся так для простоты. И Деррида, например, это зерно поливать не будет, потому что для Дерриды-наблюдателя там его, этого зерна вещи, нет. А для поэта Божьей милостью только так и возможно, что слова прорастают вещами. Что не только мантра (повторение нескольких священных слов) формирует личность и психику человека, но

любое слово прорастает тем, что оно называет на материальном плане. И, как это ни смешно, из слова **белка** вырастает белка в парке, из слова **солнце** вполне вырастает светило, а из слова **тигр** — полосатый и белозубый зверь.

Из слова **милосердие** — милосердие.

Из слова **сострадание** — спасительное качество, на котором всё ещё держится мир.

Из правильно произнесённого **тетраграмматона** прорастает Бог, Яхве. Но только жрец знает, как произнести такое слово, и выдыхает он его всей своей жизнью, бесшумно и на весь мир. И Бог является...

Примерно так же всё происходит в случае поэта масштаба Рембо, Рильке или Цветаевой.

И здесь слова сливаются свойствами с гексаграммами, тождественными ситуации, вещи.

Становясь целомудренными и лёгкими, как космический монстр на орбите.

Дополнение к эссе о вещи и слове

Смешно, но я пропустил в эссе о вещи и имени целый абзац, потому что мне казалось, что он как бы подразумевается. Но сейчас вижу, что это не так. Суть его в следующем. Если гексаграмма, при помощи сплошных линий и «дырок», способна **быть** самой ситуацией, которую она обозначает, распределив по позициям напряжения и иссякания сил при помощи всё тех же «дырок» и линий, способна слиться с предметом, который она обозначает, **быть** самим этим предметом — то нет ли такой возможности и у слова?

Вероятно, есть. В каком случае и при каком условии мы имеем право констатировать её наличие? При условии, что «залив» слова, впускающий в себя Океан Дао, Бога будет в точности такой же, как «залив» вещи, впускающей в себя Океан Дао, Бога. Если такая вероятность (существования идентичных, тождественных, схлопывающихся в одно заливов), существует, то существует и возможность слова, являющегося — вещью, которую оно именует. Допустим, что на каком-то уровне сознания это возможно, а на каком-то нет. Но то, что такая возможность в принципе встроена в слова хотя бы в виде чистой потенциальности, в виде зерна, отрицать не приходится. Про то, как это зерно прорастивается до того уровня, когда вещь и слово становятся одним — я писал во второй половине эссе.

Реплика, не произнесённая в диалоге с Дмитрием Кузьминым

В своём ЖЖ Дмитрий Кузьмин¹ пишет в адрес «Русского Гулливера» и, в частности, в мой лично следующее:

«Рамкой для дискуссии стал постоянно действующий под руководством филолога Натальи Фатеевой семинар по изучению современной поэзии, у которого есть и поэты-завсегдатаи (скажем, Владимир Аристов). Однако, содержательным наполнением данной конкретной дискуссии занимался Александр Давыдов (журнал «Комментарии», а теперь и проект «Русский Гулливер»), пригласивший для основного доклада Андрея Таврова, а мне предложивший выступить главным оппонентом — причём, как выяснилось уже во вступительном слове Давыдова, оппонирование моё предполагалось со стороны «постмодернизма, с которым тесно связано имя Кузьмина»: чего только про себя не узнаешь! Тавров начал своё выступление с того, что слово в поэзии — совсем не главное, от чего филологическая часть присутствующих сразу несколько поплыла; далее последовали размышления о метафизической сущности идеального стихотворения, которое само в себе содержит травматический и травмирующий опыт и терапевтический эффект, со ссылками на Хайдеггера, Рильке и пророка Иеремию. После этого мне, заявленному как глашатай постмодернизма, ничего не оставалось, кроме как заметить, что это всё прекрасно и замечательно, но — с учётом постмодернистской множественности иерархий — не более чем один из возможных способов выстраивания метафизического измерения поэзии, причём ведёт этот способ к представлению о том, что поэзия не поддаётся рациональному познанию (а только постижению), и это представление естественным путём отменяет всякую филологию, так что в этом случае всем можно просто разойтись. Если же филологию не отменять и пока не расходиться, а также если вынести за скобки вопрос об институциональных преградах на пути диалога литературы и филологии (прежде всего, об отсутствии полноценного представительства современного искусства в университетах), то едва ли не главным препятствием на пути филологического исследования современной поэзии является недостаток взаимо-

¹ dkuzmin.livejournal.com/470213.html

действия филологических методов с социологическими и культурологическими: в постмодернистской ситуации художественного многоязычия и культурной многоукладности филология не может правильно определить свой объект, не опираясь на выработанные социологией культуры механизмы разметки культурного поля».

Поскольку я, к сожалению, не смог ответить на выступление Кузьмина на семинаре, я воспользуюсь возможностью и сделаю это сейчас. Дмитрий Кузьмин сказал в своём выступлении, что он является жителем постмодернистской ситуации, «в которой мы все находимся». Я думаю, что Дмитрий совершенно вправе определять для себя своё собственное место жительства, но, кажется, это не очень корректно, не спросив, отправлять в него всех присутствующих в данной аудитории, да и всех остальных жителей Европы и Америки, не говоря о России. Места жительства, определяемые императивно и произвольно, это практика совсем не литературная. И если Дмитрий считает себя гражданином (волей-неволей) постмодернистской культурной ситуации, то я себя таковым не считаю. Я не считал себя заложником коммунистической ситуации, я не считаю себя и жителем ситуации постмодерна. Если же говорить о моём месте жительства и при коммунистах-соцреалистах, и в современном мире, то мне больше по душе выражение «Божественная среда», введённое в обиход ученым антропологом и писателем Тейаром де Шарденом. Я предпочитаю именно это место жительства и стараюсь соответствовать его принципам жизни и культуры.

И второе. Я не понимаю, почему, по выражению Кузьмина, аудитория филологов, как ему показалось, поплыла, когда я сказал, что слово для поэзии не главное. Если филологи не понимают, что краски для живописца — не главное, как и ноты для композитора, и что точно так же слово для поэта не главное — то это плохие филологи. А я думаю, что уровень присутствующих на семинаре был достаточно высок.

Я хочу повторить:

Краски для живописца — не главное.

Ноты для композитора — не главное.

Слово для поэта — не главное.

Главное — *из какой среды слово вышло, какую весть оно несёт, и куда оно движется.*

В слове поэзии всегда главнее его несловесные элементы — жест, музыка и тишина, без которой слово не может существо-

вать. Это элементарные вещи не только для мастера, но и для подмастерья.

В том-то всё и дело, что «поэзия слов», это недолговечное и эфемерное явление, сходит со сцены. Ведь для того, чтобы функционировать, любая система должна опираться на превосходящую её, иначе она энтропийна. «Поэзия слов» — как раз система сомозамкнутая. Да, плохим филологам «поэзия слов», конечно же, удобна, как и плохим поэтам. Но это уже их личное дело. Ведь речь идёт о всей поэзии — от Гомера до Дерека Уолкотта и Алексея Парщикова. Стоит ли забывать её основную природу? «Поэзия слов» занимает в этой ситуации, в масштабе, столько же времени, сколько требуется перегоревшей лампочке, чтобы потухнуть. «Поэзия слов» это хорошая тема для плохих филологов. Остальное я говорил и, надеюсь, буду ещё говорить в своих статьях и выступлениях.

Рифма, верлибр, проза — форма меандра

Чем же различаются верлибр, регулярный стих и проза?

Ответ чрезвычайно прост — степенью повторяемости какого-либо фрагмента. Больше ничем. Там, где фрагмент повторяется часто и интенсивно, мы имеем дело с регулярным рифмованным стихом, там, где повтор менее интенсивен, с белым, где интенсивность падает дальше — соответственно с верлибром и прозой.

Давайте исходить из модели архаического рисунка мироздания — греческого меандра — бесконечной повторяемости одной и той же графической фигуры, из бесконечности пришедшей и в бесконечность уводящей. Меандр это основная модель мира, в котором главенствует повтор, и в меандре повтор выражен при помощи святого «иероглифа», ещё не ставшего словом. Меандр говорит о том, что всё повторяется — что через 365 дней снова придёт день лета, и солнце будет стоять так же, в той точке, где оно стоит сегодня, что оборот земли вокруг своей оси будет и завтра точно таким же по времени, что Луна обходит Землю за определённое точное время и что все эти циклы непогрешимо поддерживаются каким-то странным механизмом из века в век. Что лунные, звёздные и годовые ритмы продолжены в человеческом дыхании, сердцебиении и т.д. Меандр это в чистом виде обозначение пространства, в котором мы с вами обитаем.

Меандр выражает себя в ритме барабана, бесконечным ритме прибоя, в гекзаметре, ибо он сам и есть гекзаметр, лишённый цезуры, так сказать, гекзаметр бесконечный, ещё не разбитый на строки по шесть стоп, отделённых паузой на конце, нужной песнопевцу для того, чтобы, в отличие от прибоя, перевести дух. То есть здесь происходит наложение бесконечного ритма на ритм человеческого дыхания — влекущее за собой паузу, цезуру.

Цезура же сама начинает повторяться, становясь фрагментом повтора, и одновременно вычленяет другую повторяющуюся единицу — трёхсложную стопу гекзаметра. В гекзаметре повтор достаточно интенсивен — повтор стопы, повтор регулярной строки, повтор цезуры (воздушной рифмы) на конце строки из шести стоп. Гекзаметр это регулярный стих. Но степень повторяемости, интенсивность пульсации может быть повышена за счёт ещё одного очень эффектного элемента — рифмы, и тогда насыщенность повтора возрастёт. Это классический европейский рифмованный стих, изобретённый на Сицилии и в Провансе. В нём же повторяются строфы. Это словно меандр, по прямоугольной канве которого пущен другой меандр, а по канве того — следующий. Модель насыщена и пронизана пульсацией насквозь — вот что такое регулярный стих. Для того, чтобы появились остальные форматы письма, достаточно начать снижение пульсаций, убирать повторяющиеся элементы. И всё? И всё. И верлибр и проза это та же самая форма регулярного стиха, из которой вынимаются интенсивно повторяющиеся фрагменты, и повтор из сильной позиции переходит в позицию всё более слабеющую, редуцированную, тем не менее, не исчезая до конца. Ритм Гоголя отличается от ритма Батюшкова лишь интенсивностью повтора, уменьшением количества повторяемых единиц, возрастающей длиной единицы меандра. Ритм Кавальканти отличается от ритма, скажем, Майкла Палмера — тем же самым. И это проще простого.

Нет ничего отдельного — регулярного стиха, прозы, верлибра — всё это лишь разные уровни интенсивности повтора (другой вопрос — об *организации* повтора, это вопрос внутреннего ритма в самом произведении).

Я отношусь к тем, кто понял и верит в то, что «поэзия» была раньше «прозой». Что поэзия не является усовершенствованной прозой, а дело обстоит как раз наоборот — наименее энергичная поэзия, теряющая свой язык, повтор и драйв постепенно переходит в разряд прозы. Уже Библия на

три четверти написана разновидностью верлибра. Первые люди говорили на языке поэзии, как и вся вселенная вокруг них. Далее частота повтора стала утрачиваться, снижаться, приравливаясь к второстепенным и утилитарным целям – войнам, торговле, государственной власти, интенсивность вибраций стала меньшей, более корыстной, более спекулятивной. Чем больше развивался утилитаризм (торговля, счёт денег, банки), тем больше говорили прозой. Поэзия спекулятивного мышления, реактивного и детерминированного мышления всегда будет стремиться снизить повтор, данный от Бога, и прийти к корысти, влекущей человека. Собственно, снижение повтора это чаще всего хорошо замаскированная деградация голосоведения.

Ангелы, звезды и волны прозой не говорят.

Исключения возможны лишь в том случае, если снижения интенсивности повтора требует музыка, которую стихотворение или проза всё время слышат и имеют в виду (если слышат. Я сейчас о том случае, когда – слышат).

Ведь стихи – монологи героя (вышедшего из ритмичного греческого хора-танца) – это песня, музыкальное движение совпадает с формой строфы. Ещё стихи – это первоначальные песни, и там тот же эффект – они совпадают с музыкой. Регулярный стих (рифмованный и нет) часто настолько, что совпадает с музыкой, нанизан на неё. Здесь соотношение длины ритмического шага музыки и словесной ткани – один к одному.

Верлибр уже не совпадает с песней, с мелодией, он менее связан с ней, он имеет музыку в виду, но форма его выражения по отношению к музыке – речитатив или мелодекламация, в зависимости от степени связанности с мелодией. Период вибраций тут разный. Отношение ритмического шага музыки и стиха где-то 1 к 5, или 1 к 3.

То, что мы называем прозой, также имеет в виду музыку, но относится к ней, как к «чтению на фоне музыки», где музыка располагается ещё более отдалённо и необязательно по отношению к словесной ткани, но всё же «издалека» дарит ей и ритм, и настроение. Периоды вибраций музыки и словесной ткани, длина повторяемых в них шагов ритма ещё менее совпадают, ещё более отдалены. Отношение 1 к 7 и больше.

Те же верлибр, регулярный стих или проза, которые не предполагают слышания внутренней музыки и изначально не имеют с ней связи, – на мой взгляд, не могут быть названы ни регулярным стихом, ни верлибром, ни прозой.

Сказать слово

Что предшествует началу говорения? Что, собственно, происходит с телом, с его ритмом и устремлением в тот момент, когда человек начинает говорить после долгого молчания? Ведь что-то отличает человека думающего от человека только что заговорившего – сама пластика, иероглифика, напряжение мышц у них разные. Обратим внимание на то, что греческие скульптуры, в основном, молчат или стонут (как Лаокоон или титан на фризе), но не разговаривают, не готовятся заговорить. Поэтому им удаётся сохранить свою сбалансированность, свою внутреннюю опору на невидимый внутренний центр, свой сверх муки – покой. Римский человек, запечатлённый в скульптуре, – часто человек говорящий, и поэтому пластическая гармония утрачивается, сдвигается – сдвигается словом, обладающим странной силой деформировать человеческое тело. В каких же направлениях происходит деформация?

Во-первых – вверх. Греческий актер встаёт на котурны, выражая тем самым вертикальный, подъёмный и отрывающий от арены вектор, который придаёт телу начинающее звучать слово. Такое впечатление, что чтобы слово родилось с губ, тпец должен стать выше, оторваться от земли, утратить с ней привычную и надёжную связь – выйти в мир баланса, неудобной оторванности от почвы, мир, уравнивающий тело не так, как прежде, не вокруг привычного давления на ступни, а вокруг другого центра. Привычная «физическая точка сборки» утрачена, и, видимо та, которая найдена, теперь уже не закреплена в каком-то одном месте тела, а ходит туда-сюда в зависимости от произносимых существительных, глаголов, интонаций – за них теперь держится актёр, выстраивая падающее (оно теперь всё время падает) тело вокруг того или иного отрезка речи, ударения, долгого А, узкого И. Выражение «кинуть крылатое слово» может быть понято не только в том значении, что это слово далеко полетело, а и в том, что оно приподнимает тело говорящего, ведь если молча летают мёртвые предметы (метеориты, убитые птицы), то живые – обязательно что-то произносят, начиная от хрестоматийного – «по небу полуночи ангел летел и чудную песню он» и до ангелов Библии, славословящих, поющих, благословляющих в полёте. Кстати, греки знали, что и планеты поют свою музыку сфер, потому что они живые.

Человек в болезни или смертельно раненный, попытавшись что-то сказать, обязательно приподнимет голову — следствие движения той же самой вертикальной силы слова. В момент отрыва от Земли первый космонавт не может молчать — его слово должно присоединиться к вертикальной составляющей мощного действия отрыва, и его слово, сочетаясь с началом преодоления силы земного притяжения, становится знаменитым на всю землю — поехали.

Но это только начальная стадия устремлённости слова. Период его рождения. Речь, наоборот, течёт, как речка, становится монотонной, стекает сверху вниз. И здесь вектор иной — идущий вниз. Это пассивная часть слова, женственная его сила, песня русалок, затягивающая витязя на дно.

Ораторское слово расположено по горизонтали, оно словно гонится за горизонтальным жестом: «Он гнул своё, пиджак топыря, и пяля передки штиблет...»

Одним словом, человеческое тело, произнося слово, осуществляет целый вид жестикюляций, странно напоминающих жестикюляцию роженицы — здесь и отрыв от земли, и вжимание в Матерь-землю, словно за помощью, и выворачивание.

Слово рождающее владеет человеческим телом — проекцией тех движений, которые в этот момент претерпевает психика. Создаётся впечатление, что человек говорящий — не просто говорит, но ещё и рождает, причём не слово, а сам себя, с каждым словом, с каждой фразой. Причём рождает себя рождением непонятым, тайным, непостижимым и косноязычным. Родовые муки его могут длиться всю жизнь и так ничем и не кончятся. Но что происходит, если рождение удаётся? Если оно хоть несколько раз за столетие удаётся. Если несколько мгновений за жизнь? Не новая ли земля и новое небо, о которых говорят пророки, прежние и современные? То, ради чего писались «Ад» и «Рай». Или «Маленькие трагедии». Или «Буря».

Не забудем, что в Евангелии слово-логос именно что родилось как человек, выговорилось в человека. Непохожего на предыдущих и похожего на всех до единого.

Котурны-крылья-колодец-чешуя-выворачивание — вот примерная идеограмма жеста говорения.

Слепота



Вещи слепнут, вещи проваливаются, выпадают из восприятия, оказываются вне пределов нашей видимости, несмотря на то, что вчера или позавчера мы их видели, различали, фиксировали зрением. Что происходит, куда они деваются. Целый час прогулки по улицам, а в результате — образ фонаря, красный свет на переходе и ещё какая-нибудь чепуха. А всё остальное? Мир? Мегополис с его бесконечными россыпями вещей, жестов, красок. Где это всё, куда делось?

В «Осени средневековья» Хейзинга пишет, что мир человека средневековья был ярче — цвета одухотворённой, сочнее — листва лучилась зеленью, а небо глубокой синью. Чёрный, слегка блестящий круп коня, белок дамы с голубой прожилкой, жемчужина на одежде — всё было влажным, контрастным, живым. Неужели мир, освещённый электрическими лампами, стал более блёклым. Неужели интенсивные краски телеэкранов и мониторов, сияющие вспышки рекламы и глянец фотографий величистой в дом — обладают меньшей силой цвета, меньшей степенью светоизлучения?

Бальзак говорил, что гениальность писателя напрямую сопряжена со скоростью его восприятия, а Алексей Паршиков досадовал на медлительность человеческого глаза по сравнению с фотокамерой, в чем я не раз убеждался, разглядывая, например, фотографию амстердамской набережной, сделанную с того места, где я сидел и внимательно всматривался в панораму, но, как оказалось, не видел ни той девушки, седлающей велосипед, ни чайки над плоским корабликом, ни приоткрытой форточки на третьем этаже... Ни тысячи других вещей.

Мне иногда говорят, что в моих стихах слишком много предметов, объектов. По сравнению с тем, что видит объектив, — их там очень мало. Но глаз ленится ловить и то, что расположено прямо перед ним. Такое ощущение, что мы слепнем. Мы слепнем постепенно, неуловимо с такой же, кажется, скоростью, с



Питер Брейгель. Притча о слепых

которой идёт глобальное потепление. Кто-то это замечает, а кто-то пропускает мимо. Но слепота физическая возникает не сама по себе. Конечно, можно было бы сослаться на то, что яркие краски телеэкранов, той же рекламы, вообще яркая жизнь большого города, лишённого ночи, делает человеческий глаз менее внимательным к оттенкам, что ему надо отдохнуть, и тогда он — увидит... но, думаю, что это неполное объяснение. Дело в том, что физическая слепота, как и многие другие изъяны, всегда приходит не сама по себе, а вослед за душевной (психологической) слепотой, о которой, скажем, Томас Манн писал, что Исаак ослеп не потому, что болели глаза, а потому что больше не хотел по ряду причин видеть мир. Физическая слепота подтянулась вослед душевной интенции. Наша растущая слепота в физическом плане пришла за слепотой, набирающей силы в плане духовном. Когда внутреннее зрение ленится, то внешнее начинает отключаться, и его внимание привлекают только переперченные краски, и образы, и цвета. На смену Мэрлин Монро, — жаловался Нагибин перед смертью — излучающей чудо эроса, пришла Мадонна, которая готова вывернуть свои гендерные признаки наизнанку, но не в состоянии добиться того же очарования. Можно согласиться с этим, можно нет, но факт в том, что глазу нужны всё более грубые раздражители, ибо человеческая душа реагирует на всё более грубые и переперченные вещи, остальные остаются вне поля её зрения. В поэзии есть и другой способ реагировать на слепоту — создание однородной, неконстрастной фактуры, оживляемой искусственными вспышками

утративших экспрессию вещей — однополюный секс, английское слово, матерное слово вяло оживляют рассыпающуюся и аморфную штукатурку фактуры, не напрягающей ленивое зрение ни рифмой, ни многообразием контрастов, вообще ничем, требующим «хищного взгляда». (К счастью, исключения существуют.)

Паунд писал о творчестве трубадура, противопоставляя целомудренное влечение и оргазм. Трубадуры, постоянно созерцающая даму, но не вступая с ней в отношения обладания, способны накопить огромную и тончайшую энергию страсти и творчества. Современная литература обладает особенностью находиться в состоянии оргазма, становящегося всё более бесцветным, всё более имитационным. Обилие обнажённого тела на экранах и в стихах — это только внешние признаки слепоты. Зачастую мы не видим друг друга. Можно провести друг с другом — с женой или возлюбленной — целый вечер, но так и не войти в полосу качественного зрения — так и не увидеть свечение лица, уходящего к своим истокам — в тихое бездонное мерцание души, можно так и не встретиться в точке, где не нужно слов и мыслей, где мы с тобой одно, потому что видим «в унисон», пропадаем в бесконечной драгоценности бытия Другого, становящегося на глазах — тобой.

Но для этого нужна видящая, зрячая душа. А как раз это качество мы теряем со всё возрастающей скоростью, превращаясь в неких роботов, у которых в умах властвуют концепции, заботы и образы, предложенные всё более «переперченными» масс-медиа.

У психологов отмечен феномен, при котором жертва, пережёванная насиле, вытесняет его из памяти, перестаёт его «видеть». Какое насиле пережили мы, что не видим не только цветов деревьев, не только красок неба, но и друг друга?

Слова-аллюзии или новый верлен

То, что в поэзии язык меняется и иногда стремительно, ни для кого не новость. Достаточно сравнить язык Державина и Пушкина, или Некрасова и Маяковского, или Ахмадулиной и Шварц. Язык русской поэзии, призванный быть ориентиром для русской речи, проходит череду изменений, коррелируя с рядом источников — греческим языком, английским языком, телевидением, речью блогов и т.д. Мне хотелось бы сказать несколько слов об одной очевидной тенденции, которая наметилась, в основном, в молодёжной поэзии.

В юности мне попала в руки вышедшая в переводах А. Сергеева книжка Т.С. Элиота. Воспитанный на русской классике, на поэзии Вознесенского, Самойлова, Тарковского, Пастернака, я испытал радостное и тревожное ощущение — как будто меня пересадили на другую планету. Я не понимал смысла того, что было написано в «Бесплодной земле», сплошь состоящей из цитат, отсылок, намёков. Для того чтобы понять «Землю», необходимо было прекрасно ориентироваться в Данте, в поэтах-елизаветинцах, в Библии, в Шекспире, представлять себе, о чём идёт речь в Бхагават-гите, и т.д. и т.п. Собственно, поэма Элиота осуществляла тончайшую работу дирижёра, управляющего оркестром, состоявшим из всей мировой литературы, и делала это, в основном, при помощи цитат, отсылок, аллюзий. Чуть позже я нашёл такой же подход в главах из «Улисса», потом у Паунда. Чтение текста с комментариями, подробными и увлекательными, стало на какой-то момент основным моим чтением. Я постепенно начинал понимать, как работает аллюзия в тексте. Она приходит из других пространств готовым, немного иномирным блоком, встраиваясь в текст, в котором она остаётся на правах хоть и желанной, но гостьи. Её приход готовится «домашними» словами поэмы, и их соседство — загостившейся цитаты (вообще-то принадлежащей другому автору) и «домашнего» текста с его ритмом, волей автора, опытом автора — создаёт странный эффект всеединства и даже соборности, о которой столько писалось в начале 20-го века. Вначале я воспринимал это именно так. Но уже тогда было ясно, что в поэзии аллюзия, цитата работают как эффектный приём, вышибающий эмоцию по принципу реди-мейда, например, стоптанного башмака интеллигента 80-х, соседствующего с набором пожелтевших таблеток валидола и водочной «бескозыркой», расположившихся в качестве экспоната в одной из первых выставок на Грузинской. Русская поэзия быстро почувяла этот эффект реди-мейда в поэзии и жадно набросилась на его весьма редуцированные по сравнению с Элиотом или Паундом возможности. У нас это делали десятки поэтов, причём весьма различных дарований и направлений, иногда — полярных, как например, Ерёменко и Кибилов. Интеллектуальный приём, столь виртуозно заданный Джойсом или Паундом, стал вульгаризовываться и грубеть. Происходило это стремительно, и в конце 90-х уже трудно было встретить в поэзии свой голос — сплошные цитаты из Мандельштама, Ходасевича или Бродского кочевали из стихотворения в стихотворение. Для того, чтобы ими пользоваться, не нужно было изучать Данте, поэтов-елизаветинцев,

Конфуция, даже собственную литературу изучать было не надо — ни «Слово о полку», ни Веневитинова, ни Симеона Полоцкого или Клюева. Цитаты, в основном, были прозападны и расхожи (для равновесия Палмер, например, продолжал углублять заданную Элиотом специфику интеллектуальной поэзии, но делал это за счёт явной утраты жизни, энергии и мелодии).

Читая современную молодёжную поэзию, например такие строки:

*не встречал ли ты
уголка земли
где земля цветёт
круглый год
где растёт внутри
не встречал ли ты
вечная вода
где всегда
тянутся к нему...*

я вижу дальнейшую метаморфозу аллюзии. Она продолжает работать, движимая огромной инерцией привычной подачи материала. Прямое высказывание исключается, в мире цитатности оно неприлично. Но вот что тут нового. Ситуация аллюзии, когда один художественный космос (мои стихи, грубо говоря) приходит в гости и отправляет к другому художественному космосу (стихи Петрарки или Цветаевой, например) — упразднена. Теперь другим миром, другим художественным космосом становится **язык вообще**, культура вообще, поэзия вообще. А сама природа аллюзии высказывается уже не на смысловом уровне «вживляемого» в текст развёрнутого или короткого высказывания, а на уровне каждого слова как лексической единицы. Возникает странное смысловое положение — слабо светящееся слово-аллюзия. Оно, как и большая цитата, явно пришло в гости, но в отличие от аллюзии классической — пришло неизвестно откуда, хотя явно подразумевается, что пришло. И подобно тому, как центоны монтируются, объединяясь в цепочку цитат с автономными семантическими правами, и поэтому синтаксисом и грамматикой между собой не связываются, как это происходит, например, в финале той же «Бесплодной земли», — подобно им ведут себя и слова-аллюзии, слова цитаты, пришедшие из несуществующего произведения. Они тоже сознают свою независимость пришельца и поэтому не следуют грамматической за-

данности, а всячески демонстрируют свою цитатную «автономность», ставя себя в ошибочные грамматические формы.

Ну и то, что в стихотворении больше нет «своих» слов и в нём отныне все слова — чужие, все до одного «в гостях» — это, пожалуй, самое интересное. Стихотворение, в котором отсутствуют свои слова, это что-то вроде автостоянки, принадлежащей человеку без автомобиля... Правда, тот может быть заинтересован в комбинации корыстно, что ли...

Но такая поэзия, кажется, может существовать только в особые времена и в особых условиях культурных метаморфоз. Возможности обменяться красотой и сутью мира, как дети обмениваются яблоками или фантиками, а мать и дитя жизнью, в ней явно нет.

Слово как фантомная боль

Это несколько слов — о словах. Я старался говорить так, как может говорить дилетант, который никогда не заканчивал филфака и не занимался лингвистикой. Я старался позабыть про все эти свои знания и, кажется, у меня получилось. Ну, хотя бы отчасти...

Имя предмета и предмет всегда в моей жизни находились в паре — имя отдельно, предмет отдельно, означающее ведёт свою жизнь — означаемое — свою. Где-то я прочитал остроумное высказывание, что наличие слова всегда сообщает об отсутствии предмета, которое оно называет. Но в детстве было не так. Тогда «дерево» и было деревом, а «мама» и была мамой. Но что если два этих объекта — предмет и имя — вовсе не две разнофункциональные вещи, а составляющие одного организма, как, например, сердце и печень — составляющие человеческого тела. Обратим внимание, что и имя, и предмет, скажем, слово «черепаха» и та черепаха, которая ползает и дышит — оба телесны, «материальны». Ведь имя выражено, по крайней мере, вибрацией мысли, переходящей в вибрацию голоса, а потом, всё более уплотняясь, в материю буквенного написания. То есть «черепаха» и черепаха — на первый взгляд, два материальных тела, расположенные в пространстве поврозь, как, впрочем, расположены поврозь печень и сердце, тяготеющие к единству. Но что если мы предположим, что у этих двух объектов «черепахи» и черепахи — одна душа, которая и заключает оба объекта в окружность своего действия, как оболочка человеческого тела (простите за

грубоватое сравнение) заключает в себя сердце и печень, питая их одной кровью и наделяя взаимным жизнеобеспечением. Что ж, с интеллектуальной точки зрения такое вполне допустимо, а с интуитивной — радостно и желанно. В таком случае мы больше не будем иметь дело с противопоставлением означаемого и означающего, а рассмотрим ту непонятную, но реальную общность, которая включает в себя черепаху и «черепаху». Что это за общность — имя? Объект именованья? Не то и не то. Отдельный организм, комплекс. Кисть, сжимающая смыслы. Общность, которая синхронизирует движение субатомных частиц, делает их одинаковыми, как если бы эта пара сговорилась на синхронный маневр, находясь на огромных друг от дружки расстояниях и без всяких «переговорных устройств».

Пойдём немного дальше.

В Библии Творец созидает вещи словом: и сказал Бог: да будет свет и был свет. То же самое сказано в прологе Евангелия от Иоанна и во многих других священных книгах — мир вещей начинается со смысловой вибрации. То есть имя предшествует вещи — первоначальный смысл «больше», «начальнее» результата. Если идти отсюда, оттолкнувшись от этого простого факта, то мы приходим к заключению, что не слово обозначает вещь, а вещь является частью слова, потому что имя вещи — больше и «реальнее», неискажённее, что ли, чем сама вещь. Отсюда приходим к выводу, что живая черепаха — это меньшая часть слова. То есть мы можем рассматривать лингво-вещный организм, о котором мы говорили, как слова, частью которых, органами которых являются вещи, порождаемые этими словами. Корова на лугу впаяна в слово «корова», как мушка в кусок солнечного янтаря. Но в отличие от янтаря и мушки — всё здесь живое, струящееся, пульсирующее. Называть — это и значит создавать вещи заново, предопределять их судьбу. Об этом прекрасно знают родители, размышляющие над именем новорожденного чада.

В имени сокрыто огромное влечение к слиянию с поименованной вещью, а точнее сказать — имя запускает активацию единства и нераздельности себя (янтаря) и вещи (мушки). Произнесённое — оно каждый раз напоминает, что имя и вещь — однопородны. Об этом хорошо знали китайцы, возводя письменность к знакам и линиям на панцире черепахи, следам птиц на песку. То есть черепаха словно написала сама на себе, что я — черепаха, или даже наоборот — имя «черепаха» постепенно уплотнилось в саму черепаху и своё собственное написание на панцире.

Называть — это значит звать. Названное имя — призывает к себе меньшее своё тело (янтарь зовёт бабочку), и оно падает в имя, как метеорит в океан. Я помню, как соседка, оперная певица, из форточки десятого этажа кричала сыну: Ю-ра, Ю-ра, а через пять минут в квартире появлялся Юра, растворяясь во все ещё звучащем «послевкусием» имени.

Между именем и предметом протянуты невидимые и всеильные «нити», вжимающие предмет в плоть имени, восстанавливая и актуализируя на время позабытое единство. Это и есть та магия имён, которую знал Бог при творении и которую мы забыли. Это та связь, при помощи которой Орфей двигал камни и сзывал зверей, а поэты врачевали нравы. Они просто напоминали, что предмет — часть имени, что он выходит из имени и впадает в имя.

Любопытно, что когда Конфуций писал про «исправление имен», то (по Малявину) он имел в виду вовсе не тот факт, что имена испортились, забылись. Парадоксальным образом он утверждал, что испортились и забылись чиновники, больше не соответствующие своим истинным именам. Конфуций мыслил так же, как и Орфей, возвращая (двигая) чиновников к их истинным именам.

Испорченные чиновники входили в ситуацию с именем, подобную той, в которую входит ампутированная рука с телом. Тело какое-то время продолжает чувствовать руку как живую, но чаще всего через боль, называемую врачами фантомной. Вот эта отсутствующая рука, ощущаемая как присутствующая, и есть имя, от которого «испорченный предмет» слишком отделился. Связь каким-то образом разорвалась, руки больше нет, но имя продолжает её восстанавливать ежемгновенно, обладая чудом генерирующей и воспроизводящей энергии. И эта энергия в некоторых случаях действительно воспроизводит утраченный орган — например, хвост у ящериц.

И суть деятельности поэта не комбинации со словами, а возможность и реальность введения себя в неиспорченную область имён при помощи изменения своих «негодных» частей и функций, не соответствующих их «неиспорченным» большим именам. Таким как «жизнь», «ответственность», «озеро», «любовь». Вдохновение, «священное безумие», выпрямляя диоптрии сверхприродного зрения, делает различие подлинных имён возможным.

Это один из путей жизни поэзии.

Второй — преобладающий, это когда пишущий имеет дело с ампутированными, отсутствующими предметами, представлен-

ными в виде фантомных призраков, постепенно угасающих и забывающихся то, с чем они были связаны в единство и цельность. Вместе с забвением имён угасают и сами вещи.

Подведём итоги.

Душа (жизнь) слова распределяется по двум телам.

Часть слова это не приставка или окончание, а — дерево. Или черепаха.

Изменяя (воссоздавая или забывая) тело слова, мы изменяем тело вещи.

Фантомная боль имени — конечна. Практика письма фантомными словами приводит к тому, что имя утрачивается вместе с вещью.

Имя и вещь — одно.

И ещё. Я бы назвал эти высказывания необъективными, но реальными, в отличие от «объективных», но нереальных.

Имя вещи

Nomina sunt cosequentia rerum — так звучит фраза Аристотеля по-латински. Имена — продолжения вещей. И если мы хотим сохранить вещи мира, нам следует внимательнее относиться к их именам. При этом, мне кажется, не стоит забывать о том, что наше тело и всё, что с ним связано, — тоже вещь. Всё, что имеет форму, — вещь. А следовательно вещь — мысль, вещь, эмоция, вещь — слово.

Я бы сказал, что имя вещи это верхняя чашка песочных часов, стеклянная и полая, а сама вещь — это нижняя чашка. Если мы хотим увидеть нижнюю форму, нам надо дождаться того момента, когда из чашки-имени песок пересыплется в чашку-вещь, потому что без имени вещь не увидеть.

И наоборот. Если мы хотим увидеть имя вещи, то часы следует перевернуть и дождаться, пока имя-вещь наполнит ту чашку, которая отвечает за имя.

Под именем я подразумеваю не только слово, не только то, что состоит из графических знаков, вибрирует на языке и может быть воспроизведено. Думаю, все мы помним с детства, как сталкивались с вещами, поразившими наше воображение, но поскольку мы видели их первый раз в жизни, то ещё не знали, как они названы другими людьми. Но если погрузиться в тихое и почти бесплотное воспоминание и войти с его помощью в тот момент, о котором идёт речь, то мы ощутим, что имя всё равно

присутствовало, просто оно ещё не отделилось от самого предмета нашего восхищения и было растворено в нём, как примерно красный цвет в розе или кровь в теле. Дело в том, что увидеть вещь это значит увидеть её тихое имя, её глубину. И в этом имени обязательно будет присутствовать ваше собственное имя, потому что видеть (действительно видеть) вещь — это видеть себя. В несколько комической форме человека можно представить состоящим из сотен таких вот переворачивающихся песочных часов, которые каким-то образом составляют его тело, и при слове «Песочный человек» я вижу иногда этого забавного персонажа, который идёт и блестит, а в нём, как соты, стоят песчаные часы и всё время пересыпаются из имени в вещь и из вещи в имя.

Суть же заключается не в том, что в каждых таких часиках присутствуют два модуса: имя-вещь, а в том, что в горловине, через которую песок проникает из одного стеклянного отделения в другое, — присутствуют и имя, и вещь одновременно. Это отверстие полно невероятной силой, разъять которую всё равно, что разъять чёрную дыру или расщепить основание оснований вселенной.

Вот и перетекает кузнечик сам в себя — из имени в усатого дракона, покачивающегося на листе. Или шаткий медведь, который давно бы распался в виртуальную пыль, если бы не перетекал.

Забавно, но ведь имя в нашем мире концепций работает ещё и как крошечная радиостанция, которая, однако, будучи уловлена приёмником, не только воспроизводит музыку, нет, в нашем случае эта радиостанция (имя) воспроизводит, материализует и собирает сам предмет, того же медведя, скажем.

Вот почему у подлинного Дао не может быть имени — оно вне манипуляций подобного рода, и его на имя не ухватить. Можно сказать, что оно как раз и есть то самое отверстие в медведе или кузнечике, через которое медведь или кузнечик, *чтобы быть*, пересыпается сам в себя: как имя и как форма.

Отверстие между двух колбочек это некое неуловимое я, которое и творит кузнечиков, побережье и первые весенние почки на фоне раскалённого добела серого дождливого неба.

Не будем горделиво отъединять себя от этого всемогущего отверстия, которое сажает крылатого гения на плечо любого, кто задумается по поводу имени, отверстия и медведя. Такое отверстие находится внутри каждого слова; где-то я, кажется, писал об этом.

Наши кости пусты, они шепчут наше имя.

Так откуда же берутся имена вещей, те молчаливые и изначальные, которые мы ещё не слышали от других, а, выбежав к тихой заводи с просвечивающими рыбками и водорослями, просто останавливались ошеломлённо и погружались в её прозрачное имя всем собой, стеклянным и невесомым.

Думаю, что имена эти — все, бесконечное количество — от имени песчинки до имени холма, пирамиды или звезды живут в нас самих, и если ещё раз применить метафору, то каждого неиспорченного бездарным образованием человека можно представить, как «кассу» — в 57 году такие ещё существовали — сшитая сумочка с карманчиками, куда первоклассник вставлял изображение вырезанных букв, чтобы составлять из них слова, в принципе, любые. Только вместо букв в этой кассе-человеке лежит сейчас весь мир в виде творящих этот мир имён. Человек полон бесконечным знанием имён всех вещей, сколько бы их ни было на свете, и, почувствовав в себе шорох или потрескивание имени, как будто жук скребётся в спичечном коробке, он создаёт звезды, склоны с цветущими грушами, подругу или тонущий корабль.

В дальнейшем примерно так, как этот человек, выглядели классеры для марок, где под прозрачным глянцем сверкали и переливались изображения чудесных стран и птиц, ограниченных мелкими зубчиками по краям.

Язык как ready-made или страх формы Заметки о современной поэзии

Прежде чем сформулировать основную мысль этих заметок, я залез в латинский словарь и просмотрел значения латинского слова *virtus*, одного из важнейших в словаре, например, и вот что я нашел. Мужество, стойкость, энергия. Сила. Добродетель, талант. Душевное благородство.

Эта мощная и таинственная жизненная сила долгое время была той струящейся через тело творца и творения энергией, без которой стихотворение или поэма не могли существовать. От поэзии шли мудрость, здоровье, добродетель. В китайской культуре понятию *virtus* приблизительно соответствовало понятие *дэ*, в индийской — *праणे*. Но, так или иначе, поэзия, «слитая с первоосновой жизни», собственно, единственно поэзия в прямом, а не в окольном и не иносказательном смысле этого слова, с самого начала предполагала в себе наличие этого качества. Точно так

же как определение «живое тело» предполагает, что сквозь него струится поток жизни. Когда поток перестает струиться — тело остаётся телом, держит форму, но это форма распадающаяся, мёртвая, форма без жизни, без *virtus*.

Оскудение *virtus* приводит человека к болезни и смерти. Ясно, что то же самое происходит и с поэзией. И речь тут идёт совсем не о биологическом выживании, не об игнорировании возможностей и прав людей больных, а о наличии «правильно поставленной души», целесообразной энергетике духа, соответствии и согласованности с Первоосновой, будь то Стивен Хокинг с его церебральным параличом или хрупкая Эмили Дикинсон. *Virtus*, дэ, здоровье — явно и мощно пронизывает их мысли и их творения, да и их самих в минуты создания этих творений, и, скорее всего, не только в эти минуты.

Недавно я провёл утро в чтении больших объёмов современной поэзии и заметил тенденцию, которую я мог бы назвать «бегством от формы». Большой пласт прочитанного материала поражаёт какой-то общей податливостью, обилием пассивной женственности мышления и чувствования, одинаково присущей авторам обоих полов, не говоря уже о самой аморфной организации материала. Это была поэзия угасающих слов, отмеченных бледной радиацией бесформенных и безадресных излучений инфантильного смысла, поэзия, появившаяся лет 15 назад и образовавшая медленно расплывающуюся территорию, претендуя при этом на центральное положение в словесной культуре и чуть ли не на законотворческие словесные функции. Кстати говоря, тот же самый процесс происходит в изобразительном искусстве. Активное начало, собственно, позвоночник, выпрямляющий вещь навстречу жизни, вынут и там. Но ведь и поэзия, и «живопись» — искусства, имеющие дело с формой, и отказаться от неё вообще, это значит перестать производить предметы искусства. А форма, сколько бы она ни была пассивной и безвольной, должна же на чём-то держаться. И тут два искусства — изобразительное и словесное — в качестве подпорки, «позвоночника» формы нашли для себя два довольно-таки остроумных хода, два инструмента, позволяющих при полной аморфности творца и творения не соскользнуть последнему в никому не интересный и невнятный хаос. Для «изобразительного искусства» таким инструментом стал фотоаппарат, механизм, обречённый на весьма пассивное производство форм, и хоть и оснащённый компьютером, но тем не менее остающийся машиной вне потока жизненной энергии по определению. На фотографии, как бельё на ве-

ревке, повисли все основные современные произведения «изобразительного искусства». *Реду-мейд* (а фотография — её разновидность) определяет метод подачи материала, становясь всё безвольнее и глупее. Бельевая же верёвка, на которой кое-как виснут образцы поэзии, имитируя способность к жизни, тоже существует — это язык. Собственно, самая выдающаяся заслуга современной поэзии как раз и состоит в превращении «огненного глагола», живого, податливого и ковкого языка, родника жизни и речи — в *реду-мейд*, в бельевую верёвку. Как ни странно, в поле сдвинутого в сторону распада сознания и его производной — поэтической речи язык готов выполнять и такую функцию, ибо обладает тем, что ещё осталось «твёрдым», не разрушенным, обладает мощной формой — синтаксисом, морфологией, орфографией. Эти его устоявшиеся твёрдые правила и нормы и есть та твёрдая бельевая верёвка, та основа *реду-мейда*, на которой можно развесить живущие игнорированием этих правил строки, но парадокс заключается в том, что если эти правила разрушить до конца, то верёвка исчезнет. Отношение к языку и его возможностям в современной поэзии (в той её разновидности, о которой идёт разговор), как видим, совсем не созидательное, скорее, потребительское. И если функцией поэта было развитие, обогащение и формирование новых возможностей языка — Гомер, Катулл, Данте, Пушкин, Хлебников, то теперь эта функция сводится к функции «бельевой» — позволить языку поддерживать стихотворные вещи, не имеющие ни позвоночника, ни воли к жизни, ни, кажется, даже ног.

Функционирование языка в качестве *реду-мейда* предполагает уход от ответственности за формообразование, вообще уход от чего-то формально выдающегося, могущего так или иначе назвать автора. Отсюда поэтика малых букв, уход энергетической напряжённости, которую так хорошо знала поэзия трубадуров с её контрастным влечением мужского к женскому, снятие полярных энергий пола, уход от пунктуации, от мелодии, вообще музыки, от стойкости и добродетели *virtus*, а самое главное — создание болезненного и комфортабельного пространства для самоутверждающегося эго, не осознающего своей комичной предельности и ограниченности. Комичной и смертельной одновременно, но, конечно же, не для самого автора или теоретика такой поэзии.

Бельевая поэзия, пассивная поэзия, образцы которой равняются не на «тон сердца», а друг на дружку, производит крайне болезненное впечатление. Конечно, если ты уже достаточно ей

облучился, то, наверное, ухудшения здоровья при приёме очередной дозы не заметишь, как это бывает у зрителей, «адаптированных» к телешоу и последним новостям или всему подряд по ТВ, но у меня такой прививки не было, и я почувствовал себя плохо.

Я думаю, что равнение на упадок западной поэзии конца двадцатого века и начала двадцать первого и подражание ему не может считаться новой страницей русской изящной словесности. Всё это давно стало вчерашним днем и в Европе, и в Америке, и упорная эксплуатация тупиковых приёмов на русской почве приводит меня в недоумение.

Я убежден, что кризис поэзии, о котором идёт речь — а для меня это несомненный кризис, — как все кризисы, содержит в себе мощные зёрна для преодоления его и выхода на новый уровень жизненности и выразительности поэтического языка. Они есть, эти зерна, они уже живут, они уже дают ростки.

Строфа и осень

Когда наступает осень, с её листопадами, мокрыми тротуарами и особой синевой небес, я, оказавшись в ней, испытываю простое, но не однозначное чувство. Оно состоит из любования, ощущения ветра на щеках, на лбу, вслушивания в листопад, благодарности за потемневшие пруды, но этим оно не исчерпывается. На заднем плане этого глубокого, мелодичного впечатления располагается знание о том, что такое или почти такое «положение вещей» — уже было. Одним словом, подтекстом к празднику листопада проходит неуловимое, но глубокое видение того, что осень — повторяется. Что нынешняя, сколько бы она ни была прекрасна или печальна, чем-то очень похожа на ту, которая прошла год назад, или два года назад, или десять лет тому назад. И если взглядеться повнимательнее, то в этой похожести можно обнаружить как приблизительную, так и абсолютную повторяемость. Любая осень содержит в себе элемент абсолютного повтора, явленный, как неизменное астрономическое положение Земли по отношению к Солнцу и длящееся три месяца. Абсолютно совпадают световые продолжительности дней, вхождение в тот или иной зодиакальный знак, количество полнолуний или новолуний, и приблизительно — оттенки листья, температура воздуха, улетающие на юг стаи птиц, поспевание плодов.

Одним словом, в осени, наряду с приблизительным, содержится абсолютный повтор. В ней заложена его структура, проявляемая перечисленными повторениями, но сама от определения ускользающая. Как её можно определить? Периодическая метаморфоза? Ритм? Астрономическое положение, повторяемое раз в году? Может быть... Но сама природа этих повторов, повторения осени — вне определения, она располагается как идеальная интеллектуальная сетка, некий неявленный график вне формы, которому подчиняются формы — жёлтая листва, галки на заборах, осенние дожди.

Метафорфоза осени нанизана на нечто незримое, как и все периодические метаморфозы. Сама периодика повтора создаёт эффект кружения вокруг трудно определяемого центра. Ведь если не будет центра, то следующая осень не настанет. Будучи не привязана к нему, она просто «улетит» в другие времена и другие пространства. Поэтому центр, диктующий абсолютный характер повтора и его дальнейшую воспроизводимость, есть. В китайской книге метаморфоз «Ицзин» последовательная смена-метаморфоза гексаграмм-ситуаций как раз и обнаруживает, что в мире форм не может быть ничего постоянного, кроме самих превращений. И вот тут-то и обнаруживается, что повтор, скажем, сезонов года, почитаемый на Востоке с куда большим проникновением и святостью, чем, скажем, брачная любовь, этот повтор самим своим существованием указывает на некий неизменный центр. На заложенность в мировом строе не только перемен, но и некоторой неизменяемости, на фоне которой и благодаря которой он осуществляется и о котором один святой сказал: «в Нём же несть изменения».

Абсолютный повтор структуры осени обнаруживает ту безымянную и безмерную, неизменную и неопределяемую глубину, которую повтор производит, обнаруживает и актуализирует в сознании. Колесо всегда вращается вокруг неподвижного центра — вот о чём говорит повторяющийся осенний день. Внимательный созерцатель этого повтора (даос или буддийский монах, осознающий смену времен года) благодаря ему осуществляет просветление, выход из мира своих несвободных представлений к глубинной природе вещей, включая его самого. Он добирается до оси колеса, причём не при помощи мысли, а — всем собой. Он наконец-то узнаёт о себе и о мире то невероятное и радостное, что выводит его из клетки ограниченного интеллекта к жизни, к которой все люди призваны. Он понимает, что сам он — не та форма, которая изменяется и повторяется — но условие этого повтора. Он видит мир как смену рождений и смертей, которые

отные вращаются вокруг него вместе со всеми другими метаморфозами мира. Он больше не отождествляет себя с формой — он стал тем, вокруг чего формы ходят.

Итак, абсолютный повтор — один из самых наглядных инструментов для обнаружения потаённой и бесконечной природы человека и мира, и существование такого повтора — ключ к внесловесной силе. Ключ к истокам жизни и творчества. Ключ к бытию.

В стихотворении роль такого сезона, времени года, прекрасной осени и абсолютного повтора осуществляет — строфа. Это та ритмическая сетка, на которую нанизывается речь и которая в абсолютной точности, не отменяющей свободной игры, воспроизводится через каждые 4-6 строк, в зависимости от состава строфы. Сама по себе строфа не материальна, но с помощью слов её можно выявить.

Стихотворение, организованное, скажем, онегинской строфой или элементарным четверостишием, всегда выявляет то условие своего абсолютного повтора, которое на Востоке называется пустотностью. О том, что абсолютный повтор сочетается с приблизительным (игра ритма, смена синтаксиса, лексики) мы уже говорили применительно к осени — стихотворение организовано аналогично. Чем более «материален» объект, включённый в повтор, тем более приблизителен его повтор.

Именно таким, на первый взгляд, элементарным способом регулярное строфическое стихотворение осуществляет действительную связь между миром форм и миром вне-форменным, сверхжизненным, неназываемым, небесным. Точнее говоря, строфическое стихотворение, демонстрируя и утверждая нечто неподвластное переменам — абсолютный повтор, — и есть связь этих «двух» миров, точка обнаружения их единства. Абсолютный повтор и есть то, чему «несть изменения», обнаружение за калейдоскопом предложений, картинок и интонаций — неподвижного и бесконечного истока существования, расположенного по ту сторону слов и перемен. Природа делает это через круговорот времён года, а стихотворение через возобновление строфы, а вернее, через одну строфу, на которую раз за разом нанизывается речь. И в обоих случаях сияет и светится неподвижная и всё созидающая без усилий основа.

Строфа в поэзии — форма откровения.

Надо сказать, что верлибр или проза лишены такой возможности абсолютного повтора как инструмента опознавания истока жизни и соскальзывают в более простые и доступные, преимущественно интеллекту, вещи.

Строфа-многоотник

Меня всегда удивляло творчество Д. Авалиани. Я никак не мог понять, в чём же смысл этих простодушных, воздушных, пшеничных преобразений одних слов в другие. В чём смысл их с «теоретической», что ли, точки зрения. Наверное, в том, что одно и то же изображение, одни и те же знаки могут выражать два совершенно разных смысла, или что означающие, сохраняя свою исходную статику, под иным углом зрения могут поменяться, стать иными и, соответственно, заявить об их эквивалентности с совсем другими означаемыми. Проще говоря, в том, что одно и то же написание, одно и то же стихотворение может восприниматься по-разному.

Но разве это не происходит с любым стихотворением? Разве Гийом Аполлинер, которого мне подарил в университетском дворике поэт Сережа Бобков, не менялся всю жизнь, не изменяя написания? Разве не начался он с дрожания весеннего света на прижатой пальцем, чтобы не трепал ветер, страницы. С того, как лег на шрифт этот самый весенний свет, от того, что я был влюблён в девушку по имени Лена, а мама моя работала в Академии художеств и дарила мне редкие книги стихов. От того, что весна в том году открыла совершенно небывалое сходство белой сирени и пены на мордах коней. Со всего этого *объективного коррелята* по Т.С. Эллиоту? И разве потом, когда я возвращался к написанному про мост Мирабо или к «Посланиям к Лу», я не по-другому читал эти строки, пытаюсь восстановить их смысл, обретённый в ту весну с сиренью, но не обретая его, а лишь бессознательно ностальгируя, потому что сидел в подвале и колот смальту, и жизнь была совсем не такой, как предполагалось несколько лет назад. И потом, когда читал его в Загорске. И когда услышал чтение самого автора с фонографа в Интернете, и оно было ошеломляющим. И потом, и потом...понимая, что перевод Кудинова плох, что Аполлинер, возможно, совсем не то, что я прочитал и понял тогда, той весной с белыми сиренями и позже, и всё же это был — мой Аполлинер.

О.М. писал, что значение слова веет над словом, как душа над телом. Про моего Аполлинера, как и про любое любимое стихотворение, к которому возвращаешься всю жизнь, можно сказать, что оно своим телом парит над некой невидимой субстанцией, белым пятном, душой, дверью, откуда оно вышло, постоянно меняясь, обновляя смыслы, становясь всё более многозначным. Постепенно оно начинает напоминать дорогой швейцарский

перочинный ножик, разошедшийся в ширину от немыслимого количества всех этих блестящих и таинственных лезвий, пинцетов, пилочек, ножниц. То есть любое стихотворение обнаруживает потенциал, кажется, заложенный в саму его природу, всё время приращивать смыслы, расходиться в ширину, и, в конце концов, даёт понять, что способно вместить в себя — бесконечное количество смыслов. Что один и тот же набор знаков, оказывается, может быть свёрнутой лентой диафильма, при прокрутке которой через проектор на простыне моего детства возникали чудесные картинки одной истории, но с самыми разными цветами и участниками.

Что же тут происходит с нами? Со стихотворением, со мной, с миром? Какое прочтение истинное? Ведь получается так, что это не одно стихотворение и даже не цикл — это целая книга разных стихотворений, целый том. Или, как спрашивает Смерть Пера Понта, — когда ты, Понт, в жизни был *сам собой*, истинным настоящим — вспомни, и я уйду. А если не вспомнишь, пеняй на себя...

И ещё вопрос — до какой величины может разрастись том, состоящий из одного стихотворения с разными приращенными смыслами его на каждой следующей странице? И нужно ли тебе в жизни **второе** стихотворение, или одного — вполне достаточно, потому что в нём уже скрыта вся возможная поэзия мира, всё бесконечное количество вариантов стихотворения вообще, вся информация, содержащаяся в мировой поэзии? Огромная, бесконечная библиотека, всё время разрастающаяся.

Любимый мной мастер дзен Тик Нат Хан пишет, что любая вещь состоит из всего остального, что этой вещью не является. Например, стул состоит из дерева, из дождя, под которым это дерево выросло, из земли, из усилий мастера, собравшего этот стул, из любви его родителей, произведших мастера на свет, и т.д. и т.п. Стул состоит, таким образом, из всего мира.

Так не состоит ли единственное стихотворение — из всей поэзии мира, из всей моей жизни, из жизни всех людей на свете? Но чем оно, в таком случае, отличается от стула? А мы ведь знаем — каким-то непостижимым образом мы знаем чем — поэзией. А это что ещё за вещество?

Возможно, это и есть телеграмма от Бога о том, кто мы есть такие **на самом деле**, сцепляющая ускользающие формы мира с неизречённым и форме не подлежащим началом. Приводящая весь набор швейцарских перочинных диковин — к счастливому факту существования. К счастью от всего — и от жизни и от

смерти, и от измены и от верности. Кто ещё способен на это, кроме вещества поэзии? В основе поэзии лежит гимн. Вы его найдёте и в реквиеме, и в элегии, в любом истинном стихотворении мира.

Стихотворение это форма, схожая с живым зеркалом, в которой ты можешь разглядеть самого себя в период жизни и до рождения тоже. Вопрос в том — насколько она, эта форма (твоей жизни), подстраивается под тебя и насколько сопротивляется. Вот тут-то и расположен основной секрет внутренней формы стихотворения.

Травматизм жизни и терапия поэзии

Мы ничего не поймём в поэзии, если забудем о травматизме жизни. Жизнь любого человека в любых обществах содержит несколько травматических моментов, которые, будучи использованы правильно, ведут к расширению дыхания, возрастанию мудрости и жизнестойкости, наведению зрения на резкость, осознанию себя и мира. Это рождение, болезненное и для ребенка и для роженицы, это подростковая «ломка», это начало сексуальной жизни, это безответная любовь, это взросление, это встреча (или невстреча) с Богом, это смерть близких, это своя старость и смерть. Обратите внимание, что поэзия всегда возникала именно в этих травматических точках, и целью её было обозначить и дать силы для преодоления этих кризисов. «Болящий дух врачует песнопенье...», по Баратынскому. И врачующая сила песнопенья — как раз тот критерий, который может отделить поэзию от непоэзии. «Люди, когда умирают, поют песни» в отличие от трав и животных — у Хлебникова. И песня преображает природу смерти. Песня плюс смерть не равна смерти без песни. Что-то в ней меняется, перевёртывается. Преображается.

Рождение ребенка сопровождалось песнями и стихами, брак, любовь, смерть породили к жизни такие шедевры, как эпиталаму Катулла, стихи Гомера, лирику позднего Пастернака... Травма, травма, травма. Контакт с травмой встроен в природу стихотворения, оно нацелено на травму, оно само травматично, но, начинаясь с травмы, оно приходит к терапии. И проводит вместе с собой слушателя, участника травмирующего события. Счастье всегда несёт в себе зерно травмы, а травма бредит выздоровлением.

Конечно, можно делать вид, что травматизм жизни ушел, что психологи и современные способы проживания жизни устранили их, если и не совсем, то в достаточной степени, чтобы об этом травматизме больше не говорить. Наше общество делает вид, что травмы, о которых шла речь, не ступени к возрастанию и пробуждению духа, а некие досадные случайности, от которых лучше застраховаться или поскорее избавиться при помощи психоаналитика. А ведь травма — это двери в иное, более высокое пространство человеческого бытия. Но для того, чтобы в неё войти, нужна поэзия.

Дело в том, что ситуация кризиса всегда в социуме была парной — песня + рождение, смерть + песня, любовь + песня, и этот комплекс изменял природу и травмы жизни и природы поэзии. Поэзия в этом комплексе была иной, большей, животворящей, житнетворящей, а жизненная кризисная ситуация также преображалась — от тупиковости к просветлению, от безысходности к выходу, от боли и отчаяния к полёту и примирению. Сегодня эта связь игнорируется, и вульгарный материализм, так похожий на тот, что мы пережили при советской власти, но который теперь обеспечен французской философией и университетской идеологией, разрывает целокупные пары жизни, её узлы, отделяя «песню» от «проблемы». Благодаря такому отделению, чудесный сплав жизни и пения, слезы и улыбки, отчаяния и полета над ним, разрывается, и каждая из составляющих — песня и жизненная ситуация — теряют основное, заданное в единстве. Теряют терапевтические возможности, теряют неподдельную природу единого слова-жизни, где каждый участник пары врачует и выправляет вывихи другого. Теряют участие в поле бесконечного потенциала, в преодолении очевидности, теряют право на чудо. Это всё равно, что научиться дышать одними вдохами или выдохами.

Стихотворение, ставшее «текстом», может слегка занять наше воображение, затронуть некоторые области интеллекта, но терапевтического эффекта лишено. Оно всё более укатывается на периферию человеческого бытия вместе с нарастающим коллективным вниманием человеческого ума к этой периферии, которое с некоторых пор поддерживается и, более того, объявляется единственно хорошим тоном. Я мог бы это понять, если бы мы победили смерть, болезнь, отчаяние, самоубийство, любовную лихорадку. Но, во-первых — я не думаю, что их нужно побеждать — эти удивительные вещи жизни, без которых она перестала быть жизнью, заставляющей нас при их помощи выбирать — лучшее. А во-вторых...

Разве люди перестали умирать? Страдать? Любить? Рождаться? Умирать от голода? Болеть неизлечимыми болезнями? Сходить с ума от страсти?

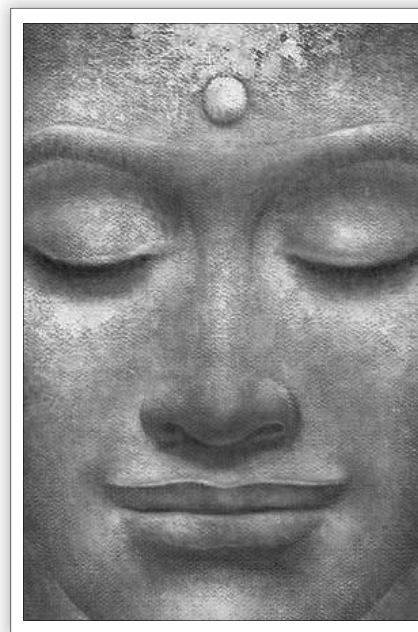
Кто войдёт в эти жизненные клубки как в единство, чтобы выправить, утешить, поднять? «Текст»? Не думаю. Он не оттуда вышел, и туда ему вход закрыт. У него на это просто нет сил.

А значит, врачующее стихотворение не умерло, но насильно разлучено с жизнью. О силах, разлучающих их, я мог бы написать отдельно как об изошрённой форме коллективного безумия, пока что только скажу, что они, эти силы, иллюзорны, временны.

«Когда умирают люди — поют песни».

Улыбка

Философы сетуют, что человек всё больше погружается в мир форм и образов, им же самим созданный, и реагирует на него, создавая новые образы, выстраивая стиль жизни, приоритеты поведения, мышления и т.д. Реклама, растяжки, интерфейсы,



Статуя Будды
Восточная Вэй и Северная Ци

фотографии, мода, машины, парки, дома — всё это вторичный мир вторичных форм, и чем ярче он выглядит сегодня снаружи, тем больше он «выцвел» изнутри. Нас окружает всё меньше «изначальных форм». Мы утратили чуткость восприимчивости по отношению к таким формам, воспринимая их как натуру для экрана, фотографии, телевизионного шоу. Утраченный контакт с «изначальными формами», который так заботил ещё Андрея Тарковского, плачевно сказывается на качестве изобразительного искусства, поэзии, музыки, превративших свои арт-объекты в подобие каких-то приятных блох или очаровательных вшей, паразитиру-



Древнегреческий курос

ющих на человеке, расположенных по поверхности кожи и не проникающих глубже.

Какие же древние формы мы всё ещё можем наблюдать? Дождь. Океан. Дерево. Камень. Звёзды. Грозу. Кровь. Бабочек. Животных. Птиц. И всё же есть одна «изначальная форма», намного превосходящая древностью все вышеперечисленные. Я сейчас говорю об улыбке.

Эта странная, загадочная, почти незаметная, едва уловимая улыбка появилась рано,

совсем рано. Собственно говоря, она предшествовала вещам и формам, предшествовала самому творению, бесконечно превосходя его по степени изначальности, но никогда не теряя с ним связи. Премудрость, «художница», творившая мир, по величайшей интуиции Библии (Книга Притч) делала это, «веселясь и играя». Следовало бы сказать, что эта улыбка предшествовала времени, а поэтому она не может стареть, она не может устареть, древнее её и моложе её ничего не существует. Можно утверждать,



Улыбающийся ангел – Реймс, соборы, Франция

что она – скрытый код природы мира. И состояние, в котором пребывал Творец мира, увидев и подтвердив шесть раз, что каждый из шести дней творения – «хорош», если говорить о нём с помощью антропоморфных определений, это состояние улыбки.

Её присутствие мы можем заметить на древнейших, ещё неразличимых с ритмами мира, ещё магических изображениях, например, на губах античных куросов. Когда же античная скульптура приходит к «расцвету», перестаёт быть культовой, отъединяется от глубинных ритмов мира, улыбка пропадает.

Потом она возникает на губах Будды, тихо светится на мальчишеском лице ангела Реймского собора (об этом много писала О. Седакова), мы начинаем различать её на выщербленном временем лице Великого Сфинкса, на губах Нефертити, она возникает на холсте Леонардо с таинственной Джокондой и преследует нас как тихое, немного тревожное напоминание о забытом внутреннем материке, где всё одето в струение улыбки, может быть, лишённой лика и губ, но более реальной, чем весь наш мир с его лакированными вторичными формами.

Чем же эта улыбка отличается от смеха, например, а мы ведь всегда чувствуем, что она отличается? Своей изначальной процессуальностью, связанной с вневременным статусом бытия. Улыбка, о которой идёт речь, вполне может не иметь ни начала, ни конца. Этим и пригвозждает к себе зрителя Джоконда – в улыбке этой доны отсутствует начало, и конца ей тоже не будет. И зритель, не формулируя это, это чувствует. И зрителю неуютно. Эта улыбка – отражение улыбки вневременной, вечной Софии – безмерное, каким-то чудом встроенное в «мир мер».

Леонардо да Винчи
Портрет госпожи
Лизы дель Джокондо



Чеширский кот. Иллюстрация Джона Тенниела

Смех нам привычной. Смех спазматичен — у него резко очерченное начало, жёсткая длительность и довольно-таки контрастный конец. Смех фиксирован, он из мира мер. Плач — тоже. Улыбка — из другого мира. Она бесконечна. Поэты, различающие такую улыбку мира, прикасаются к пробуждению, к просветлению: «Скала и шторм и — скрытый ото всех нескромных — самый странный, самый тихий, играющий с эпохи Псамметиха углами скул пустыни детский смех...» — и это, кстати, написано и о Великом Сфинксе, и о Пушкине. Пушкин, самый просветлённый поэт в русской литературе, казалось, не расставался с этой улыбкой ни тогда, когда описывал казнь или безумие, ни тогда, когда рассказывал истории Белкина. Исключения редки — мир поэта словно погружен в эту неуловимую, отчего-то всеильную

и разрешающую все наши трагедии и апории улыбку, он словно омыт ей, словно пропитался ей, словно сотворён из того же вещества, что и она. Магическая улыбка, держащая мир в гармонии и отводящая от тупика и обречённости...

След её можно найти и в «проплывшей стайке улыбок» Вознесенского, и в улыбке князя Мышкина (тут уже не след, тут самая юная архаика), и в улыбке Петра I из «Полтавы», где «лик его сияет», и в ужасном обыгрывании, демонской застылости, насильственности этой улыбки в романе «Человек, который смеялся», да и Льюис Кэрролл не прошел мимо неё со своим котом, который весь существовал внутри своей улыбки, предшествующей его бытию в виде формы.

Смех, как заметил Аверинцев, — освобождает. Он взрывчат, спазматичен, карнавален. Он симптом ситуации несвободы, ситуации, требующей взлома. Улыбка — это совсем другое «вещество». Она приходит из свободы и излучает вокруг себя свободу. Однажды в горах, погрузившись в медитацию и улыбаясь, я пережил безошибочное чувство того, что моя улыбка погружает в себя весь мир с далёкими вершинами, покрытыми снегом, цветущей грушей внизу и бесконечной синевой неба. Она пришла из ниоткуда, я впустил её к себе, и она, воспользовавшись этим, слила мир с собой. И мир стал другим. Потому что такая странная улыбка — тиха, но всеильна. «Когда заулыбается дитя с развилкой и горести и сласти, концы его улыбки, не шутя, уходят в океанское безвластье»... Такая улыбка больше океана, больше всего. Встаёт из океана, как божество любви Афродита, и растворяется в океане. Окутывая, укутывая мир, она мир преобразует — вот почему Будда Гаутама улыбается, вот почему улыбается море, небо, даже ягнёнок в ответ.

*Улыбнись, ягнёнок гневный с Рафаэлева холста, —
На холсте уста вселенной, но она уже не та:
В лёгком воздухе свирели раствори жемчужин боль,
В синий, синий цвет синели океана ввельась соль¹.*

Улыбка преображения, которую русская литература знала ещё в прошлом веке, почти исчезла. На фоторекламах доминируют открытые, зубастые и эротически-агрессивные рты молодых людей. И если творящая улыбка не размыкает губ, укутывая мир бережностью и проникновением, работая как тихим излучателем преображения, то раскрытый рот это уже не излучатель, а пеше-

¹ *Мандельштам О.* Без названия.

ра с вульгарными и сексуальными коннотациями. Именно эта икона смеха главенствует сегодня. Тихая улыбка ушла. Надолго ли? Или она всё же продолжает жить, вспыхивая иногда на устах вашего любимого, или вашей матери, или друга? Ведь то, что не имело начала, не может прийти к концу.

Услуги мобильной связи и вызов свободы

В семидесятые и восьмидесятые годы моё мироощущение во многом определялось нежеланием оказаться в том самом «муравейнике» коммунистического общества, о котором писали Бердяев и Достоевский. Я не хотел муравейника, я не хотел быть запланированным и управляемым муравьём, как и некоторые мои друзья. За это нежелание надо было платить. Говоря по телефону, мы изобретали на ходу эзопов язык, чтобы те, кто прослушивают разговоры, не могли нас понять, потому что Сергея Маркуса уже арестовали, а Сандр Рига отбывал принудительное заключение в Благовещенской психушке. Я не знаю, часто ли нас прослушивали и сколько денег тратил Комитет безопасности на то, чтобы быть в курсе жизни человека и его разговоров, но его чиновники любили блеснуть своей таинственной осведомлённостью по поводу фактов нашего перемещения в пространстве (где и с кем), в чём я сам имел возможность убедиться во время одного из допросов, закончившегося «катанием» пальцев — снятием отпечатков.

Поэтому меня не могли не поразить те метаморфозы, которые незаметно осуществились в социуме прямо у меня на глазах. Для того чтобы определить положение любого человека в пространстве, КГБ больше не пришлось бы тратить ни копейки. Ему не надо было бы теперь (как не надо этого ФСБ) содержать целый штат «слухачей», прослушивающих разговоры «вольнлюбивых» граждан. Почему? Да потому что граждане добровольно пошли на возможность быть определяемыми и контролируемыми в своих перемещениях и, самое поразительное, что не только в перемещениях, но, кажется, и во всём остальном. Возможно, новому поколению это стало привычно, и меня даже не поймут — а в чём тут фишка? А фишка в том, что коммунистический муравейник, против которого так боролись создатели современного общества, всё же осуществился именно этим самым современным обществом, правда, немного с другого конца. Тоталитаризм, против которого восставали креативные личности, — сегодня го-

сподствует безраздельно, правда, на добровольных началах и в другой упаковке.

Мобильный телефон, предлагающий всё новые услуги, кажется, начинает работать как проявитель массового подсознательного, тех скрытых желаний современного общества, которые прежде были не столь заметны и до которых добирались лишь психологи и философы. Каковы же эти услуги и их мотивы? «Безопасность» ребенка. Подключитесь к услуге, и вы в любой момент будете знать, где он (ребёнок, друг, враг, подозреваемый) находится. «Безопасность» моя собственная — без телефона выйти на улицу значит теперь почувствовать своё одиночество, свою оторванность от постоянного контакта, свою небезопасность. И хотя Поль Вирильо утверждает, что раз тебя видят, ты в опасности, но он не упоминает о том, что раз тебя не слышат по мобильному, ты тоже в опасности. Смартфоны и айподы прибавляют муравейнику мощи и делают его ещё более управляемым, сплавленным в единый пульсирующий и замешанный на боязни одиночества и любви к комфорту ритм, который раскачивает в резонанс всех граждан «свободного» общества вне зависимости, происходит ли это на демонстрации оппозиции или на демонстрации оппозиции оппозиции. Можно ли назвать такое общество единым. Да, конечно же, можно, точно так же, как и тоталитарное. Новый тоталитаризм всячески воюет против любых «ущемлений свободы» (гендерных, расовых, политических), не замечая, что война происходит уже внутри тюремной камеры с прозрачными стенками, куда граждане сбились самостоятельно, никем вроде бы не принуждаемые и не приговариваемые к зоне. Оказывается, сажать и следить не надо. Оказывается, граждане сами себя и посадят, и отслеживать будут, да ещё и бесплатно, — вот о чём не знали ни Берия, ни Сталин.

Знал об этом Достоевский, у которого Инквизитор говорит Арестованному — зачем им Твоя свобода? Она непосильна для людей. Ты дал им худшее из испытаний — испытание свободой, за это они тебя и распяли, и ещё раз распнут.

Самое смешное, что мобильные услуги перевёртывают, подменяют, пародируют действие любви, о которой не принято сегодня говорить по той простой причине, что нет худшего врага у современного тоталитарного «свободного» муравейника, чем любовь. Именно она способна его разрушить, если, конечно, человек на неё отважится. Потому что любовь — это не пародия. Потому что она предпочтёт смерть «безопасности» и невыносимое одиночество «чувству интернет-единства» нового тоталита-

ризма. Потому что она — сильнее смерти и сильнее одиночества, потому что она даёт первую и последнюю свободу — свободу слиннности с Бытием, с его неуловимой, но животворящей истиной. Потому что любящий преодолевает внутреннюю тюрьму, и поэтому внешняя ему не указ. Ибо она — оттуда, где смерти нет, где нет одиночества, где скрыты источники жизни.

То, что произошло с «мобильным» обществом, произошло и с его «мобильной» поэзией. Поэт теперь всё время — на людях, всё время в общении, в некоей круговой поруке «хорошего тона», исключая самые источники поэзии — возможность пережить одиночество, отверженность, смерть. Почувствовать, что там, где она готова тебя уничтожить, — есть ещё что-то неуничтожаемое, неподдающееся распаду и контролю конечных вещей, что-то столь простое и огромное, что-то нераспадающееся на части, потому что в силу своей простоты не может распасться — не на что. По большому счёту это и есть поэзия.

Но то, что произошло с любовью, словом и реальностью, не может не произойти и со словом и реальностью поэзии.

Любовь теперь — мобильная услуга, позволяющая осуществлять надзор за ребенком. Собственно, пародия на то, что поэтами, мудрецами, мужьями и матерями называлось любовью или состраданием. Поэзия тоже неуловимо дрейфует к той же метаморфозе и во многом уже пребывает внутри её. Она всё больше интернет-услуга, порождённая интенцией общества к безопасности, комфорту и безжизненности.

Слишком велик наезд новой парадигмы, чтобы возможность её продолжения не стала бы одиозной. Как стали одиозными и любовь, и свобода, а осуществившийся муравейник коммунизма прошёл незамеченным для борцов с насилием над личностью.

Центр тяжести, центр смысла

Мне хотелось бы поговорить о вещи искусства (произведении искусства) с точки зрения центра смысловой тяжести. Где он располагается? Соответствует ли этот центр — центру гравитационному, или он так же не совпадает с ним, как, скажем, не совпадают магнитный полюс земли и её географический полюс. Пойдём в музей, посмотрим на греков — Посейдона, Артемиду, Геракла, Дорифора, Дискобола. Эти вещи созданы в стране, где время ходило по кольцу, было циклическим, не вырывалось в запредельное будущее, не предполагало разрыва. Оно имело

центр, вокруг которого и творился вечный цикл и смена времен года. Греческая скульптура также имела свой смысловой центр в себе — он располагался где-то в центре равной себе статуи и был вписан в пропорцию золотого сечения. В греческой скульптуре её уравновешенность, смысловая и архитектурная, привела к тому, что два этих центра — смысловой и тяжести (гравитационный) в скульптуре примерно совпадали. Творение грека никуда не тянулось, ничего не предполагало, ничего не означало — это было место для бога, равное себе. Бог совпадал со своим домом — скульптурой, его обозначавшей, но, разумеется, мог пребывать, как всякая великая космическая сила, и в других местах одновременно — на самой статуе это никак не сказывалось — она стояла, уравновешенная и прекрасная, самодостаточная и спокойная, мерцающая и пульсирующая божественными волнами и вибрациями, призывавшими богомольца подойти поближе. Греческая статуя имела смысловой центр, и он лежал внутри её внешних форм примерно там, где у человека сердце, расширяясь при этом во весь объём скульптуры.

(Впрочем, для грека сама постановка вопроса о центре смысла в скульптуре была бы абсурдной — он ведь ещё не видел того, что расположилось впереди в истории.)

С приходом христианства в Европе начинает меняться архитектура (основная форма искусства в Средневековье) — дрейфуя от приземистой романской базилики к небывалым формам пламенеющей готики с её шпилями, устремлёнными к небу. И если мы внимательно поглядим на такой храм, то почувствуем, что смысловой центр постройки не совпадает с самим зданием, не находится в его видимых пределах, но вынесен далеко за все её границы — на Небеса. Именно туда тянется все здание, потому что смысл его расположен не на грешной земле, а в глубине глубин святых небесных сфер — в недрах Божиим. Скульптура, в сотнях экземпляров украшающая стены и ярусы храмов, также утратила право на владение своим смысловым центром внутри себя — отныне он так же, как и сам храм, — был вынесен за пределы хрупких, почти стыдящихся плоти, вибрирующих тел святых, пророков, и аллегорических дев, которые сами по себе никогда не могут обрести полноты, потому что условия этой полноты могут быть осуществлены только небом, где, условно говоря, располагается невидимая вторая и основная часть и статуи и храма, лишь при соединении с которой, всё напрягшееся и вибрирующее земное может обрести смысловую завершенность, полноту.

Европейская скульптура и живопись однажды и навсегда вынесли смысловой центр из пределов человеческого тела, и напрасно пытался Леонардо снова и снова вписывать тело человека в окружность — окружность продавливалась наступающими со всех сторон протуберанцами неба и клубящихся смыслов, которые, раз вырвавшись из смыслового Солнца на землю, уже не хотели никуда уходить, и наивной статуи греков им было уже мало — слишком много вопросов возникло, как только время стало прогрессивным, эсхатологическим, а в центре мира расположился умирающий и воскресающий Бог-Творец, Бог-Слово. Роден — это сплошной уход из тела. Собственно, это переливание центра смысловой тяжести, блуждающее вокруг светоизлучающей формовки поверхности скульптуры, как блуждает во время грозы в небе заблудившийся почтовый голубь. Конечно же, статуи Родена «весят меньше», чем мрамор, из которого они состоят, по той же причине. Пропуская для краткости ряд логических связей, скажу, что то же самое происходит с Майодем, с Сезанном, с Гогеном. Золотой век искусства, во время которого скульптура была равна себе, вмещающая свой смысловой центр вовнутрь, как и человек или бог, был утрачен навсегда. У Рембрандта, например, смысловой центр совпадает с тем местом, откуда выходит живой свет, формирующий и «творящий» заново и на глазах зрителя предметы и людей.

XX век совершает революцию мобилей, изобретенных Колдером, — порхающих в воздухе подвешенных на тросе или нитке абстрактных или конкретных форм, движущихся в ветре, поражает игольчатой фактурой фигур Джакометти, с их раздавливанием центра смысла всему бесконечному бессмысленному пространству, обступившему «игольчатого человека», и заикливается, наконец, на технике реди-мейда и фотографии (том же реди-мейде, но в другом сарафане), в которой проблема центра смысла вообще отсутствует, потому что в этом тиражированном, охлажденном и стерильном пространстве такого понятия нет. Оно организовано из других составляющих. А, следовательно, вопрос о смысле вообще тоже не встает. В «индустриализированном искусстве» смысл отсутствует, присутствуют его детерминированные заменители — цена, престиж, референтная среда, анекдот, система «шлюзов», определяющих ценность артефакта — салоны, премии. Пудра, в которой составляющие частицы измельчены настолько, что прилегают друг к другу без зазора, не способна ни создать форму, ни удержать смысла. Но она может нечто покрыть. Кажется, клеящее (объединяющее ряд лиц, по-

крытых одной пудрой [косметической, световой, струящейся с монитора]) вещество, состоящее из частиц, недоступных осознанию, это и есть та фантазматическая субстанция, с которой имеет дело современная «культура». Центр смысловой тяжести здесь отсутствует принципиально. Он будет мешать «быстрому и мёртвому» миру, будет лишним.

Но мне хотелось бы назвать ещё один способ расположения смысла. Когда я впервые увидел собор Покрова на Нерли, я понял, мгновенно и радостно, что это не здание — это я сам и есть. Не так быстро, но такое же месторасположение смысла проявилось, когда раз за разом я ходил в Третьяковку рассматривать «Преображение» Феофана Грека и, прежде всего, Спаса Андрея Рублёва. Один раз это случилось с женским лицом. И ещё с Ван-Гогом в Амстердаме. Смысловой центр расположился в ясном и счастливом ощущении — это я и есть. Понятно, что лицо на холсте и камни постройки не могут быть мной (хотя это тоже ещё подлежит осмыслению), понятно, что и Храм Покрова, и Спас, и лицо являются мной на каком-то более глубоком, чем бытовое пространство-время, уровне. Говорить про него — дело невероятно сложное и неблагодарное, хотя и приносящее радость. Попробую обойтись чужой метафорой — эти вещи проявляют «мое лицо до моего рождения», потому что сами обладают таким лицом, расположенным в вечности. Моя благодарность мастеру Хуэй-Нену, хотя, в другом месте сказано и не хуже: «Прежде, чем был Авраам, Я есмь».

Что делать страшной красоте...

Вероятно, на знаменитый вопрос «что есть красота?» сегодня Заболоцкий не получил бы понятного для себя ответа. Сегодня речи не идёт ни об огне, мерцающем в сосуде, ни о самом сосуде с пустотой. Красива или не красива «вещь» определяет референтная группа, в которую могут входить театральные критики, модельеры, литературная группировка, редакция того или иного литературного журнала. Причём вопрос этот возникает, скорее среди парикмахеров или кутюрье, и, кажется, он совсем исчез из обихода кинематографа, изобразительных искусств и литературы. Литература с некоторых пор не задает себе такого вопроса, считая это ниже своего достоинства, не интересуется тем словом и понятием, с которым греки отождествляли строй мироздания — космос, оставив его косметическим салонам.

Впрочем, совсем уж безвозвратно это понятие не ушло, наполовину испарившись, оно, тем не менее, продолжает время от времени возникать, если не в критических статьях, то в критических разговорах, но и здесь носит характер, скорее бытовой, чем глубинный. Словом, то, из-за чего ахейцы затеяли Троянскую войну и подарили миру Гомера, её воспевшего, а князь Владимир (по некоторым версиям) — православие для Руси (а и то и другое было начато и выбрано из-за первостепенной ценности красоты в жизни, прекрасного в мире, как его, мира, жизнеобразующего нерва и достоинства).

И всё же, куда она делась, красота? Почему про неё забыли? Почему разговор о ней стал плохим тоном? Или, в крайнем случае, почему она назначается сверху, той или иной группой модельеров и критиков?

Дело в том, что есть красота двух родов. Первое значение её ближе к словам «шик», «красивость», «стильность», «модность», «роскошь». Она и доминирует сегодня, будучи названа, в мире моды или автомобилестроения и, будучи не названа, — в мире литературы и, скажем, театра. Это — красота обслуживающая, красота, которую можно изобрести, назначить и потребить, красота безопасная, о которой можно договориться, расположенная на том же уровне, что и форма кузова или рисунок причёски. Красота узаконенная. Красота, источником которой является та или иная техническая концепция, существующая как продукт интеллекта, не больше.

И мы постепенно перестаём понимать, почему ещё совсем недавно красоту всерьёз называли страшной и почему поэт взволнованно и торжественно спрашивал — Что делать страшной красоте, присевшей на скамью сирени?.., а другой при звуке музыки, «рокоте фортепьянном» бормотал — я опоздал, мне страшно... Почему эта красота способна вызывать страх, почему она настолько слита с ним, почему она словно возникает из страха, и чем он глубже, чем он ужасней, тем она кажется нестерпимей.

Почему высшая красота античного театра шла рука об руку с катарсическим переживанием, полным ужаса, или почему мистерии бессмертной богине проводили адепта через глубины отчаяния?

Вероятно, вторая красота — красота корневая, в отличие от красоты первой — косметической. Вероятно, вторая красота — не есть создание интеллекта, а вырастает из непостижимого ужаса, о котором Тютчев писал — «*вот почему нам Ночь страшна...*» И если фильм ужасов можно произвести, создать технически, то

настоящий ужас никто из нас в жизни не производил по своему желанию и не выбирал. И рождался этот ужас в нашей жизни не как результат концепта, а как то, что грозило нас либо убить, либо свести с ума, неважно из-за чего — смерти родных, отверженной любви, одиночества в ночи, созерцания хаоса, мысли о конце всего, или просто ни от чего, — как то, что приходило и настигало, как Толстого в Арзамасе, заставляя стонать или плакать. Как то, что не уходило, несмотря на все наши движения и попытки избавиться.

Вторая красота, кажется, вырастает из тех слоев ужаса, будучи словно перевитой, одноприродной с ним, которые превышают наши интеллектуальные и вообще человеческие возможности — наверху он выше неба, а внизу — глубже земли. И возникает она, эта изначальная красота, в тот миг, когда мы способны пересмотреть ужас, согласиться с ним, впустить его в себя и высветлить. И тогда происходит невероятное — в нашем сердце ужас, безумие и страх преображаются, благодаря мужеству не отвести взгляд, — в нестерпимую красоту, в бессмертную красоту, о которой Пушкин сказал, что на краю смерти возникает залог бессмертия. Такой ужас не создаст никакой кутюрье, никакой режиссер «ужастиков» — он просто его не выдержит, эта бездна — дело жизни, а не концепции.

Больше того — только та красота, что рождена из ужаса, — истинна. И ещё: ужас — это та форма красоты, которую мы отказываемся принять и высветлить. Как только мы решаемся на это, рискуя душой и жизнью (по Пушкину) — ужас переходит в другую свою форму — прекрасное. Красота и ужас — это формы бытия одной «энергии», одной субстанции, одной *безмерности в мире мер*, которая может выглядеть, как прекрасная Афродита или Дева Мария, или как безобразная и смертельно страшная Медуза и Геката, в зависимости от свойств взгляда. Как сияние святости или чад Сатаны. Всё зависит от мужества взгляда, от мужества сердца. Либо человек разглядит в этой страшной силе — ужас и остановится на Медузе, либо, не дрогнув, пойдёт дальше (через свою смерть, через смерть своего ограниченного эго) и высветлит её до красоты, до *первоосновы жизни*. Это и есть мужество создать, выдержать и передать дальше — красоту. Любителей делать это всё меньше. Это слишком большой дискомфорт, сами понимаете, это слишком сильная жизнь... это лишнее. Есть первая красота, безопасная...

Красота корневая (онтологическая, простите мне это древнее слово) вырастает из безмерного ужаса, и сама она безмерна, вот

почему она вызывает страх в мире мер, в котором мы решили всерьёз обосноваться. Но из другого источника она не выйдет. Афродита выходит из вопля Крона, из его крови и семени, из его ужаса. Троица Рублёва из преодоленного ужаса Распятия. Сияние Будды Гаутамы из преодоления смерти.

О такой красоте писал Рильке. О ней же писали Тютчев и Пастернак, она угадывается в поэзии Тракля, раннего Целана, в стихах Дерека Уолкотта, позднего Георгия Иванова. Та самая, о которой мы надёжно забываем, та самая — преодолевающая смерть... вероятно, уже без нас.

Яблоко в лунном свете, поэтика Ницше

Если ты писатель, то тебя обязательно мучит идея о том, как заклясть свой предмет описания. Как сделать его, по крайней мере, заслуживающим теплоты и влажности языка, откуда он сошел в идее мычания или слова, достойным удара по клавишам компьютера или внимания воздуха, который тебя окружает. Это как минимум. Осознание того простого факта, что ты пишешь, а не просто болтаешь — это уже начало заклинания, отблеск ритуала. А в цели ритуала как раз и входит способность сделать повторяемое вечным. И это уже тот максимум, к которому стремится если не интеллект, то сам состав человека, о котором сказано, что он не меньше, чем личность. А значит — больше.

Шестов заметил, что Ницше однажды открылась неартикулируемая истина мира во всей её полноте, и что для того чтобы её выразить, он прибег к описанию модели вечного возвращения, восхищаясь ей и поражаясь до глубины души, как будто именно ему она впервые открылась из всех людей первому, как будто он прежде не слышал ни о Гераклите, ни о Пифагоре. Но модель эта, по Шестову, оказалась негодной для того, чтобы выразить потрясшее философа глубинное прозрение. Отсюда и проистекает это противоречие между захваченностью небывалым озарением и неновой идеей, претендующей у Ницше на исключительную новизну.

Ницше увидел паука в лунном свете, и это видение «спустило курок» откровения. Но ведь не в пауке же дело. Просто тварь в паутине, пронизанной бледным светом, открылась ему *до конца*. Что же это значит — до конца?

Это значит, что если возвращение, действительно, вечно, то в тот самый захватывающий миг Ницше увидел не просто паука,

а все те возвращения, все те его «бесконечные возобновления», которые расходились от лунного насекомого сразу в две стороны — приходя к нему из будущего и из прошлого, подобно тому, как к предмету, стоящему между двух зеркал, сбегаются с двух сторон его бесчисленные двойники. И всё же различие тут есть. Потому что к пауку, попавшему в поле откровения вдохновенного немца, сбегались не отражения предметов, а сами пауки, которые и были этим же наблюдаемым пауком во всей их конкретной и неисчислимой реальности, и которые в этот момент находились в нём, сжавшись и повторив его крошечное тельце, словно силомер, сжимающий каким-то непостижимым образом весь мир, оказавшийся на какое-то время пружиной, которую нужно сжать и закрыть, уплотнив до своего состояния предельной сжатости и напряжённости. Такое состояние, *абсолютного паука*, всеохватывающей, именно его и никакой иной, природы, неотменяемой тождественности и длительности, не имеющей ни начала ни конца, такое торжество утверждения бытийности паука вместо рефлексий по поводу и вокруг предмета — событие, мне кажется, имеющее практическое значение для всей мировой поэзии, не исключая современную. (Не забудем, что в этот миг не только паук сбегался сам к себе, но сбегался сам к себе и Ницше, и камешки на дороге, и звёзды, и весь остальной мир со всеми его галактиками, дуновениями ветерка и «Тристанами».)

Вы уже держите не яблоко в руке, но абсолютное, неотменяемое яблоко, потому что вы уже держали его миллиарды и миллиарды раз и будете держать следующие миллиарды раз, и здесь отступает чистая математика, но происходит просвечивание таинственной внутренней формы яблока, оно становится словно прекраснее и тяжелее, оно тихо светится новым смыслом изнутри, оно та самая цитата на слуху, которая прекращает быть вечно повторяемой, потому что длится всегда, и тебе её невозможно повторить только раз — она будет повторена тобой всегда. По Ницше, вся наша жизнь — такая преодолевающая и отменяющая себя цитата. Яблоко из быта перепрыгивает в яблоко, уловившее весь остальной мир. Такое яблоко, такой паук — навсегда. Не это ли заветная практика поэта уровня О.М. или Пушкина, Горация — вечное слово, которое будет повторяться всяким сущим в отчизне языком, ведь именно для того оно и произнесено — навсегда. Но увидеть вечное повторение слова это не то же самое, что увидеть вечное возвращение яблока. Однако и здесь и там мы имеем дело с невероятно сильным утверждением, с волшебным, преодолевающим трагедию мира ДА, которое, будучи

увиденным и сказанным словно бы между прочим, становится уже веками неотменяемым, как строки «На холмах Грузии...» или «Odi et amo...». Вечная повторяемость, вечное возвращение в поэзии не любит пафоса. С предметом описания — с предметом воплощения, правильнее говоря, настоящий поэт обращается, как сапер, — деловито, нежно, профессионально, не важничая. Лишняя важность приведёт к напряжению, к гибели самого участника контакта с объектом, начинённым взрывчаткой вечного возвращения, правильно понятого, хоть и неумело выраженного. Контакта с речью, со словом поэзии.

Увидеть природу бесконечного повторения это то же самое, что увидеть суть бесконечного утверждения. Утверждения собой себя — слова, или яблока, или мокрой площади под дождём, или дерева, опавшего под холодным ветром, или возлюбленной. Абсолютно утверждённое слово и есть слово поэзии. В нём нет начала и нет конца. Оно тот самый силогем, вжимающий мир вовнутрь.

Интересно, что Бог каббалы не сотворил мир раз и навсегда, а каждую секунду творит его заново, со всеми морями, океанами, рыбами, яблоками и пауками. Каждый миг. Всё заново. Как и поэтическое слово. Неотменяемое, и всё же каждый миг творящее себя самого заново из ничего.

Вместе с каждым из нас и со всем остальным миром.

V. Поэтика разрыва

Азбука нелинейного текста

Существует ли текст во времени, как это считал Лессинг? Вопрос этот не так прост, как может показаться. Во всяком случае, текст будущего романа прежде написания, развёртывающего его во времени, существует в некотором вневременном измерении, откуда он постепенно «раскладывается» на лист бумаги или на экран компьютера. После прочтения роман, повесть, стихотворение — также не существуют во времени, но развёртываются в памяти во все стороны сразу — к началу повествования, вбок, к концу, образуя новый вариант текста, похожий отчасти на тот монтаж, который мы получаем, щёлкая пультом по телевизионным программам, но, в отличие от него, существующий уже вне времени.

Отрывки, эмоциональные впечатления, связанные с той или иной сценой, лица, запомнившиеся строки, «ощущение послевкусия» образуют некоторую флуктуацию, которая и есть тот роман, который мы прочитали, — сейчас его вид таков. Это некоторые плавающие друг по отношению к другу куски текста или авторские иероглифы смысла, продолжающие, задевая друг дружку, создавать новые смыслы, новые коды.

Линейное чтение и линейное высказывание — скорее всего, изобретение недавнего времени. Дзенский мастер Доген вообще утверждал, что дрова не превращаются, сгорев в золу, что горящие дрова это горящие дрова, а зола — это зола. Нет метаморфозы, которая линейным образом могла бы, по мнению Догена, превратить дрова в золу. В миге вневременного созерцания — дрова это столь же самостоятельно образуемая, творящаяся прямо сейчас вневременная вещь, просвеченная Вечным, как и зола, не дрящаяся и прекрасная.

До какой-то степени роман до создания — это CD-ROM или флэшка с записанным на него текстом. Да и во время создания он таковым остаётся — то, что он **лишь считывается** во времени, — дела не меняет. Встреча с Самозванцем из «Капитанской дочки» на сибирском тракте и казнь его в Москве — одновременны.

Однако эта одновременность не мешает читателю играть в иероглифы. Ставить Пугачёва рядом с любым из образов или забывшимся характером романа. Перемещать смыслы, сопрягать Буквы.

Буквы — потому что после прочтения мы имеем дело с алфавитом, из которого каждый может сформировать свою «Капитанскую дочку», своего «Генриха IV» или «Неизвестного солдата». Составить личное повествование, что и происходит непроизвольно с любым читателем.

Древние алфавиты — китайский или еврейский, не обладали возможностью такой жёсткой и обедняющей фиксации смысла, как современные, стремящиеся передать технологически точный смысл, приобретшие все черты инструктажа. Фиксированный смысл предполагает стандартизированного среднего читателя, некую среднюю статистическую единицу, в расчёте на которую и понадобилась эта прагматическая фиксация.

Древнекитайский или древнееврейский тексты на такого читателя не ориентировались. Записывались они так, что предполагали множество равноправных прочтений (отклик этого мы можем найти в письме-пояснении Данте к своему меценату, в котором он утверждает, что текст «Комедии» может быть прочитан на четырех планах — начиная от прямого и конкретного значения сюжета и эпизодов и кончая духовным).

Вершины этот метод сказывания-утаивания достиг в алхимических трактатах.

Такие тексты предполагали и даже провоцировали читателя на создание своей азбуки. Читатель не «читал» в привычном смысле, но создавал из этой азбуки собственный текст. Способность создания качества и глубины текста зависела от его читательских способностей, конечно же, образования и эрудиции, но — что не менее, а более важно — от его нравственных качеств, способности к духовному проникновению. Одним словом, от *степени зрячести или слепоты* того, кто вчитывался в книгу. И я не думаю, что современный китаец читает тот текст Ли Бо (при помощи своей индивидуальной азбуки), который творился чтением, скажем, его собрата по перу — Ду Фу, ибо учёному поэту была доступна столь изощрённая **азбука**, на которую распадался текст, что мы можем лишь гадать о её оттенках и мерцаниях, если не сказать о смысле.

Поэтому как на самом начальном и поверхностном уровне, так и на уровне просветлённого чтения читатель имеет дело с множественной идеограммой — набором смысловых иерогли-

фов, существующих одновременно. Собственно говоря, строфа — это уже графический элемент идеограммы, отделённый паузой от других строф.

И давайте постараемся увидеть, что не только предыдущая строфа завязана на последующую, но самый первый звук стиха или романа, например «Ш» «Доктора Живаго» «завязан» на **все остальные звуки** романа сразу. Точно так же обстоит и со словами романа, и с предложениями. Философ-буддист сказал бы, что любая вещь состоит сразу из всех остальных, и вспомнил бы голографический «пояс Индры» из взаимоотражающих друг друга драгоценных камней.

Итак, я вступаю в текст с некоторым инструментом, превращающим его в индивидуальную **азбуку**. От меня (читателя) зависит её качество и глубина, формирующая новый нелинейный текст. Я и есть этот инструмент.

Мы много говорим о нелинейных вещах. Но забыли, во-первых, сказать, что они **все** — нелинейны. А, во-вторых, попробовать установить новые правила и интуиции нелинейного текста с большей точностью и определённой, чем до сих пор.

Довольно-таки смешно, что набор иероглифов в прямом смысле этого слова (собственно азбука) для изошрённого читателя может обладать куда большей художественной силой, чем та же азбука, несущая прикладное значение, с помощью которой средний читатель считывает классический текст.

Не забудем также, что, например, вся великая китайская литература именно родилась как комментарии к вневременной **азбуке**. Я имею в виду восемь гексаграмм (восемь знаков первичной азбуки), созданных легендарным Фу Си.

Поэзия логики и поэзия Апокалипсиса — Книги живых

Сегодня прочитал в ФБ прекрасное стихотворение А. Петрушкина о грачах и комментарий к нему — «непонятно, учусь понимать». Мне стихотворение было «понятно» и близко сразу, и я задумался — какие препятствия встали перед автором комментария?..

Сейчас я скажу очень простые, но неочевидные вещи по поводу поэзии Апокалипсиса, поэзии «последних времён», которые, слава Богу, — кончаются для того, чтобы больше не заслонять собой единственно неповреждённую жизнь — жизнь вне времени.

Такой она всегда *есть*. Такой она *есть* миллион лет назад и такой она *есть* через миллион лет.

Скажу яснее. Время — большая часть сознания. Об этом не раз высказывались те поэты, которых принято по праву называть великими — Шекспир, например. Время (которого нигде нет, кроме как в мысли) болеет вместе с мыслью, ибо мысль сегодня больна, а время её продукт.

Чтобы что-то сделать с этой болезнью, чреватой хаосом, греки придумали временное её заклятие — логику и более радикальный метод — прорыв к самой вневременной жизни: мистерии. Логика создавала иллюзию упорядоченности развития мысли (в том числе и поэтической) во времени, а мистерии открывали то, что в упорядоченности не нуждалось, ибо было живым и вневременным источником всего.

В Греции поняли, что стихотворение, входящее в трагедию и выходящее из трагедии, несёт в себе как вневременную составляющую, так и логическую. Логическая делала всё для того, чтобы успокоить обычное повседневное сознание иллюзией упорядоченности, правильности и убедительности (знаменитая тяга греков к гармонии), располагаясь в больном (а другого не бывает для больного сознания) времени, а вневременная составляющая — осуществляла главное: прорыв к реальности, к самому источнику жизни — одному на всю вселенную богов и людей.

Логика трагедии как бы заверяла зрителей, убаюкивала их иллюзией того, что они сейчас находятся в упорядоченном гармоническом мире, где начало предшествует концу, где есть зачин и финал и где Рок нарастает в результате некоторой обусловленной цепочки последовательных действий. Сознание успокаивалось и вовлекалось в знакомые игры. И тут своё слово говорило невыразимое — иноприродное логике, вневременное. Сознание, застигнутое врасплох, «взрывалось», переживало катарсис, о котором Аристотель пишет, что он пришел из внепоэтических целебных практик — то есть происходило исцеление с помощью прикосновения зрителя и слушателя к вечной, вневременной составляющей себя самого, до которой он добрался с помощью «художественного обмана». Сначала логика действия втянула его в событие, завершила его, что всё в порядке, расслабься, а потом — в момент взрыва вневременья отступила, передавая зрителя в немилосердные и исцеляющие пространства вечности, осуществляющей терапию цельности.

Существует и другой способ прикоснуться к этой вневременной природе человека — короткие вещи (в которых логике де-

лать просто нечего), написанные из точки вневременья, предхроноса. Это знаменитые японские трехстишия и пятистишия (хайку и танка).

Что же произошло в европейской поэзии нового и новейшего времени? Мы наследовали грекам. Лучшие стихи Шекспира, Китса, Пюго, Гёте — несли в себе обе составляющие: логическую и вневременную. Но тут есть один фокус. Вневременная составляющая стихотворения всё больше перемещалась в область «послевкусия», которая сама по себе изгоняет логику последовательности, потому что «послевкусие» стихотворения работает так, что в нём присутствует не логическое развитие стиха, а всё стихотворение *целиком, сразу*, расположенное больше в некотором поэтическом пространстве, куда вовлётся читатель вместе со своим собственным — психологическим, чем во времени. В послевкусии чая не входит последовательность — кипячения, заварки, запаха сухого чая, цвета огня, жара фарфоровой чашки на пальцах и, наконец, вкуса первого и второго глотков... Вся утешительная очерёдность этих чудес существует в послевкусии — одновременно.

Присутствие вневременного смыслового послевкусия, как бы «возвратное стихотворение» вне времени явно или неявно ощущается такими писателями как Малларме, Рембо, Мандельштам.

Распробовав вневременную суть послевкусия смыслов и мелодии, они творят из него новый жанр великой вневременной поэзии. *Само стихотворение* начинает формироваться по правилам собственного послевкусия, апокалиптического отсутствия времени — где всё сразу и в принципе взаимнообратимо. Вот эта великая поэзия и вызывает шок у бытового логического сознания, которое чувствует необъяснимый страх от её близости. Причём для себя самого этот страх таким сознанием определяется как (греческий) страх перед хаосом, перед абсурдом, перед «чепухой», «непонятностью», но, на самом деле, обыденное эгоцентрическое сознание страшится другого.

Оно страшится — вечности. Оно страшится вневременной природы жизни. Ибо вневременность для эготипического сознания означает — смерть. Ему вечно надо ныть, обнадёживаться, следить, чтобы одно вытекало из другого (как у позднего Бродского), ему надо, чтобы с помощью логики (или её подобия) *время текло*. Чтобы была — *история*. Ибо пока *время течёт*, обыденное сознание в безопасности. Оно жиреет и сибаритствует. Оно столбит свои непререкаемые интеллектуальные сваи. Оно блаженствует.

Во вневременном промежутке ему негде разместиться. Оно изгнано, оно умирает. В прямом смысле этого слова. И поэтому все временные вещи это сознание, чтобы выжить, будет адаптировать под себя – либо прочитывая их во времени, либо просто не замечая.

Но со временем что-то произошло. Чем больше его утверждают, чем больше на него подсаживают с помощью последних известий, политических кампаний, айфонов и скоростных аэрорейсов, тем менее оно убедительно и тем больше оно болеет. Ангелы трубят, звёзды падают в море, и люди уничтожают друг друга.

Следующий шаг в Апокалипсисе, «книги жизни», по выражению Александра Меня, – остановка времени, знаменитая фраза – «времени больше не будет». Катастрофа Апокалипсиса – это катастрофа болезни человечества, катастрофа его обыденного детерминированного и фатального сознания, конец больного времени и тем самым – начало жизни в целящей и волшебной модальности, о которой давно догадалась лучшая поэзия мира.

Стихи, которые «непонятны» логическому сознанию, – это стихи нового и вечного (ибо вневременного) плана поэзии. Стихотворение А. Петрушкина, с которого я начал разговор, расположено в области жизни – в области, где всё сразу, области «послевкусия», открытой для поэзии Рембо и Мандельштамом, Элиотом и Паундом.

Если вы прочитаете стихотворение В. Месяца «Верлен», то там вы увидите объём, где тоже всё происходит сразу, где присутствует неартикулируемое событие, в принципе способное перетекать от конца к началу. То же самое происходит в поэзии Парщикова. Та же самая модальность (хоть и имитационным путем, хоть и ослабленная опорой на интеллект как на истину, но всё же, благодаря включенной интуиции, по праву) реализуется в лучших пьесах «школы языка», М. Палмера, Л. Шварца, например, а у нас в стихах Уланова или Скидана. Я бы упомянул здесь ещё (с большей или меньшей близостью) несколько имён, конечно же, навскидку, в неполном виде и в произвольном списке – Г. Узрютова, А. Афонин, В. Месяц, проза М. Ионовой, В. Аристов, Н. Черных... Сюда же, хотя не столь явно внешне, но по существу входят стихи Евгении Извариной.

Пару раз (нет, больше) я сталкивался с непониманием моих пояснений по поводу того, что в «Проекте Данте», например (моей центральной работе), «все листья дерева шумят одновременно». Например, корреспондент в одной из недавних рецен-

зий несколько свысока посмеивается над авторской путаницей и темнотой поэзии «Проекта». И это всё та же позиция обыденного и пугливого сознания перед освобождающим утверждением и предсказанием книги с Патмоса о том, что «времени не будет», становящегося на глазах реальностью. Это непонимание новой природы, новой эпохи и нового языка поэзии, на котором в наше открывающееся к подлинной жизни время только и стоит говорить.

Большой гипноз и недостаточная идентичность

Недавно я выступал на вечере памяти Натальи Горбаневской.

Я подумал, что лучше всего будет рассказать не о наших коротких встречах, а о том уроке, который она мне преподала, сама о том не подозревая.

В конце августа 68-го года я стоял на верхней площадке у остановки фуникулёра, что возил отдыхающих военного санатория от корпусов на пляж и обратно, и ждал, когда придёт моя знакомая Эва, девушка из Чехословакии. Над площадкой возвышался столб с большими часами и репродуктором. Пели птицы, пахло цветами, росшими по обеим сторонам фуникулёрного подъёма, вдаль синело море с барашками и глиссерами. Девушка, с которой меня несколько дней назад познакомил Людка Щетинина, живущая в бараке напротив, бывшая школьная хулиганка, а теперь работающая в санаторной службе, мне нравилась, и поэтому я ждал с нетерпением, беспокойно поглядывая на часовые стрелки. Эва запаздывала. И вот когда стрелка сделала ещё один скачок вперёд, что-то зашуршало в репродукторе, а потом суровый мужской голос диктора произнес: Сегодня наши войска вступили на территорию Чехословакии... Чем дальше я слушал сообщение, тем больше приходил к выводу, что Эва сегодня не придёт. Сам по себе этот факт меня интересовал намного больше, чем то, что звучало сейчас из репродуктора...

Намного позже я узнал, что в те же дни в Москве на Красную площадь вышло несколько человек, протестуя против вторжения советских войск в Чехословакию.

Ещё позже по Радио «Свобода» я услышал голос одного из участников демонстрации – Натальи Горбаневской, услышал её стихи, которые мне очень понравились, её звенящий голос. В отличие от меня, факт вторжения для неё оказался настолько важен, что она рискнула всем, чтобы выразить своё неприятие

случившегося. Противопоставить себя огромной общности, сплочённой идеологии, обладающей огромным суггестивным влиянием на всех, живущих на её территории — для этого надо было обладать огромной степенью незашоренности, расколдованности, свободы от массового гипноза.

Со временем этот акт мужества поражал меня всё больше, но ещё больше поражал факт неподвластности массовому внушению советской идеологии. А она была сильна. Мы все шли к коммунизму, и хоть иногда и посмеивались по этому поводу, но, тем не менее, шли. Однажды на пляже я ощутил, помню это ощущение прекрасно, что здесь кто-то мог мне нравиться или не нравиться, но я всем телом пережил тот факт, что все мы, присутствующие здесь, идём к одной цели — и это было очень сильное, позитивное и дающее внутренний комфорт чувство.

Огромная машина государства, представляющая собой, как всё на свете — от камня до галактики — вибрационную энергетическую сущность, работала 24 часа в сутки, пропитывая общей энергией плакатов, разговоров, радиопрограмм, газет, телевидения и просто своей невидимой пульсацией — всех своих участников.

Идея, овладевшая массами, становилась материальной силой, по выражению, кажется, Маркса, повторенному потом Мао Цзэдуном. Но я бы добавил к этому высказыванию ещё одно слово — гипнотической. Идея, овладевающая массами, становится гипнотической силой, большей, чем сила атомной бомбы.

С этим я тогда разобрался и ещё раз восхитился способностью не быть загипнотизированными, не поддаться коллективному гипнозу — Натальи и её друзей...

Про иррациональную психологию толпы много написано. Я никогда не забывал главу из «Доктора Живаго», где толпа бежит за человеком, готовясь его растерзать, но тот вскакивает на пожарную бочку и останавливает преследователей пламенной речью. Какое-то время они зачарованно внимают его словам, кажется, беглец спасён, но внезапно доска под его ногами ломается, пафос высказывания лопается, и слушатели набрасываются на свою жертву.

Толпа в этой главе пережила два вида гипноза, и победил первый. Но, даже если бы доска не сломалась, даже если бы победил второй, — то всё равно победила бы ложная действительность, ложная сила. *Оба* действия толпы были гипнотичны.

И вот, сделав это открытие по поводу сущности больших сообществ, однажды я сделал и другое.

Суть его в следующем. Малые сообщества обладают не меньшей, а иногда и даже большей степенью гипнотичности. Неважно, каков социальный статус этих сообществ — это может быть кратковременная община бомжей или длительная — библиофилов, националистов или либералов, поклонников певца Баскова или приверженцев того или иного стиля поэтического творчества — все эти малые объединения гипнотизируют их участников не меньше, чем сообщества тоталитарные. И сообщество правозащитников парадоксальным, но и логическим образом может быть подвержено тому же гипнотическому смещению реальности, что и сообщество их противников.

— ...Вот Андрей Тавров говорил об опасности сообществ, — сказал после моего выступления один очень уважаемый мной поэт и переводчик. — А что плохого в нашем сообществе, собравшемся здесь в память о замечательном поэте и правозащитнике Наталии Горбаневской? — спросил он.

— Ты не говорил об опасности сообществ, — прокомментировала потом Марианна Ионова, — ты говорил об опасности гипноза сообществ. — И она права.

Конечно, в самих сообществах нет ничего плохого. Мы живём в социуме, и социум всегда образовывал и будет образовывать те или иные объединения. Опасность в способе самоидентификации, о котором Аллен Бадье, в связи с израильско-палестинским конфликтом, например, заметил, что нахождение идентичности, как и самоидентификации, по национальному признаку ведёт (и приводила уже) к катастрофе. Если я определяю себя самого (свою идентичность) по признакам принадлежности к тому или иному сообществу или делу — я неминуемо вступаю на территорию гипноза. Эти сообщества могут образовываться по признакам национальным, политическим, этическим, поэтическим... — неважно. Важно то, что идентифицируя себя самого в связи с кратковременной или долговременной принадлежностью к ним — я теряю себя в пространстве гипноза.

До Бадье об этом прекрасно писал Бердяев, говоря о том, что человек — больше национальности, больше государства, больше армии, больше партии. Что его идентичность не связана с этими сообществами. Она связана с его изначальной природой, с его первоначальной сущностью.

Для того, чтобы отвлечь своих участников от этого факта, любое сообщество прибегает к апробированным приёмам — захвату внимания. Очень интересно, как проделывает этот фокус такое сообщество, как мегаполис, членами которого мы являемся. По-

наблюдайте за лицами в метро. Я почти не встречал лиц расслабленных, благожелательных, спокойных. Большинство держит в руках какую-нибудь дорогостоящую электронную игрушку и что-то с ней делает.

Человека нет — его внимание захвачено тем, что ему предлагает изобретение мегаполиса — айфон (чаще всего немудрёную игру), и человек уходит, послушный, как жеребенок в поводу, во все эти пёстрые чепуховины. И таких в вагоне метро иногда больше половины. Остальные обходятся «невидимым айфоном» — мыслями и заботами, которые без остановки крутятся в их уме. Люди не видят друг друга, не ощущают себя самих, по большому счёту, их нет, они потерялись, утратили свою личность.

Сообщество организовано как раз по этому принципу — его члены за успокоительный факт принадлежности к чему-то большому, чем их малое и уязвимое «я», питают систему своей энергией, силами, готовностью терять себя, утрачивать свою истинную сущность, вообще о ней не вспоминать.

Это гипноз.

Можно выйти из-под его власти, имея дело с большим сообществом, и не заметить, что попал в его же объятия в сообществе малом. Можно выйти из-под власти гипноза «несправедливого», «злого» сообщества и незамедлительно оказаться по власти гипноза «доброе», «справедливого» сообщества.

Суть в том, что и в первом, и во втором случае человек теряет себя.

Суть в том, что, обретая себя, он перестаёт делить сообщества на плохие и хорошие. И это единственный выход — будучи членом сообщества, не терять самого себя. Быть не загипнотизированным. Быть *с* иллюзией, а не *в* иллюзии. Это трудно.

Больше того, это почти невозможно.

Это очень непопулярное действие — вернуться к себе внутреннему. Ты за эту политическую группу или против? Знаете, для меня это неправильный вопрос. Это вопрос из области гипнотической реальности, и его мне задаёт через своего представителя сообщество, где люди, благодаря общему гипнозу, утратили себя (на время, надеюсь). Для меня правильный вопрос — ты сейчас под гипнозом сообщества или осознаешь свою истинную природу — неназываемую, единую со всеми и бесконечную свою сущность?

Как только ты её осознал, многое из того, что только что было пафосом и смыслом твоей жизни, — предстаёт ребяческой игрой, инфантилизмом, занятием, не имеющим никакого смысла.

Когда колокол звонит по одному из нас, а это однажды происходит, в дальнейшем путешествие отправляется не членство в той или иной организации, не твоя армия, не твоё тоталитарное государство, не твоя оппозиционная партия и даже не твоя семья или любимая — ты сам. И, хотя бы поэтому, стоит увидеть ещё во время жизни — не каков твой враг, не какова несправедливая социальная власть — а каков ты сам и в чём твоя природа? Кто ты? Не на поверхности, внушаемой и управляемой, а в глубине глубин. И не забывать об этом, где бы ты ни был. Вполне возможно, что это открытие преобразит твой мир.

Цепеллин и Рок

Созерцание дирижабля в небе завораживает. В парении этого нехитрого предмета над головой в чаше синего неба (как варианты — пасмурного, облачного, рассветного) есть что-то такое, что словно гипнотизирует, приковывает внимание, переносит созерцателя в положение, я бы даже сказал, в модальное пространство между желанием сказать слово по поводу увиденного и невыговариваемостью этого слова.

В чём же здесь дело? Что мы хотим сказать и что сказать не можем? И какое соотношение существует между зависшим в воздухе цепелином и теми стихами, картинками и музыкой, которые пишутся о полёте («Ты вечности заложник у времени в плену» [«Летчик»]) и о том, что, казалось бы, к полёту дирижабля отношения не имеет — «И он лишь на собственной тяге, Зажмурившись держится сам...»).

Г. Башляр в своей замечательной книге о воздухе упустил, на мой взгляд, одну основополагающую вещь о полёте. Она звучит следующим образом — настоящий полёт всегда происходит *вне времени*.

Настоящий полёт... что же это такое?

Его вневременные «осколки» считаются, скажем, в прыжках с большой высоты или в прыжках с парашютом. Когда мальчиком я впервые прыгнул с десятиметровой вышки бассейна — времени не было. Оно стало исчезать уже тогда, когда я подошёл к краю. Когда через некоторое время я первый раз полетел на параплане, оно тоже остановилось. Думаю, такие мгновения остановки времени переживало большинство. Эти ощущения «пропажи времени», изъятия его из обращения, переход в модус вечного «сейчас» — как бы они не были приблизительны, или в других случаях, наоборот — отчётливы, и есть тот опыт, на который можно опереться при разговоре о *настоящем полёте*.

Грёза о полёте обладает неопределимым, но явным свойством — изымать грезящего из потока времени. Всё, что касается полёта, — обладает способностью быть вне времени, войти в область, большую по степени реальности, чем время, — область, над которой время не властно. Когда вы летаете во сне, вы также прикасаетесь к этой области, следовательно, вы можете понять, о чём я сейчас говорю.

Но если полёт, даже несовершенный, переносит грезящего (художника, мечтателя) в пространство, так или иначе лишённое времени, то он тем самым уносит его в область, в которой не властны Рок, Фатум, Ананке, Предопределение.

Року и Предопределению для запуска их механизмов *нужно время* — нужно сцепление обстоятельств, жизненных ситуаций, их причин и следствий, их развитие в *жизненную историю* для того, чтобы привести героя этой истории к непреодолимому краху.

Жизненной истории нужно психологическое время — время для неё хлеб, без времени она умирает. Тем же хлебом является время и для Рока. Во вневременной области ему попросту негде разместиться со всеми этими непреодолимыми сцеплениями и совпадениями — в это игольное ушко Рок не вхож, как и верблюд. Для вневременной области чистого бытия Рок слишком громоздок. Для того, чтобы ему разместиться в судьбе, Року нужно время, как роялю пространство. Вне пространства тот немислим, в отличие от самой музыки.

Итак, *настоящий полёт* — отменяет Рок, преодолевает Предопределение. Но даже полёт несовершенный даёт ликующее ощущение мига, переросшего Рок, а значит, и смерть.

Стоит отметить, что все летательные аппараты, построенные людьми, — есть всё более жёсткое и, по мере развития авиации как отдельной самостоятельной области, всё более далекое от «образца» «изображение» того неосязаемого внутреннего слепа чувств и интуиций полёта, который присущ любому человеку не только во сне, но и наяву. Все более современные самолёты — это всё более грубые проекции отдела души, «заведующего настоящим полётом», всё более грубый перенос и объективация внутреннего органа полёта — вовне.

Чем технологичней летательный аппарат, тем дальше он отстоит от настоящего полёта, преодолевающего иллюзию времени. Если для Сикорского в его первых полётах время (по его собственному свидетельству) останавливалось, то для пилотов современных военных самолётов на учёте каждая се-

кунда, рассчитанная и выверенная. Они живут в стихии времени.

Можно сказать, что чем старше становилась авиация, тем больше она несла в себе Рок и тем меньше её детища были способны осуществлять *настоящий полёт*. (Я здесь пишу обо всем очень кратко, почти тезисно, стремясь лишь наметить основные пункты.)

Дирижабли, с которых я начал эту запись, в истории полёта занимают особое место. Сам по себе дирижабль воплощает (у всех на виду) один из глубиннейших архетипов человеческого подсознания — эллипсообразный объём, идеальный шар, сдвинутый сам в себе и застывший. Мало того, что он, как все архетипические вещи, противится времени, смещён этой архетипической энергией в область, выпадающую из времени, время превышающую, он к тому же находится у нас над головой, на виду. Всё, что превышает мой рост, всегда пользуется повышенным вниманием, особенно, если оно со мной соотносимо (не расположено так далеко как Солнце или Луна), и дирижабль есть пример такого сгущённого внимания, его центр, привораживающий взгляды¹. Сгущённое внимание изменяет пространство в точке приложения, сегодня это уже ясно. В пространстве сгущённого внимания действуют иные, нелогические силы. Например, массовое внимание, сгущённое на диктаторе делает его способным творить чудеса, и физика говорит, что исход опыта зависит от наблюдателя.

В силу означенных, а также других качеств дирижабль является не только воплощением чистого полёта, преодолевающего время, но, кажется, идёт дальше — обладает неявными свойствами, присущими, например, искусству как *машине времени*².

¹ Шар — фигура совершенная и самостоятельная. Почти все фантастические «машинные времени» шарообразны. Шарообразны первые люди Платона. Но дирижабль — фигура сдвинутого шара — имеет дополнительное притяжение, которое вызвано «движением», заключённым в эту наглядную геометрию, а где движение, там метаморфозы, там творение, творчество, возникновение нового.

² Одной из «машин времени» является пирамида, способная отправить душу в нужную вневременную область, в Рай. Опыты показали, что бритвы внутри пирамиды — самозатачиваются. Предположим, что это не самозаточка — а возвращение бритвы назад во времени, к своей исходной форме. Эксперименты со временем в дирижабле, насколько мне известно, не проводились, однако поэтическая интуиция А. Парщикова, например, совместила образ дирижабля с образом остановленного времени (Иисус Навин, остановивший ход Солнца, чтобы продолжить сражение).

Наверное, не зря прагматичное бытовое сознание, погружённое во время, активно (хотя и неосознанно) противится соседству вневременных вещей, к которым, конечно же, относится дирижабль. Именно поэтому технологичная цивилизация будет стремиться либо адаптировать «магические» свойства дирижабля под свои нужды, тем самым сводя их на нет, либо уничтожать сами эти фантастические машины, вытесняя их из сферы употребления.

Процесс вытеснения этих машин из обихода мы можем наблюдать вполне отчётливо — достаточно открыть «Историю дирижаблей» и посмотреть, как они были уничтожены.

Я сейчас уйду в область мифов, но, тем не менее, припомню ослепительных фиалковых красавиц Общества «Врил» (неземных, в полном смысле этого слова). В 1945 году они исчезли без следа на своём аппарате, имеющем форму, схожую с цеппелином. И вот что здесь интересно. Об аппарате шла молва, что он обладает способностью преодолевать пространство и время. Двигался он со скоростью, превосходящей скорость света, и управлять им могла лишь женщина, находящаяся в состоянии экстаза, то есть в катарсической ситуации остановленного времени, знакомой адептам греческих мистерий, не говоря уже о Вакхических радениях, просвещающих участников «жизнью вечной». Фотографии этих девушек с распущенными волосами (частично подлинными, частично фальшивыми) можно найти в интернете.

О том, что полёт дирижаблей уходит от времени, писал Рильке.

С областью вневременной связана иконография Распятия и Вознесения — формы отрыва от земли, парения над ней.

Новый Иерусалим, изображённый тайновидцем, как некий гигантский летательный аппарат — парит в небе и символизирует преображённый мир, в котором «времени не будет».

Тема о дирижаблях и времени мной не придумана. Первое, что вы услышите в немногочисленных фильмах или прочтаете в книгах о дирижаблях, это рассуждение о том, что дирижабли обогнали своё время. Ни про какой действующий механизм я этого не слышал — ни про паровозы, ни про самолёты, ни про автомобили. Когда речь заходит о дирижаблях, подсознание начинает проговариваться по поводу того, что дирижабль временем не фиксируется, ему не принадлежит — обогнал время. Точно так же, как замечания инженеров перед Второй мировой войной, что дирижабль «отстал от времени». Обратите внимание — дирижабль отстал от прошлого времени и обогнал настоящее. Такое ощущение, что он дрейфует в сопредельных, но не тождествен-

ных времени владениях, как, скажем, поэзия Хлебникова или живопись Малевича.

Первым пассажиром летательного аппарата по названию «Планета Земля» был Магеллан, потому что он понял, что планета шарообразна, если не эллипсоидна, и отправился вдаль не по «возрожденческой» прямой линии, а по замкнутой траектории... Дело кончилось тем, что первопроходец сдвинул время своего корабля на сутки по отношению к тем, кто считал, что живёт на плоской земле — ко всему остальному населению Земли.

Поэт Алексей Парщиков также рассматривает тему дирижаблей в связи с воскресением из мёртвых и остановкой времени (Солнца — Иисусом Навином).

Одним словом, у эллипсоидных летающих конструкций отношения со временем явно непростые и не линейные.

Какая-то петля времени явно способствовала спасению почти всех пассажиров объятого пламенем «Гиндэбурга». Остались невероятные документальные кинокадры и фотографии, запечатлевшие чудо — завалившийся на бок гигант в водородном огне и выбегающие из недр этого огня объятые страхом, но невинные фигурки пассажиров. Спаслись почти все. Скорее всего, они побежали по полю «прежде», чем колосс загорелся.

Тем не менее, эра дирижаблей кончилась.

Значит ли это, что *настоящий полёт*, осуществляемый дирижаблем и обладающий свойством преодолевать время и Фатум, не удался? Не возобладал ли над судьбами изобретения тот же самый всесильный Рок, которому были подвластны даже сами греческие боги?

Ответ здесь — и да, и нет. Здесь, кажется, стоит вспомнить посмертную участь Геракла, описанную Гомером. Подвластен ли Року этот великий герой? Да, конечно. Объятый пламенем, подобно дирижаблю, в муках он распрощался с жизнью. Но вот что интересно. Гомер видит его посмертную участь *сразу* в двух вариантах — герой находится одновременно в Аиде — области Рока, и на небе, среди богов, — области райской, вневременной. Так что не будем торопиться утверждать, что легендарный капитан дирижабля Генрих Мати, например, геройски погиб в небе Англии, и этим всё кончилось. Скажем так: нам неизвестно, где он сейчас и что с ним произошло, как и в случае с амазонками из «Врила».

Искусство, одна из основных функций которого — преодолевать частичность человека, *возвращая его к изначальному и вневременному переживанию Единства*, исцеляя и обновляя, угасало

порой настолько, насколько теряло эту основополагающую свою интуицию. Так было и с русской иконой, и с китайской поэзией. Утратив живую связь с Единым, обе выродились в имитации.

То переживание, которому была свидетельством греческая трагедия, — врачевание человека, терапия вневременного катарсиса — также сошло на нет. Трагедия Эсхила ещё напоминала человеку о его истинной природе не через некоторое сообщение, а напрямую, через опыт переживания «всего во всём» (о котором в XIX веке писал прозорливый Пютчев), где времени и замкнутых на себе форм не существует. Трагедия Сенеки — уже нет.

Искусство начала XXI века всё более смиряется с «бытовизмом» мышления, с больным и непреодолимым временем детерминированного мира. Ограниченность, фрагментарность и частичность воспринимаются всё больше как единственная данность, как единственная среда обитания человека. Тот золотой фон ранних картин Треченто — единый на всех, — о котором пишет юный Рильке в письмах к Лу Саломе, перестает ощущаться. Искусство становится — акцией, стремящейся смениться следующей акцией. Искусство всё больше соответствует технологиям сверхскоростных бомбардировщиков, полностью погружённых в стихию времени, разучившихся подниматься над Роком и Предопределённостью. Время становится (и усилиями нового искусства тоже) непреодолимым и густым, как железобетонная плита.

Наибольшая ущербность такого искусства заключается в том, что оно теряет свою изначальную способность целительства — возвращения человека к его собственной неограниченной и недетерминированной цельной сущности.

Человек становится частью технологии, которой себя опутал, — киборгом. Ещё у Рембо мы найдем терапию, прорыв. Ещё у Клоделя и Малларме. Ещё у Хлебникова, Рильке и Мандельштама, ещё у Элиота. — Дирижабли ещё летают. Но конец дирижаблей возвещает конец искусства, способного на чудотворство. Возникает искусство «информации», «акции» (бледной копии переживания), коллажа — Мондриан, кубистический Пикассо (кстати, сам весьма иронически относящийся к этой области своего творчества) и т.д., возникает всё современное «изобразительное искусство», концептуальное и информативное. Возникают «актуальная» и «университетская поэзия», мёртвые и интеллектуальные, как «Фантомы» и «МИГи» над Вьетнамом и Ираном.

Здесь я одергиваю себя и ставлю точку — я пишу короткое эссе, а тут открывается слишком много направлений для развития темы.

Возвращаясь напоследок к конструкциям летательных аппаратов как огрублённой проекции вовне неуловимого внутреннего органа полёта, расположенного вне времени, оставим здесь ещё одну догадку. Летательным аппаратом Данте в «Комедии», где он, отрываясь от Земли, путешествует всё выше, служил взгляд его возлюбленной. Погружая свои глаза в её лучистый взгляд, он непостижимым способом преодолевал огромные расстояния.

Впрочем, дело не во взгляде. Дело в забытой, но по-прежнему отменяющей Рок силе, способной осуществить фантастический полёт, пройти сквозь бетонные стены, породить шедевры и «выпрямлять мертвецов». Силе, осуществляющей *настоящий полёт*. Забытой, но не утраченной. Я надеюсь, что мы всё ещё помним её имя.

Голые лица

Может быть, то количество сериалов, которое прокатывается сейчас по телевидению как раз и призвано обратить наше внимание на то, что лицо в кадре, изображающее поверхностную страсть — «любовь», «ненависть», «страх», «волнение», — удивительно безвкусно. Есть в таком лице что-то неистребимо фальшивое, и, скорее всего, не только из-за того, что актёры явно гонят продукцию, а режиссёры (чаще всего) недоучены. Дело в том, что само лицо, призванное что-то передать при помощи игры лицевых мышц (по системе Станиславского или без всякой системы), — безвкусно. В таком лице и в таком голосе всегда будет звучать фальшь «изображения», мимесиса, даже и в том случае, если режиссер мастер своего дела, а актёр хороший.

Дело здесь, кажется, не в мастерстве, а в принципиальном подходе к поэтике театра и мира. Голое лицо — всегда слишком индивидуально и слишком поверхностно. Оно — слишком «случайно». Оно слишком демонстрирует само себя. Призванное изобразить кого-то другого, оно продолжает «халтурить», изображая всё равно только то, что может этим лицом актёр рассказать про самого себя, про понимание своей жизни, про понимание задачи, которую перед его лицевыми мышцами и голосовыми связками поставил режиссер, нацеленный как раз на то, чтобы при помощи этих лицевых мышц рассказать о жизни своего героя. Внешняя игра мускулатуры всегда частична и поверхностна, и если уж говорить о внешнем — то её «художествен-

ность» всегда проиграет так называемой вульгарной «естественности» таких проектов, как «Дом». Те тоже неестественны, как неестественна вся наша естественная жизнь в неестественном социуме, но они, по крайней мере, не называются искусством, или театром, или телесериалом.

Великие актеры (вроде Чаплина) не создавали «образ» — они создавали маску. Они интуитивно понимали, что **голое лицо** в кадре или в театре — фальшиво. Голое лицо в театре ещё более фальшиво и жалко, чем голое тело на стрип-шесте. Однако «народная» культура этого всё же не замечает. И стрип-шест, и сериалы находят всё больше и больше поклонников и зрителей...

Голое лицо всегда стремились запудрить, загримировать, закрасить — ещё в XX веке в театре оставалось воспоминание о космической целомудренности маски (Мейерхольд) и неприличии, бесстыдстве открытого лица, демонстрирующего, как бы оно ни тужилось, лишь себя.

В чём же тут суть?

П. Флоренский писал о голом человеке, как о недочеловеке, человеке, утратившем своё продолжение в **складках**, переносящих жест тела в струение ничем не ограниченной траектории, начинающейся в одежде и мерцающей и длящейся в безграничном пространстве. Складки одежды превращают человека в удивительное ауруобразное существо, похожее на космического дикобраза, чьи вечно играющие иглы могут, задевая, сродниться не только с кроной дерева, но и с далёкой звездой, — в принципе, играющая и беспредельная складка одежды «надевает» вместе с костюмом на человека всю вселенную, видимую и невидимую, претворяет его в жильца мира.

К тому же самому призвана и театральная маска. Но только если одежда расходится по всей вселенной, играя и лучась, то в маске вселенная с её силами, богами и чудесами — сходится, персонифицируется: маска предполагает, что за ней расположено не «случайное» человеческое лицо, а чудодейственная и волшебная сила, творящая мир, человека, звёзды — располагается тот или иной бог, реализующий себя в человеке или сам по себе.

Весь театр в период своего расцвета собирал целомудренной маской, как линзой, ту или иную могущественную силу, участвующую в гармонизации мирового целого. Таким образом, маска не претендовала на изображение «ряда волшебных изменений милого лица», она изображала те силы, которые делают возможным и само лицо, и его «волшебные изменения». Маска замыкала актёра на таинственную глубину — общую с глубиной зрителей —

и давала зрителям возможность почувствовать и пережить жизнь и существование этой животворящей глубины в самих себе. Вот почему в Греции времён Эсхила театр был государственным делом — он животворил нацию.

Сегодняшние голые лица — невероятная вульгарность которых просто перестала фиксироваться помутнённым взглядом, подсевшим на электронные экраны, ничего и никого не животворяют, но следуют основным курсом современного социума — они паразитируют и используют.

Подобно тому, как люди свою общую сумму ненависти перенаправили с массовых убийств мировых войн на природу (замечание Г. Померанца), потребляя её и паразитируя на ней, точно так же дело происходит и с театром.

Маска — символ присутствия глубины мира — ушла на сегодня не только со сцены — она ушла и из литературы. Голый язык, демонстрирующий «ряд волшебных изменений» на плоской поверхности листа, доминирует в литературе точно по тем же самым принципам, по которым на экранах действуют голые лица. И если бы не ряд исключений, которые обладают тихой, но невероятной мощью зерна, способного развиться в дерево, ситуацию на экранах и страницах книг можно было бы назвать удручающей.

Эллипс

Аристотель утверждал, что целое больше частей, из которых оно состоит. Например, линия, состоящая из двух отрезков, **больше**, чем их сумма. Пользуясь наглядностью этого заключения, мне хотелось бы сказать несколько слов о различном подходе к стихотворению, к поэзии вообще.

В недавнем разговоре с одной поэтессой и переводчиком с китайского я задал вопрос, как она относится к замечательному китаисту Владимиру Малявину. Моя собеседница ответила, что напрасно тот пишет обо всём подряд, надо было бы ограничиться какой-нибудь одной темой, допустим, творчеством одного поэта или живописца, и сосредоточить на нём всё своё (научное) внимание. Я ответил, что Малявин не только исследователь, но ещё и практик (он занимается духовно-телесными практиками), что для меня означает, замечу в скобках, единственно стоящую форму деятельности, при которой игры интеллекта не замыкаются на самих себе.

И тут я подумал, что есть два рода поэтов – те, которые прекрасно знают все правила написания стихотворения, поскольку изучили этот вопрос, и те, которые, может быть, не зная этих правил подробно, пишут стихи, обладающие странным качеством – добавлять жизни жизнь. Стихи Григора Нарекаци, например, армяне, заболевая, до сих пор кладут под подушку и... выздоравливают. «Болящий дух врачует песнопенье...», по выражению Баратынского.

Первый род поэтов – изучает частности и составляет из них стихотворение. А второй владеет даром – ухватив нечто единое из мира, выстроить внутри этого **Нечто** стихотворение, которое, будучи разбитым на части, строфы, приёмы и рифмы, и образуя собой их сумму, всё равно будет (по Аристотелю) меньше этого единого Нечто. Более того, начало стихотворения, его жизнь – в этом Нечто и заключены. Именно оно животворит буквы, слоги, слова, интонацию стихотворения.

Недавно я читал книжку одного поэта и досадовал на то, что, несмотря на превосходные находки отдельных строф, сами они, суммируясь, складываясь, – всё же не способны развить той энергии, которая одна способна зажечь вокруг стихотворения радуго Нечто, переплавить всё написанное в *единую строфу* (Мандельштам – о «Божественной Комедии»), переключить деятельность поэта из области написания строф, производства метафор и наблюдений – в безумный акт создания живого организма.

Итак, Нечто связано с энергией. Если её недостаточно, чтобы расплавить строки и перевести их в сверхкачественное единство, то стихотворение остаётся на уровне *литературы*. Во втором случае поэзия выходит на уровень жизни, целительства и гармонизации жизненных пространств. И это два разных качества поэзии. Замечу, что первое мне не очень интересно, несмотря на то, что я в своё время отдал дань филологии и теории стихосложения.

Создаётся впечатление, что стихи второго рода окружает некий сияющий эллипс, та самая зажжённая радуго, о которой речь шла выше, и что энергия этого эллипса является *общей для слова и поэтического приёма, с одной стороны – и всего остального строя вселенной, с другой*. И что, зажегши этот эллипс и управляя с его помощью течением строк, мы можем управлять течением мира – формой облаков, отзывчивостью душ, завитком на гребне морских течений, линией раковины. Поэты – пчёлы невидимого, создающие новую вселенную, – по слову Рильке.

Этот эллипс по мощи текущих в нём энергий отчасти напоминает распределение сил в подкове «серебряного силомера», внутри которого зажжена напряжённая пустота воздуха, а вокруг – отзывчивая рука, формирующая себя при помощи напряжения, сжатия, – а отчасти явно переключается с размышлениями Вальтера Беньямина об *ауратичности* вещи или произведения искусства.

Так или иначе, ауратичная, силомерная природа этого эллипса не может быть предметом методологии и изучена с научной точки зрения – логикой и «научным подходом» её не взять. Пора понять, что слишком многое не взять логикой – даже изучая на протяжении всей жизни одного поэта, можно к жизни не прибавить жизни, больше того – убавить её и у себя самого, и у изучаемого мастера. Сработать на правила цивилизации, а не на свои собственные и не на правила жизни.

Природа этого эллипса столь же метафизична, как метафизична природа самой жизни, которую учёным создать заново не удаётся, несмотря на многочисленные попытки и огромную накопленную информацию в этой области. Жизнь – это то, что ускользает от науки.

Сияющий эллипс, аура стихотворения состоит из внесловесного слова, пульсирующего энергией, и, собственно говоря, это внесловесное слово и есть **весь смысл стихотворения**, остальные отдельные слова осуществляют служебную роль – дать возможность этому эллипсу быть. Когда мы прочитываем стихотворение, у нас остаётся не сумма слов, а именно это вневременное внесловесное слово, ставшее частью нашего организма.

Но вот что парадоксально. После того, как этот **внесловесный эллипс** зажигается, после этого квантового сдвига в новое качество, каждое из слов стихотворения обретает возможность содержать в себе весь эллипс целиком. То есть в каждом слове стихотворения теперь – заключены все остальные слова этого стихотворения, все его интонации, все его рифмы или их отсутствие. И такое стихотворение – посланник жизни. Оно – её, жизни, чадо. Оно и есть – явление поэзии, а не литературы. Ибо поэзия – не упражнения в писательстве, а сущностная составляющая мира и человека, а литература сегодня – явление всё более искусственной цивилизации, наивно утверждающей свою единственность и уместность. Поэзия всегда выражалось дыханием муз, в котором умирали и вспыхивали миры, чтобы выйти на тот сияющий уровень, который превосходит относительную дуальность смерти и рождения, распаивая перед

человеком его собственную единую природу, память о которой утрачена.

Как же найти этот эллипс? — Не знаю. Возможно, он заложен в самом акте творчества. Возможно, нет.

Но это и есть предназначение и задание поэтического дара.

Человек летящий Марианне Ионовой

Долгое время мировой рекорд для прыжка в длину составлял восемь с небольшим метров. Год за годом приходили новые рекордсмены, прибавляя рекорду по несколько сантиметров, буквально вырывая их из предельных человеческих возможностей. Но вот случилось небывалое. Пришёл Боб Бимон и прыгнул чуть ли не на девять метров. Все ахнули. Такое было просто невозможно. Ещё вчера это было невозможно.

Год шёл за годом, и постепенно люди привыкли к тому, что прыжок на 8 метров стал реальностью, стал чем-то привычным. И, когда «массовое сознание подтянулось», рекорд был побит.

Ничто не тормозит возможностей человека больше, чем массовое сознание, говорящее «стоп!». Не случайно на карте Таро «Дьявол» изображен Сатана, держащий на цепи крошечные фигурки Адама и Евы. Кажется, что им никогда не вырваться, что они окончательно порабощены дьяволом и металлом. Парадокс заключается в том, что цепи на рисунке не застёгнуты — мужчина и женщина свободны. Но они просто не хотят знать об этом. Поэтому они никуда не уходят.

Вот так работает массовое сознание и его «страдательные» и «жертвенные» (от понятия «психология жертвы») производные — современная наука, поэзия и философия — прежде всего, марксизм с его базисом и надстройкой в дальнейших изошрённо-интеллектуальных разработках современных философов.

Все они — жертвы общества, заложники его коллективного сознания, преодолевающие три-четыре сантиметра за эпоху. Летящий Боб сюда ещё не добрался. Не говоря уже о том, кто однажды прыгнет — на *любую* длину.

Я долго рассматривал фотографии первых самолётов, чудесные снимки, и, в конце концов, пришёл к выводу, что между первым полётом Райтов и примерно 1908 годом располагается наиболее интересный период «самолётостроения», суть которого нам ухватить чрезвычайно трудно. Это феноменально пре-

красный период. Далее проходит рубеж, после которого в дело вмешивается техника, индустрия, а также мышление утилитаризма, целеполагания, и качество самолётостроения приобретает характер, не имеющий ничего общего с интуицией первых фантастических и хрупких аппаратов как проявлений мысли и миротворящей образности самого изобретателя-авиатора.

Когда Хайдеггер пишет о том, что в поэзии слова должны быть «больше звери, чем люди», рассказывая о поэзии Рильке, он имеет в виду, прежде всего, тот факт, что у зверей нет границ, которые интеллект, разбивший мир на «твёрдого» человека и «твёрдые» объекты выстраивает с фатальной непреклонностью. Твёрдый целеполагающий человек не способен попасть на беспрепятственную траекторию бесконечности, на которой располагаются звери. Именно звери не разделены мыслью с универсумом, именно они не противопоставляют себя всей вселенной (такого состояния может добиться шаман, влюблённый или созерцатель), именно они способны на бесконечное, ничем не ограниченное движение.

Таким качеством движения обладали некоторые стихотворения Рильке. Ум вымышленного «твёрдого человека», продукта коллективного мышления, к этому не способен. Он идёт по другому, внешнему и поверхностному пути, уводящему его всё дальше от сущностного сердца Бытия — он изобретает технику, объективные машины, помогающие ему добиться поставленных целей. И именно тут начинается ещё одна тупиковая ветвь человеческого развития — самоотчуждение человека в технике.

Первые авиаторы обладали несколькими поразительными качествами. Летательный аппарат не был для них средством достижения утилитарных целей. Он выходил из их головы, как плоть от плоти, тепло от тепла, и не нёс на себе примет разъединённости — скорее, это было расширением тела авиатора. И это новое тело не было отделено от его прежнего тела, как Афина, родившаяся из головы Зевса, не отделена от Зевса родословным древом, но самой интуицией этого генеалогического рисунка удерживается в единстве с родителем, образуя живую ветвь.

Аппараты, рождающиеся из головы и сердца пионеров авиации, не были «техникой» в привычном смысле — они, скорее, демонстрировали метафизические и эстетические качества как основные. Ведь одна из древнейших интуиций, запечатлённая во снах о полётах (об этом много писал Г. Башляр), хранит информацию о том, что для того, чтобы лететь, крылья человеку вообще не нужны. Во снах мы отталкиваемся от земли стопой, а

потом летим без всяких крыльев. Если они и сохранились в мифологии, то, скорее, как след этого основополагающего толчка, этого ветвеобразного отрыва от земли — крылышек на пяте Гермеса.

Одним словом, первые авиаторы не могли не чувствовать, может быть, даже неосознанно, что крылья — являются *декоративным элементом полёта*, как лента является декоративным элементом танца. Но с символической точки зрения функция крыльев обладала огромной преобразующей физику мира силой — они призывали тот дух, который человек чуял в себе как мощь, достаточную для того, чтобы оторвать его от земли. У крыльев, одним словом, не было аэродинамического назначения, которое позднейшая техника усилила, поставив во главу угла их физический принцип подъёмной силы.

Первые самолёты отрывались от земли не крыльями — крылья были лишь «антенной духа», неким шаманским атрибутом, вроде барабана, и придавали авиатору-шаману дополнительную согласованность с миром «иных законов».

Здесь хочу заметить, что и в животном мире крылья не являются единственным органом, отрывающим существо от земли. С точки зрения аэродинамики и в результате многочисленных опытов было установлено, что ни утки, ни майские жуки не способны при помощи крыльев развить подъёмную силу, способную оторвать их от земли, не говоря уже о том, чтобы нести тела по воздуху на сотни и тысячи (в случае уток) миль. Эта сила заложена в других загадочных резервуарах, которыми располагают летающие существа.

Эта интуиция в полной мере работала у двух великих изобретателей летающих аппаратов — Леонардо да Винчи и Татлина (у Леонардо меньше, у Татлина — больше). «Летатлин» был попыткой вернуться в тот золотой период развития авиации, который совсем недавно кончился, благодаря эксплуатации внеположной человеку техники — бензиновому двигателю, практическим расчётам лонжеронов, нервюр и т.д. А самое главное — целепологаию.

У первых авиаторов цель была — полёт. И самолёт был — полётом. Цель и средства совпали, когда авиатор перемещал себя из позиции существа ходящего в позицию существа летящего — тело и аппарат срастались. Аппарат, обладающий символической мощью подъема и выходящий из сердца и головы конструктора-провидца, не был отделён от его мысли, эмоции, плоти. Это был, скорее, алхимический орган, выращенный авиатором для того,

чтобы переместить его в воздух. Причём здесь оправдывалось правило, сформулированное примерно тогда же Анри Бергсоном, что функция формирует орган для её осуществления. Вот почему первые самолёты были собраны из органических материалов, почти телесных, почти человеческих — китовый ус, кожа, ткань, дерево. Самолёт был органом полёта, а не инструментом для него.

Вот почему первые авиаторы не боялись падения и смерти. Для них полёт был изначальной стихией, в которой они уже располагались, прежде чем вырастили свой орган полёта — тот просто перенёс их в материальный план полёта, в стихии которого они *уже давно* находились, пьянея от неё и ликуя. Такая радость превышает страх смерти. Птица не боится разбиться, хотя с ней это иногда случается.

Полёт был, скорее, ближе написанию стихотворения, чем преодолению физического пространства при помощи физической машины.

Эти конструкции — не могли летать с физической точки зрения — вы только посмотрите на них! Да ничего красивее потом не было изобретено! Невероятные двадцатикрылые самолёты, похожие на ракушку в разрезе, неуклюжие бабочки нездешней белизны и красоты, крылья, растущие из шеи пилота, как удлинённое и расширенное жабо (планер Лилиенталя), — все они не могли летать. И всё же иногда они — летали.

Сейчас принято над ними смеяться. Я бы заплакал. От их хрупкой и словно узнаваемой красоты в контрасте с монстрообразной физической тупостью дальнейших машин для полёта, отрицающих собственно полёт, просто перемещающих отчуждённое тело в отчуждённом пространстве

Человек летящий — это особый случай. Если вы найдёте фотографию, на которой человек прыгает через пропасть — от края и до края, и это расстояние будет для него критическим, и всё же он на него отваживается и прыгает, — всмотритесь в его тело. Даже если вы отрежете от фотографии прыжка весь остальной пейзаж, пропасть, горы, небо, ширину трещины, вы увидите одну очень интересную вещь — бездна присутствует. *Человек летящий* больше не разделён с бездной, через которую он летит, — он объединён с нею в одно целое. Вы увидите, как о невидимой вами безмерной пропасти проговаривается и свидетельствует всё его тело — положение рук, жесты, мимика, траектория ног. Он питан бездной, в которой теперь располагается его жизнь и смерть, «небо теперь стало частью его тела», по выражению Ма-

рианной Ионовой, с которой мы тогда сидели в кафе и обсуждали все эти полёты во сне и наяву.

Человек, летящий над бездной, приобретает иное качество — он больше не идентичен персонажу, который стоит на краю пропасти и смотрит на далёкую речку внизу, на ширину и глубину бездны, отпуская остроумные замечания, размышляя, поплеывая и иронизируя. Он отличается от него примерно так, как птица от заводной машинки или айпода.

Собственно, это и есть два качества поэзии. Стихотворение, которое написано в результате полёта, потеряв опору под ногами, исключая бездну, в которой расположились на мгновение прыжка его жизнь и его смерть, и, второе — автор которого подошёл к бездне и её оглядывает, анализирует, исследует и описывает. Но не прыгает. А иногда и «не видит». И это два совершенно различных статуса жизни и поэзии.

Каждое слово ситуации первого принципа содержит в себе бездну, руководствуется бездной, отсылает к бездне. Сам автор «беременен» бездной, и от этого даже лицо его меняется, как вообще меняются лица беременных женщин. По их тихому и сосредоточенному выражению можно опознать новую жизнь внутри них. Слова второго — отсылают друг к дружке, имеют дело друг с дружкой. Иногда это называется «школой языка». Первое — поэзия, второе — имитация.

Гёльдерлин, Пушкин, Маяковский и Хлебников — разбились.

Мы знаем, кто не разбивается, кто благополучно получает похвалы, премии, изучается на западных кафедрах славистики. И то и другое в филологии называется поэзией. Но поверьте, это не так. Полёт «второй» поэзии схож с полётом в недрах Боинга, а первый — прыжок над бездной, продлённый органом полёта, расположенным внутри. И то и другое называется полётом. Но поверьте, что и это — не так.

Татлин настаивал на том, что его летательный аппарат не имеет функционального значения. Он не мог летать и ни разу не взлетел. Тем не менее, он мог летать и мог взлететь. И когда Чкалов спросил Татлина — а он летает? — тот закричал в ответ — а вот вы и заставьте его взлететь.

Суть этого ответа заключалась, по-моему, в вопросе, сумеет ли человек при помощи бабочки-летатлина, его красоты, устремлённости и мощной интуиции, вложенной в его формы, развить такую шаманскую духовную силу, которая оторвёт пилота, объединившегося с органом полёта, собственно летательным аппаратом, от земли. *Сумеет ли, одним словом, пилот настолько*

восхититься и вдохновиться «Летатлиным», чтобы оторвать и себя, и его от земли.

И всё же и у Леонардо, и у Татлина была одна и та же ошибка. Несмотря на утонченную интуицию, они всё же выращивали свои аппараты вне себя — при помощи отвёрток, печей, молотков и стаместок. Они слишком положились на неалхимический принцип. Неалхимия перевесила алхимию. Алхимия не отказывается от материальных инструментов, но она полагает предел технике. И Леонардо, и Татлин, оба влекомые древнейшими силовыми полями, памятью о состоянии мира, когда полёт был естественным, как дыхание, совершили одинаковую ошибку.

Дело в том, что совершенный летательный аппарат должен был вырасти из них самих, изнутри, как ветви растут из ствола, как волосы из кожи. Он должен был выйти из их тел и развернуться во всю ширину и открытость, как разворачивается на лозе бутон розы. Это не обязательно будет твёрдая вещь, как, например, рога оленя, эта вещь может быть ближе к стихотворению, к театральной постановке, к причёске, к танцу, в том числе. Среднее между мыслью и плотью, между аурой и птицей, между воображением и телом. «Летатлин» уже приближен к этому статусу настолько, насколько это смог сделать его творец.

Профессиональные философы и создатели литературных трендов, оснащённые продвинутыми теориями и виртуозной страдательностью, а также стоящие на краю и остриящие в безопасности, скажут мне — это бред, милый друг. Но не то же ли самое слышали братья Райт и все те, кто разбегались и летели через пропасть, теряя опору, обретая сверхразумное единство с бездной. Не то же ли самое слышал Боб Бимон, готовясь к своему легендарному прыжку?

Впрочем, это уже не важно. Наше дело — обрести поддержку неба, слившись с ним.

Свет, пришедший с той стороны

В эссе, посвящённом Рембрандту, я выдвинул предположение о том, что свет, как и вода, способен обладать памятью. Что, как и вода, свет может быть «живым» и «мёртвым», более того, он способен быть радующимся и страждущим. Если свет способен нести информацию, то он способен и жить, а следовательно, и умерщвлять. Свет не менее таинственная «стихия», нежели вода.

Просто взгляните в любую духовную книгу – Авесту, Упанишады, Библию...

В Евангелиях мы впервые встречаемся с «умным светом», который просвещает всякого человека, входящего в мир, и «язычник» Гёте, кажется, был ближе к такому пониманию света в своих оптических наблюдениях, чем христианин Ньютон.

Так или иначе, свет окружает нас и разделяет нашу жизнь, как и вода, и воздух. Но если мы можем с уверенностью сказать, что из воды и воздуха мы состоим, то мы также должны признать и тот менее явный факт, что мы состоим из света в не меньшей, а, может быть, в большей степени.

Вернёмся к изобразительным искусствам. Природа света, который «рисует» для нас изображение Лаокоона или игольчатых людей Джакометти, не говоря уже об арльских пейзажах Ван Гога, – отражённая. Это свет, который приходит издалека, падает на мрамор скульптуры или краски холста и, отражаясь от них, достигает нашего зрачка, формируя на хрусталике изображение. Одним словом, такой свет – общий для картины и зрителя, и картина и зритель в нём едины, равно освещены этим светом и разделяют общее в нём присутствие. Свет безмолвно формирует их общность, их световое родство.

Как люди одной деревни пьют из одной речки, так зритель и картина питаются (пьют) от одного источника. Выпитое из одной речки делает соседей едва ли не братьями, как делала людей «чёрными» братьями выпитая революционерами кровь во время Парижской коммуны. И мы помним, что другая кровь (Причастия) в таинстве евхаристии делает людей братьями во Христе. В детстве я брался с другом, выпив капли его крови, а он в ответ – моей.

Свет объединяет, братает. Разъединяет ночь.

Но всё написанное выше касается лишь отражённого света. Ибо есть ещё свет разделяющий, свет пришедший – с той стороны стекла.

Когда появилось цветное телевидение и я увидел первую репродукцию Ван Гога на экране, я сначала восхитился яркостью и красотой, но через некоторое время понял, что эта картинка не живая, что она каким-то образом обладает налётом чуждости, что я никак не могу с ней соединиться, побрататься.. И я не мог понять – почему. Сейчас мне ясно, что причиной является отдельный, разъединённый свет.

Если свет оригинала или даже бумажной репродукции – свет общий для меня и изображения, свет – со-страдательный и со-

радующийся, то свет, пришедший из-за стекла телевизора или компьютера, – не общий для нас двоих, он гость для меня, он пришёл из другой страны, он несёт на себе изображение *не из общего для нас света*. Не из того света, что освещает сейчас – один на двоих – и меня, и изображение. Складывается интуитивная догадка о том, что свет компьютера, *тот* свет, приходит с – *того* света. Он не братает. Знакомя с репродукцией, он – разъединяет зрителя и репродукцию.

Мне скажут, но ведь свет, скажем, витража, тоже приходит из-за стекла, и что же? Свет витража, конечно же, приходит из-за стекла, но работает так, что я разделяю его существование, он падает на меня, и мы купаемся в его лучах вместе с изображением. Даже экран кино пользуется сопричастным зрителю светом, потому что это свет – отражённый экраном, а не тускло мерцающий свет гаджетов и айфонов, которым, словно болото тусклыми огоньками, засветились вагоны метро и общественные места. Отражённый свет кино роднит изображение со зрителем, он один на двоих. Свет экранов и экранчиков электронных устройств, выполняя по видимости работу по объединению мира, на деле плодит мир всё более разъединённых и «объективированных», чужих вещей и событий. А находясь среди чужих вещей, я постепенно сам делаюсь себе чужаком. Так это работает.

Эссе не для всех

Все вещи мира – деревья, камни, птицы – в одно и то же время существуют и не существуют. Индийские философы даже вычислили этот практически нулевой интервал секунды (кшана), нужный для перехода от одного состояния вещи в другое. Вещи мира, в том числе и рукотворные, – мерцают. Для того, чтобы быть вещью, которую может ощутить человек с его рецепторами, вещи нужно исчезнуть и появиться заново уже немного другой. Это напоминает продёргивание киноленты с её неподвижными кадриками через проектор. Мы не можем воспринять форму, *которая есть*. Мы можем воспринять лишь *появляющуюся и исчезающую* форму. Да и сама форма в ином режиме существовать не способна – мир это перемена, метаморфоза.

Что же происходит с вещью во время этого мерцания? С ястребом и курицей, с матерью и ребёнком, с пеналом и ластиком? Со звёздами и вселенными?

Каждый «миг» вещь, исчезающая для нашего «здесь», уходит не в пустоту, а во всемогущий океан абсолютной потенциальности, в котором содержатся — *любые* возможности мира и самой занырнувшей в него вещи. Вещь ныряет в источник всего, в Начало и в бесконечную мощь и тишь того, что мы называем Бытие, Айн-Соф, Бог, Дао, Вселенская Мать, чтобы хоть как-то передать невыразимую полноту и друговость Источника всего.

В какую же сторону меняются вещи? Во-первых, ясно, что существует некоторый эволюционный духовный поток, который несёт предметы, ангелов и людей. Во-вторых, — и это самое интересное — миг перехода вещи из одного состояния в другое — обусловлен творческой мыслью об этой вещи. Более того — эта мысль о вещи может позволить форме вещи, вышедшей на свет, как Афродита из океана, взять в себя больше или меньше мощи, света и жизни самого океана. Именно мысль, вмешиваясь в мерцающее бытие вещи, способна сделать её светоносной или, наоборот, потухающей. Сила этой метаморфозы зависит от определённости и веры, сопровождающей человеческую мысль, по поводу той или иной формы. Если мысль полна веры, то возможны чудеса — вещь обновляется в короткое время до неузнаваемости. Ибо мысль человека — это то, на что форма по самому своему «устройству» призвана реагировать.

Всё что здесь написано, относится, прежде всего, к человеческому слову, которое тоже в один и тот же миг существует и не существует. Которое в своём мерцании способно при помощи человека, его произносящего или думающего/пишущего, — преобразиться до неузнаваемости, благодаря формирующей способности мысли, формообразующая возможность которой напрямую зависит от определённости мысли и веры, с которой она произнесена. И если в миг вдохновения вера поэта достаточно сильна и определена — то такое слово зачерпывает любые возможности непроявленного Океана и пронесит их через границу веры и сознания — в наш, здешний, проявленный мир. Таким словом можно оживлять умерших и останавливать Солнце в небе, о чём поэзия некогда знала и в новое время почти забыла, но всё же не до конца.

Речь похожа на дуршлаг — пространство материи и дырочки в ней. Но, в отличие от дуршлага, будучи пронизана потоком силы, пришедшей из области дословесного, речь способна менять качество своего существования и всех окружающих вещей.

Такая смешная жизнь. Мы играем в то, что мы есть при условии, что нас нет. Обладая возможностью высветить мир сиянием и чудом, мы предоставляем слову оставаться просто словарной единицей. Или аргументом в ТВ шоу, которым можно утереть нос противнику.

Пульсируя и мерцаая, мы способны сделать реальностью при помощи пульсирующего и мерцающего слова любую утопию, также пульсирующую и мерцающую. Данте знал об этом. Но мы говорим о том, что Данте скучен.

Мы верим, что те слова, которыми мы пользуемся — это объекты.

Но слово это — процесс, метаморфоза. Похожая на водопад или раскрывающийся бутон.

Мы есть, потому что нас нет.

Мы не хотим знать про это. Мы держимся за вымысел и творим свои самоубийственные удачи.

Дзен-Банкея

«Мысли не имеют самостоятельного существования», — пишет Банкей, мастер дзен-буддизма, своей ученице Ринтей. И эта простая фраза, которую я уже несколько раз читал где-то, внезапно останавливает моё внимание. Я хорошо вижу, что вся наша жизнь построена на мыслях, которые мы усвоили в семье, школе (неважно, соглашаясь с ними или противодействуя), и так далее. Все наши поступки — обусловлены, то есть являются реакцией на людей и обстоятельства, являются порождением наших устойчивых мыслей (когда более, когда менее осознаваемых) по поводу того, как мне надо вести себя в каждом конкретном случае. Одним словом, нами движут мысли.

Но если мысли приходят и уходят, возникают, как снег, и пропадают в нигде, **не имея самостоятельного существования**, то и поступки, рождённые мыслью, — растают в нигде, не имея самостоятельного существования.

В связи с этим становится ясным, что все системы, все действия, все свершения, основанные **только** на мысли — не имеющие самостоятельного существования, — имеют лишь видимость чего-то монументального и устойчивого — всё это прах, не сущий жизни: филология, ракетноносцы, майкрософт, политические системы, города.

Но меня больше всего в этой связи интересует поэзия. Ведь совершенно ясно, что поэзия, основанная лишь на мыслях (эмо-

циях), — тот же самый прах и по той же причине не имеет самостоятельного существования, а следовательно, она ничего не в силах прибавить к жизни, ибо своей жизни в ней нет. Жизнь содержится лишь в той поэзии, которая может иметь в себе самостоятельное существование, собственно, иметь в себе Бытие. Возможна ли такая поэзия?

Только такая поэзия и есть Поэзия. Если стихотворение имеет в себе жизни меньше, чем дерево, — это ещё не стихи. За счёт чего же стихотворение может иметь жизнь в себе? Ясно, что мысли тут ни при чём. Более того, стихотворение должно уйти от них (их не теряя, но проникая глубже). Поскольку мысль не имеет в себе самостоятельного существования, стихотворение должно быть без-умным, без-смысленным. Оно должно быть сосудом и улавливателем того, что расположено значительно глубже уровня отрывочных и обусловленных мыслей, того, что находится в без-умной области, неподвластной слову. Это та область, в которой живут музы, дарующие своему избраннику дух, вдохновение.

Дыхание — не мысль, вдохновение — тоже. Они соединяют пишущего с той областью, которая **имеет самостоятельное существование**.

При этом мысли вовсе не сбрасываются со счёта. Но стихотворение строится не на них. Оно строится не на мыслях, не на словах, не на филологии, не на культуре. Оно строится на том, что расположено — за словом, за филологией, за культурой. Именно это, кстати, имеет в виду Вадим Месяц, когда говорит о поэзии как о преодолении культуры. Я только добавлю — о поэзии надо говорить ещё и как о преодолении слова, и знака, и филологии. Но не музыки. Потому что музыка по природе своей настолько безумна, что почти полностью сливается с духом, с вдохновением.

Если стихотворение вышло из за-словесных, за-культурных глубин, то оно зачерпнуло от источника жизни и является теперь носителем жизни. Внешне оно может быть очень похоже на сотни стихотворений, написанных при помощи мыслей, не имеющих самостоятельного существования, но оно всегда будет отличаться от них в главном, как отличается один близнец от другого, потому такое стихотворение может исцелять людей одним своим присутствием, а двойнику его этого не дано.

Стихи, не несущие в себе жизни, её целительной и просветляющей силы, созданы чаще всего мыслями, не имеющими самостоятельного существования, и потому они могут быть

остроумны, блестящи, виртуозны, забавны, но при этом — бессильны.

Любая мысль — плохая или хорошая — не имеет самостоятельного существования.

Любая жизнь, основанная на мыслях, — плохая или хорошая — не имеет самостоятельного существования.

Любое стихотворение, опирающееся на мысль, не имеет самостоятельного существования.

Любовь не опирается на мысль.

Святое безумие не опирается на мысль.

Источник жизни — не опирается на мысль.

Подлинное стихотворение — не опирается на мысль.

Не так уж много в мире вещей с качеством самостоятельного существования.

Собственно, вещь и не может его иметь, но может стать к нему причастной.

Функция «Вот»

Мне всегда были ближе стихи, которые показывают, а не рассказывают. Две этих функции хрестоматийно разделяли в прошлом веке, скажем, Вознесенский и Евтушенко. Но раздел этот начался значительно раньше. Рассказать, донести конкретную информацию, к тому же заключающую в себе некоторую последовательность событий, задача, скорее, купеческая или криминальная, чем поэтическая.

Поэзия всегда стремилась стянуться во временной пучок, во вневременное проявление/исчезновение. Стихотворение писалось из точки сейчас, расположенной вне времени, и, расширяясь, заботилось, скорее, о природе связей и отношений между словами, нежели о том, чтобы осуществить рассказ-репортаж. И «послевкусие» гомеровской «Илиады» состоит не в том, что я вспоминаю её сюжет в его последовательности, а в том, что я заново переживаю ту точку, то зерно смысла, откуда поэма проросла и в котором она содержалась вся сразу со всеми встречами, кораблями, богами и героями. Эпос отсылает меня не к фактографии, а к своему зерну, где он заложен целиком. Эпос в восприятии читателя это обратный ход — от кроны и птиц на ветвях к жёлудю, который теперь всегда с тобой. Ты волен прорастить его заново, но это необязательно, ты уже с ним — един. Жёлудь — это показ вне времени всей поэмы.

То, что сказано об эпической поэзии, во много раз усиливается как правило и тенденция для поэзии лирической. Лирическое стихотворение направлено на то, чтобы — *показать*, чтобы в пределе свести функцию рассказа или описания на нет. Когда Паунд советовал избегать прилагательных, он знал, о чём говорил. Стихотворения, где есть такие сочетания, как «голая девка» или «похабный разговор», словно суетятся, словно обгоняют свои внутренние возможности показа, наличия — торопливым описанием: «похабный» или предваряющей оценкой: «девка». Такое стихотворение уходит от своей ослепительно ясной функции — *показать*, не ставя торопливых оценок, имеющих больше отношение к истерическому телевизионному шоу, чем к сияющему кубу жизни.

Печаль, тревога, радость, задумчивость — они должны свободно возникнуть у читателя, а не быть подсказанными автором. Оценки, вообще, сразу же вводят стихотворение в мир детерминированных и жёстких величин, непрозрачных для свободы. Конечные оценки приводят к конечному восприятию.

В идеале стихотворение стремится обладать единственной функцией, сводимой к одному слову-жесту — **вот**. Стихотворение рассказывающее, оценивающее, критикующее, нравоучительное и т.д. — к такому жесту не сводимо. Оно, скорее, напоминает торговлю и манипуляцию. Выразусь яснее. К такому жесту сводим камень у дороги, дерево, смерть, рождение, печаль, вдохновение. Вещи, которые всё ещё остались самими собой, не получив «торговой» или «моральной» разработки. К такому жесту сводим бог, человек, вся его жизнь, которая тоже может мыслиться как желудь, вся сразу, здесь и сейчас — **вот она**.

Функцией **вот** обладают японские короткие стихотворения — хайку. Они избегают оценок, как панцирь черепахи или первый снег — они просто есть. Они вызывают из зеркала идущий на них встречный жест — **вот**. Собственно, они и написаны в жанре этого жеста. Стихотворение, предписывающее или оценивающее, этого жеста лишено.

Удивительно, но ранние поэмы Маяковского, при всем их оценочном разнообразии, обладали этим великим свойством — свестись к **вот**. И это делало их поэзией. Позже свойство **вот** стало уходить, пока не вернулось перед самой смертью. Кстати, даже в название стихотворения «Нате!» содержится переключка со словом-жестом **вот**.

В стихотворении важны не слова, а те отношения, в которых состоит любое слово **со всеми остальными словами** стихотворе-

ния, образуя некоторое полупрозрачное натяжение энергий, неуловимое поле, окрашенное смыслом, которое и есть стихотворение, способное уложиться в желудь. Эта невероятной красоты сетка пульсаций, этот животворящий прозрачный туман, похожий на «туманные пейзажи» китайских мастеров, и есть то «лицо» стихотворения, которое предшествовало его рождению и лишено смерти.

Читая жизнь мою...

Поэтов стало много, хороших и разных, потому что поэзия стала безопасна. Написание стихотворения напоминает покупку джинсов — покупатель входит и выбирает самую подходящую, самую причудливую или самую вызывающую модель, чтобы выглядеть не так, как остальные — но все равно он обречён купить джинсы, а не сшить себе что-то штучное — как бы он ни привередничал и ни выбирал свою модель — это будут джинсы, джинсы и джинсы. А джинсы это не то, что он создал — джинсы это технологический товар, выпускаемый большой индустрией, снабженный товарным знаком и прекрасно вписывающийся в параметры моды, цены и производства — в общую вибрационную матрицу современного общества.

Поэзис превратился в шопинг — в «позитивное» времяпрепровождение в мегамаркете, где можно потусоваться, выпить кофе, съесть мороженое, сделать маникюр и даже слегка похулиганить. Но все это в рамках аквариума, всё это безопасно и безвредно, всё это предусмотрено технологиями. Всё это — контролируемый «мир мер». «Наполниться морем», чтобы «стала мором мне мера моя», мало кто хочет. Поэзия постепенно забывает про то, что море, Безмерное, существует. Даже Рильке стал литературоведческим и поэтическим брендом, торговой маркой — не очень удобной, в силу чрезмерного количества возможных толкований, но все же поддающимся «джинсовой адаптации». Само Безмерное стало просто словом. Тракль и Новалис также становятся филологическими брендами, словами, редкой моделью все тех же джинсов. Ницше с его воздушным и виноградным танцем, разрушающим буржуазные ограничения — обескровлен и разобран на цитаты.

Из поэзии ушла сила возрождать мир, сила поднять человека над землей без всяких приспособлений, сила увидеть своё собственное лицо, существующее до рождения.

Такие строки, в которых лежит ключ к силе, сейчас не читаются:

*И с отвращением, читая жизнь мою,
Я трепещу и проклинаяю,
И горько жалеюсь, и горько слёзы лью,
Но строк печальных не смываю.*

О чем здесь идёт речь? О вине? Нет! Речь идёт о трансформации, о покаянии, о «метаноите», взрыве, взломе старой системы убеждений и оценок, старых «компьютерных программ» до сих пор руководящих твоей несвободной жизнью, выходе из устаревшего «мира мер» в мир новизны, в Безмерное. Отказа от того, что больше не работает как проводник вечно нового Бытия. Это больно. Во многом это отказ от себя самого. Этим никто не хочет заниматься. Но такой выход — единственный ключ к мощному притоку первозданной поэтической и человеческой энергии.

Надо отличать вину от покаяния, от взлома старых установок, от их переоценки. Думаю, что всеобщее покаяние немцев, например, это шаг скорее политический, чем этический, духовный. Покаяние нельзя осуществить сообща — это дело сугубо индивидуальное. А вот заложниками вины можно стать и сообща. Виноватым человеком всегда легко было манипулировать. Виноватый человек стаден, выгоден, удобен.

Но истинное покаяние больше напоминает преодоление смерти, которое испытывает юноша при инициации или адепт мистерии, или любой духовный практик, действующий в границах мировых религий или на свой страх и риск, только бы со всей серьёзностью совершаемого действия — это ключ к свободе.

Когда литературоведы восхищаются «покаянными строками» Паунда, они прежде всего имеют в виду вину поэта. Это совершенно превратное понимание функции покаяния. Повторяю, покаяние — ключ к силе, оно позволяет сбить с ног оковы, в которые тебя заковали, а ты дал это сделать. Покаяние — это бросок от «мира мер» в мир безмерности. Это узрение того, что конечные вещи держат тебя в плену, что ты был слеп, приручен и послушен ограниченным установкам, отравляющим и самих людей, и среду их обитания — Землю.

Покаявшийся — больше невиновен, он выбрался с территории вины, столь удобной для манипуляций в социуме, — он вышел на территорию свободы, на которой он отвечает за свои строки и свою жизнь только перед Безмерным и совестью.

*И горько жалеюсь, и горько слёзы лью,
Но строк печальных не смываю.¹*

Но всё это хлопотно и не «мажорно». Впрочем, магазин с джинсами всегда рядом. В отличие от источника творческой силы. Тот намного ближе. Он и есть — мы.

Внутренний зверь слова (ещё раз о внутренней форме)

Слово — это то, о чем до конца высказаться не получается. В конце тоннеля, ведущего в его недра, расположено что-то, не дающееся ни в руки, ни зрению и ни слуху. Невидимый монстр настолько невидим, что прагматичный двадцатый век, отчаявшись распознать его очертания, решил оставить зверя в покое, переключившись на куда более внятное высказывание Фердинанда де Соссюра по поводу произвольной функции знака.

Знак! За это можно зацепиться, тут открываются широкие операционные просторы статистически-манипуляционного характера — вполне удобная почва для конкретного университетского мышления лингвистического, психологического и филологического свойства. Парадокс, тем не менее, заключается в том, что «монстр» существовал до знака и является площадкой, на которой знак может разместиться, если он хочет представлять конкретное слово, и не будь этого самого монстра внутри слова, то и разговоров о знаках не возникло бы.

О чём же тут может идти речь? Что это за чудо-юдо?

Из всех многочисленных и противоречивых определений *внутренней формы* слова мне ближе всего то, которое говорит о памяти слова, каким-то образом живущей в нём. То есть, следуя такому подходу, мы принимаем к сведению, что внутри слова расположен некоторый зеркальный тоннель, коридор, на стенках которого, словно на одном из уступов Дантова чистилища, расположен живой барельеф лиц, событий и героев, а в нашем случае — встреч слова с другими словами, расставаний, смысловых притяжений, сменяющихся контекстов и словесных гнёзд, память о которых при употреблении слова, несёт в себе его *внутренняя форма*. Речь идёт о внутренней истории слова. Тут можно было бы говорить о некоем «генетическом коде» слова, но не

¹ А.С. Пушкин «Воспоминание»

хотелось бы сводить понятие внутренней формы к исчисляемым величинам. Почему? Да потому что, на наш взгляд, в слове они постигаемы, но не исчисляемы.

Т.е. внутри слова живёт вся остальная вселенная, как и в каждой частице голографического мира, в котором мы находимся — «все во мне, и я во всем», по выражению Тютчева. Другое дело, что, как и люди, слова отличаются своими предпочтениями, судьбами и линиями на руках. Можно сказать, даже своими биографиями, запечатленными во внутренней форме.

Именно поэтому «Россия, Лета, Лорелея» сцепляются перекрестьем внутренних судеб, словно родные души, интуитивно узнающие себя в новой инкарнации и безотчётно тянущиеся друг к дружке, несмотря ни на что, а, скажем, «Союз нерушимый республик свободных» — свинчен государственными болтами и лишь в таком виде готов к употреблению.

Если идти дальше, то я могу утверждать, что в слове, как и в человеке, в той или иной степени актуальности присутствуют все основные силы мира — его боги: Марс, Венера, Юпитер и т.д., его силы-животные: орёл, единорог, волк, крыса... его цвета — от белого до чёрного, его цифры (10 + 12 по числу путей древа жизни), его, слова, главные буквы, его растения... Но и это не всё. В каждом живом слове присутствует его выход в Айн-Соф, в вечное, вневременное и вне-форменное — в источник жизни и смысла.

Поистине «слово — жилец двух миров» (С. Булгаков). В слове мы имеем дело с эллиптическим и играющим миром форм и миром — вне форм, эллипсом с двумя его структурными центрами. Внутренняя форма, как и биография человека, может нести в себе память до рождения слова. Человек может помнить себя до рождения, причём дополнить первые годы жизни рассказами о себе близких. Внутренняя форма слова способна на то же самое. Но дальше вежливые рассуждения обрываются. Дальше нужен радикальный бросок интуиции, сравнимый с задачей Банкея, предлагавшего ученику вспомнить своё истинное лицо до рождения.

Данте определяет понятие «человек» формулой — «тот, кого слышат». То есть человек (каждый) несёт в себе сообщение, которое может быть услышано, а может и не быть услышано. И пока ты не услышан, пока ты не стал воспринятым сообщением — ты не человек. Вот она — мука истинного высказывания. Пока ты болтаешь вещи второстепенные, ты будешь услышан как нечто второстепенное. И лишь поиск и обнаружение главных

смыслов, из которых ты состоишь и без которых тебя нет, со всей твоей мукой и со всей твоей радостью, и страхом, и ужасом, — приводит к сообщению, в котором именно ты, а не общее место, можешь быть услышан. В стихотворении О.М. о загробной слепой ласточке и его рассуждениях о страждущей плоти слова слышится та же мысль.

Удивительно, что не ведомая Данте китайская богиня милосердия Гуань Инь обладает именем, которое переводится примерно, как «Та, что слышит».

Ещё более удивительно, что Иову, Данте ведомому, для того, чтобы быть в его аду неудач и боли, нужно было не просто «проклясть Бога и умереть», как ему советовала жена, ему нужно было другое — чтобы его услышали. Чтобы его, именно его *самого*, с его главными словами, скорее даже не словами, а воплями и хрипами, — а не расхожие общие цитаты из священного писания, святые и авторитетные — услышало Высшее.

В слове есть монстр, который общается с Высшим. Я говорю на языке мифа и поэзии, потому что язык науки — филологии, психологии и лингвистики — здесь не сработает. Этот язык хорош, когда речь идёт об одеждах слова — его ухватываемых формах. Но зверя слова, хотящего, чтобы его услышали, не ухватить.

И слово будет настаивать до конца, чтобы его услышали, в воплях и сетованиях, подобно Иову, до тех пор, пока человек и Высшее его, слово, не услышат одновременно (и это единственная и одновременная связь, ибо без усилия человека Высшее в человеке — слова не расслышит), пройдя сначала внутренней формой и уткнувшись в Зверя, обернувшегося в этот самый миг вневременной вспышкой откровения о слове, не поддающейся формулировке. Ибо словом объяснить слово нельзя. Для этого нужен проход во внесловесное. К нему, как одному из «центров» слова, можно только приобщиться — слиться с ним в слове нераздельно и неслиянно. И тогда — понять.

В этом я и вижу задачу поэта как вчера, так и сегодня.

Услышанное так слово, как и услышанный человек, лишь в этом случае становятся самими собой. Такое услышанное слово становится не только живым, но и животворящим.

Прочее — фиктивные игры, академические и системные, увлекательные, но иллюзорные, ибо в них на деле нет ни силы жизни, ни силы воскресения.

Звук

Премия, недавно учрежденная проектом «Русский Гулливер», называется «Новый звук». Выступивший на пресс-конференции поэт Юрий Казарин сказал, что нового звука в принципе не может быть, и я с ним согласен. Все дело в том, что он все равно есть. Речь сейчас идёт не о той новизне, которая мгновенно поражает ухо или глаз, чтобы смениться следующим эффектом, а о другой.

Истинная новизна — та, в которой заложен модуль нестарения, неустаревания. Заложено качество, которое делает эту новизну непреходящей, будь то Борхес, Верлен или Сервантес (Сервантес больше, Борхес меньше). Что же за элемент должен присутствовать в теле романа или картины для того, чтобы вещь не «разлагалась», не гнила, не распадалась на более простые элементы. Что за соль?

Ясно, что этот элемент должен находиться в той области вещи, в которой время его не сможет достать. Можно ли, рассуждая об этой области, не уйти в отвлеченные конструкции миметического или телеологического плана и обозначить её с конкретностью, позволяющей избежать омонимической расплывчатости или произвольной абстрактности?

Попробуем это сделать. Моцарт, как известно, отзывался о своём творческом процессе в том смысле, что вся симфония, которую ему «предстоит сочинить» уже существует в свернутом состоянии у него в голове. То есть та музыка, которой предстоит развернуться во временном диапазоне длиной от 20 до 30 минут, может быть свёрнута в один миг, находящийся там, где время ещё не пошло.

Здесь интересно вспомнить разговор двух буддийских монахов, наблюдающих за флагом на ветру. «Двигается ветер», — сказал один из них. «Нет, — возразил второй, — движется флаг». Когда к ним подошел мастер, они обратились к нему с просьбой рассудить, кто же из них прав. «Ни флаг, ни ветер, — сказал Мастер. — Двигутся ваши мысли». — А вместе с ними и Время, добавлю я. — Время всегда существует в промежутке от чего-то прошлого к чему-то будущему. Это его территория — начинаясь где-то вчера, оно идёт куда-то в завтра. Дело в том, что для дерева, птицы или совершенного человека времени не существует, ибо они находятся в здесь и сейчас, а времени, для того, чтобы быть, нужна мысль о вчера и завтра. Времени нужна мысль — это аксиома. В «здесь и сейчас» времени просто не может быть.

Из ученых на эту тему писали многие, из самых знаменитых — Эйнштейн, Дэвид Бом... По своему опыту мы тоже знаем, что время способно останавливаться — в миг счастья или озарения.

Великие книги мира — Веды, Библия — свидетельствуют о том, что изначальный звук, из которого впоследствии развернулось творение вместе с пространством и временем, был произнесен вне времени — там, где пространство-время и весь мир с его обитателями, веками, войнами и катастрофами находился в свернутом виде и существовал в потенциальном и вневременном варианте. Чем не способ сочинения симфонии по Моцарту.

Итак, если мы говорим о том компоненте, который, присутствуя в вещи, делает её нестареющей, то речь идёт о некотором звуке, прозвучавшем вне времени, соотносящим себя с вечным «есмь», которое, как сказано, «есмь прежде Авраама» и прежде *всего*. Осуществить контакт с этим вневременным звуком удается далеко не всем. Да большинство пишущих о реальности этой вибрации вовсе и не подозревают, и, если в предыдущих веках о ней большинством поэтов говорилось в безнадежно символическом значении, то в XXI о ней говорить перестали совсем. Поэтому неудивительна скорость, с какой происходит выветривание новых произведений искусства — в живописи, музыке и литературе. Ветер дует быстро, а песчаной башне закрепиться не за что.

Без присутствия такого «звука» поэзия и другие арт-объекты становятся играми рынка и производства и перестают соответствовать тому имени, которое им принадлежало прежде.

И, может быть, самое драгоценное, что дарит стихотворение или картина с «вневременной вибрацией», — это приобщение зрителя или слушателя к ней, к этой области вне времени и пространства, где нет ничего обусловленного, тягостного и косного, где сами вы неожиданно обретаете себя вне времени и заблуждений, и про которую сказано, что познав её, человек переживает свободу и радость, расположенные там же, где находится этот первичный звук и слог творчества.

У меня в ушах наушники, я слушаю концерт Майлза Девиса и стучу по клавиатуре, особенно не углубляясь. Мне важно выразить главное, расположенное на границе банального, и поверьте, для того чтобы выскочить из банальности в свободу, нужно уже не моё усилие, а ваше. Оно невероятно тонкое и простое, и оно же ведёт вас к вашему счастливому, как у Майлза, во время свингующей игры, лицу.

Между словом и словом (заметки о прозе Марианны Ионовой)

Герои Марианны Ионовой пытаются отыскать в себе то, что не удалось героям Кафки, Пруста и Андрея Белого. Непонятный вначале для читателя поиск, тем не менее, им чувствуется, потому что все, что они, герои, делают — это пребывают в этом поиске. Идут ли они за хлебом или знакомятся, или просто гуляют по улицам — во всем присутствует мягкое, но никогда не прекращающееся напряжение. Даже «ничего не делая», они — свершают. Что они свершают? Какую территорию осваивают? — Внутреннюю территорию самих себя, которая плохо поддается словам, но которую можно уловить при помощи со-полагания слов.

И для того чтобы говорить об этой внутренней территории, не поддающейся слову, автору нужны дома и улицы, в которые можно влюбиться, ей нужны герои, которые никогда не произнесут ни одной окончательной формулы, ни одного окончательного слова, но будут вечно проживать предварительные итоги, потому что любая формула, любое окончательное утверждение — нецеломудренны в этом мире чистых, струящихся смыслов, они — богохульны.

Меня всегда удивляли пишущие люди, наивно нанизывающие одно слово на другое и столь же наивно уверенные, что им удастся при помощи такого рода слов и такого рода нанизывания передать что-то о своей жизни. Какова же должна быть эта жизнь, если ее можно ТАК передать. Эти люди чего-то не знают о себе — самого главного. Не знают того, что они — августейшие дети, излучающие вечный источник неизреченной любви и сострадания. Не знают, и поэтому говорят совсем другими (поддельными) словами о совсем другой своей (поддельной) жизни.

Слова Марианны Ионовой именно со-полагаются. Если один тип речи основан на сцеплении смысла одного слова со смыслом другого, на методе слипания слов, то другой, со-полагание, — осуществляет тонкий и не всегда уловимый читателем процесс, о котором так хорошо знал, например, О. Мандельштам, говоря о «знакомстве слов» и о том, что смысл кружит над словом, как душа над телом, не фиксируясь, дыша, пребывая в диалоге. Слово, со-полагающееся со словом, осуществляет те отношения, в которых главное происходит в пространстве между словами. В том самом пространстве, где одновременно присутствуют, по крайней мере, три измерения — значение одного слова, значе-

ние второго слова и бесшумное и бесконечное пространство, в котором эти значения осуществляют свою встречу. В этом-то пространстве все и дело. Именно там может расположиться та часть речи, которая неподвластна фиксированным знакам (словом).

Китайские поэты прекрасно знали, что главное, что можно сказать при помощи письма о человеке и мире, расположено как раз в этом пространстве со-полагания. Именно так и была выстроена классическая китайская поэтическая речь.

Про это в Европе тоже знали несколько человек. Среди них — философ Ницше и поэт Паунд. Такая речь называется — нелинейной. Речь, где слова не прилипают друг к другу, спеша передать сумму фиксированной информации читателю, а передает кое-что от души к душе, — называется нелинейной и, если повезет, — духовной.

Один из моих друзей, когда я познакомил его с прозой Марианны, сказал — это наброски? Фрагменты? И тем самым сделал, я думаю, огромный комплимент автору. Для того чтобы ему ответить на вопрос, мне не потребовалось много времени. Я сказал — вспомни прозу Ницше, которую Белый сравнивал с Гоголевской. Линейным письмом у него написана только одна книга — первая, о трагедии. Остальные написаны блоками, афоризмами, внешне друг с другом не связанными. Суть их автономности в том, что они со-полагаются. Что между одним и другим создается то пространство, где автор говорит между слов, а точнее, душа обращается к душе при помощи паузы и отношения со-полагания. Я, впрочем, сказал, кажется, еще короче. Представь себе, что Ницше стал бы писать в своей афористичной и отрывистой манере письма не философские вещи, а повести, художественную прозу. Это и был бы стиль, близкий к стилю Марианны Ионовой.

Я думаю, что и цель письма у таких авторов схожа — прояснить о человеке то, что все забыли. И сделать это исключительно за свой счет. За счет перемещающегося в пространствах страждущего тела, страждущей речи и преодоления этого страдания в высшем исцелении в той области, куда еще можно войти — области другой жизни. Той самой, блаженной, из которой состоит — все, но не помнит об этом. Такая речь страдательна и целительна.

Вспоминать о том, кто ты такой на самом деле, — трудно. Мучительно. Это как учиться не столько ходить заново, сколько летать заново. Или попытаться понять, что же находится между выдохом и вдохом.

Быть или не быть, одновременность

Сначала я прочитал об этом в каббалистической литературе. Трактат утверждал, что Вселенная каждый миг разрушается и исчезает, а потом воссоздается заново. Потом познакомился с буддийским понятием «кшана» — кратчайшим отрезком времени, на протяжении которого мир существует для того, чтобы по окончании этого микропериода снова разрушиться и вновь восстановиться уже немного другим (в зависимости от действия коллективной кармы). Обе концепции (а вернее сказать — откровения) утверждали мерцающую природу материи: звезды, ручья, человеческого тела, холма, дерева. Все эти «вещи» существовали и не существовали, можно сказать, одновременно. И если взглянуть на это свойство мира, то следует признать, что оно не менее прекрасно, чем сами пульсирующие деревья и звезды.

Когда Ницше писал о Вечном возвращении как о каком-то фантастическом откровении он, вероятно, ощущал связь макропульсаций и микроколебаний — от года Сатурна до кшаны. Суть универсализма этого наблюдения заключалась в том, что жизнь, не поддержанная своим исчезновением, собственно, не является Жизнью. В природе жизни заложено ее отсутствие. И чем сильнее осознано отсутствие жизни, тем мощнее и ярче переживается ее присутствие. Ведь не важно, на какой частоте происходит исчезновение и возобновление — на частоте кальпы, Мирового года, частоте года солнечного, суток, вдоха-выдоха, биения сердца или кшаны. Все они объединены одним и тем же свойством — вечным возобновлением, а точнее говоря — встроенностью небытия в бытие.

И на вопрос Гамлета «быть или не быть», существует достаточно парадоксальный ответ — и то, и другое. И быть и не быть — одновременно, причем чем ярче осознан будет миг «пропадания» бытия, тем невероятно прекрасней будет миг его существования. Еще точнее говоря — интенсивное переживание одновременности бытия и небытия — и дает в результате переживание жизни как чуда.

Тынянов пишет о том, что в строчке эротического сонета Пушкина «торопит миг последний содроганий», отсылающей к французскому источнику, автор замечает, что эйфория сексуального удовлетворения характеризуется теми же свойствами, что и смерть — последние содрогания. Так принято говорить об умирании, но здесь речь идет о процессе, вызывающем как раз

новую жизнь. Одно встроено в другое. И с чем большей интенсивностью эта встроенность переживается, тем невероятней чудо, совершающееся с тобой.

Невероятное переживание жизни, жизненности происходит как раз у тех авторов, которые боятся (а тем самым утверждают существование) смерти. Огромная, «звериная» жизненность романов Толстого, начиная с «Казачков», во многом обусловлена арзамасским откровением автора, после которого он прятал подальше от себя ружье и веревку, чтобы от страха перед смертью не покончить с собой.

То, что мы есть и нас нет в одно и то же время — можно рассматривать как проклятье. И тогда это будет реализовано в жизненном сюжете как проклятье. Но есть и другая версия. Если заполнить ров небытия улыбкой, то качество вашей жизни и жизни вселенной начинает расти. То же самое, если вы заполняете этот «ров» любовью и состраданием. Я сейчас говорю о необусловленной любви, необусловленной (бескорыстной) улыбке и бескорыстном сострадании. Дело в том, что они не мерцают. Они иной природы. Их не-мерцание как раз и заполняет ров мерцающей вселенной и выправляет «вывихнутый сустав» творения. Аннигилирует тяжелую карму, если уж выразиться на языке буддийских адептов.

Мерцающий мир опирается на неразрушимую улыбку. В этом случае он становится действительно гениальным. Об этом знали Моцарт и Пушкин. Об этом говорит дзенский хохот. Но наличие сострадания и любви — немерцающих «вещей» духовного мира — это и есть — этика. Поэтому внеэтическое искусство, поэзия в том числе, всегда будет радужным мазутным пятном на волне океана, завораживающим иллюзионистской игрой и улаживающим глаз, но кратковременным и не имеющим «внутренней тяги», океанической поддержки глубины, за яркостью пятна вовсе незаметной.

Традиционно я говорю о поэзии. Сейчас она играет всеми цветами радуги. Но во многом это объясняется инфантилизмом современной культуры, утратившей океаническое измерение и наслаждающейся радостью урока, который можно прогулять. Выплеск эмоций прогульщика в детстве всегда приводил меня к ярким эмоциям и переживаниям, но все они были лишены жизненности, к которой вел совсем другой путь.

Этика — это крылья, позволяющие удержаться в восходящем потоке жизни.

Поэзия, лишенная этики, не способна ни к жизни, ни к смерти, а самое главное, к их преодолению *в неназываемом* — в том, к чему она в силу своей природы предназначена.

Другое дело, что она совершает это не назиданием, а с помощью *поэтического*, явного и пульсирующего, знакомого в равной мере и Вийону, и Катулле.

Из чего состоит стихотворение

Из чего же состоит стихотворение и что его отличает от нестихотворения?

Последнее время меня все больше тянет не к исследованию слов и идей, а к осмыслению своего и чужого опыта, не к изолированным размышлениям, в которых нет силы прийти на помощь в беде, спасти от смерти, а к простому обращению к опыту, состоящему не из слов и идей, а из жизни. И мне хотелось бы подойти к стихотворению с точки зрения внутреннего и внешнего опыта, а не концепций и филологических уточнений, убивающих его душу.

Итак, вопрос в силе.

Если в статье или в стихотворении нет силы, способной поднять тебя на ноги, когда ты устал или болен, это всего лишь упражнение ума. Ницше не зря делил все написанное на написанное кровью и — остальное.

Так из чего же состоит стихотворение?

Человек с глубинным духовным опытом (засловесным, предсловесным), отвечая на вопрос, из чего состоит стол, пишет: «Лес, дерево, пила, молоток и столяр это элементы не-стола, как и родители столяра, съеденный ими хлеб, изготовивший молоток кузнец и так далее. Если мы умеем воспринимать стол в его глубинной сути, тогда мы можем осознать в нем присутствие всех этих элементов *не-стола*. Существование стола демонстрирует существование всех элементов *не-стола*, то есть всей вселенной. Эта мысль выражена буддистской системой Аватамсаки в понятии взаимного проникновения всего сущего» (Тик Нат Хан).

Итак, он говорит, что стол состоит из не-стола. То есть вещь не состоит сама из себя, она состоит из всех остальных вещей. В пределе — из всего мира. У вещи нет самостоятельного существования. Но это не вся правда. Есть же в вещи что-то, что отличает ее от другой? Какой-то остаток, который и делает ее — этой вещью, этим столом.

Если стихотворение состоит из элементов не-стихотворения: бумаги, слов, компьютера, пера, букв, свечения экрана, шевеления языка, тепла крови в этом языке, всех остальных стихов, прочитанных автором прежде, чем он написал свое стихотворение, — то где тот элемент, который отличает это стихотворение от другого. Или мы, действительно, имеем дело с самопроизводящим интертекстом, и каждое стихотворение — ничье, часть огромного всемирного текста, как стул — часть огромного мебельно-галактического производства?

Вернемся. Если стихотворение состоит не из себя, то из чего же оно состоит? Ведь теперь уже понятно, что если оно состоит только из себя — то оно не стихотворение, а фикция, мыслительный произвол, то, что невозможно.

Итак, истинное стихотворение состоит не из себя. Но что же тогда отличает, скажем, «Пророка» от «Спекторского». Если оба они состоят из элементов не себя — то ничего. Но интуиция говорит, что перед нами разные стихи, разные арт-объекты.

До сих пор мы говорили о вещах обусловленных. Да-да, это правда, что стихотворение состоит из всех остальных *обусловленных* вещей. Имеющих начало и конец. Значит, возможность отличать стихи друг от друга дает только присутствие вещей необусловленных. Если же стихотворение состоит только из обусловленных вещей — как к тому призывает, например, философ Бадье, рекомендуя создавать стихи, «лишенные аура-тичности» (знака Необусловленного), то такие стихотворения тоже являются фикцией, продуктом обусловленной мысли, ее ошибкой. Строго говоря, их нет. Как нет двух «фольксвагенов» сошедших с конвейера — есть один, удвоенный. Отличаются (или не отличаются) они владельцами и то лишь в том случае, если сами владельцы хоть немного отличаются друг от друга, хоть немного состоят из необусловленных «вещей». Это технологический путь создания фиктивных стихотворений, на который призывают нас встать французские теоретики и отечественные практики. И мы встаем. И уходим от стихотворения в область экономики, производства, потребления и отчего-то гордо декларируем это свойство, как будто хвалимся отрубленной ногой или чем еще. Уходим в область неразличения. Стихотворения становятся все более похожими друг на дружку, все менее различимыми.

Так вот, различимое, мерцающее стихотворение опирается на ту область необусловленного бытия, про которую сказано,

что «у Отца моего обителей много» – невероятный «объем», исполненный переполняющей себя живой пустоты и неисчерпаемой новизны, которую никто никогда не основывал и которая не имеет конца. В зависимости от того, в какую из «обителей» (миров) и на какую глубину заглянуло стихотворение глазами своего создателя, оно и будет выпадать из мира «обусловленных» стихов, оно и будет содержать тот не дающийся формулировке «остаток», который отличит его от любого другого стихотворения. И только в этом залог его жизни и уникальности. Возможности прибавить тебе жизни, поднять с одра болезни или отчаяния, вдохновить на жизнь, когда невозможно.

Уникальность вместе с жизнью приходят «ниоткуда». Приходят к тому, кто способен в это «ниоткуда» заглянуть.

Стихотворение, как и человек, либо заглядывает в глубину необусловленного, либо ничем (кроме необязательных деталей) не отличается от других себе подобных. К сожалению, вторая тенденция до сих пор преобладала. Но есть надежда на то, что «осевое» время возвращается.

VI. Бабочка-поводырь

Поэт и деньги

Тема слова, синонимичного деньгам, в поэзии встречается чаще, чем можно подумать. Слово и червонец, слово и копейка – постоянно сближаются большинством поэтов, словно они интуитивно подозревают между этими двумя вещами связь более тесную и глубинную, чем это представляется на первый взгляд. О том, что деньги и слова взаимозаменяемы и могут обладать на каком-то уровне одними и теми же коммуникативными возможностями, говорит русская пословица: и слова не скажи, только грош покажи. Дальше начинается самое интересное – индивидуальная поэзия о деньгах. Пушкин Баратынскому (цитирую на память): «Стих каждый в повести твоей горит и блещет, как червонец». Маяковский: «Поэту в копеечку влетают слова». Паршиков пишет целую поэму «Деньги», перемещая точку зрения автора вглубь пятирублевки. Достоевский, Пушкин, Маяковский, Некрасов были не только крупными игроками, но еще и описали отношения деньги-слово в своих стихах, письмах и романах. У Пушкина «скупой рыцарь» соседствует с образом импровизатора в «Египетских ночах», поразившего Чарского тем, что его необыкновенный дар импровизации соседствует с жадностью, с которой он требует денег за свое вдохновение. Сам Пушкин добавляет: не продается вдохновение – тем самым ставя в позицию возможного уподобления отношение слово – деньги. Паунд настойчиво вводит совсем непоэтичную тему денег и банков в свои «Песни» и посвящает уподоблению движения («траекторий») денежного и культурного целые статьи.

Еще интересней тот факт, что уничтожение денег у Достоевского ведет к уничтожению самой возможности речи, более того – к прерыванию жизненных процессов – вспомним обморок Гани при виде пачки денег, исчезающей в пламени камина. От него ждут ответа, но он не может произнести ни слова, потому что слово каким-то таинственным образом в этот вот самый миг

сгорает вместе с тысячными купюрами в огне, и невозможность сказать, соединяясь с невозможностью молчать, разряжается в обморок, уход из речевой и жизненной реальности.

Итак, мы наблюдаем очень странное соседство «божественного слова» поэта и «низменной» материи денег.

В чем же тут дело?

Во-первых, и слово, и деньги — магические предметы, запускающие механизм магии при правильном употреблении. Слово и золото — всегда были магичны, с их помощью умелый манипулятор направлял события и судьбы в выгодном для него направлении. Деньги и слово были равны заклинию.

Во-вторых, — слова и деньги максимально включены в господствующую систему *отношений* между людьми, связанными магией слов и денег.

Очевидно, что со словом и с деньгами в истории социума и политики произошла кардинальная метаморфоза. И чтобы понять, как изменилось слово, мы проследим за тем, как менялись деньги. Мы сделаем это, потому что слово и деньги идут в паре, и на примере денег судьба слова будет выглядеть очевиднее.

Первые деньги совмещали в себе саму вещь и ее стоимость, то есть вещь и стоимость вещи были тождеством. Куница могла иметь определенную ценность, но она не переставала при этом **быть куницей**. Золотая монета также имела свою ценность, как и раковина или рабыня, но при этом золотая монета не переставала быть золотом, раковина раковиной, а рабыня рабыней. И это была великая поэтика денег, соразмерная с великой поэтикой слов.

В дальнейшем деньги становятся — бумагой, которая не обладает ценностью, но отсылает к некоторому непроверенному золотому запасу. Деньги перестают быть вещью, себе тождественной, происходит процесс символического растождествления вещи с самой собой. Мы имеем дело с бумагой и притороченным к ней смыслом. Дальнейшая метаморфоза денег это превращение их в слабый электрический импульс интернета. Таким образом экономика продолжает растождествлять деньги и их носителя и относить стоимость в область чистой силы. Проще говоря — сильные государства обладают сильной валютой, слабые — слабой. «Все возьму, сказал булат». Деньги теперь отождествляются с военной и технологической мощью государства как крайним и сгущенным выразителем экономики и производства.

Деньги становятся фиктивны. И если сначала они служили средством коммуникации и опознавания — мы опознавали наши отношения при помощи куниц, раковин, шкур, то теперь они стали выполнять функцию сокрытия. И, прежде всего, скрывается основная точка отсчета стоимости. Точка отсчета стоимости золотого рубля — золото, точка отсчета рабыни — ее здоровье и молодость, она сама и т.д.

Точка отсчета компьютерного рубля — утрачена, сокрыта. Думаю, что Паршиков сегодня затруднился бы поместить себя внутрь электронного импульса, во всяком случае, не растворившись в его символической фиктивности.

А теперь — главное. То же самое, что произошло с деньгами, произошло и со словом. Оно проделало аналогичную эволюцию. Аристотель писал, что слово продолжение вещи. Еще Бенъямин настаивал в начале прошлого века на опознавательной функции имени, дающемся человеком. То есть имя «стол» опознавало себя в столе, имя «родник» в роднике, ибо обладало частичной с ним тождественностью. Подобно раковине, слово было самой вещью, обозначением которой оно являлось. «Слово кудесника — вещно», — пишет философ и богослов П. Флоренский. То есть слово, отстоящее от вещи в плане «линейной перспективы», в плане «обратной перспективы», перспективы духовной, — по-прежнему было с вещью единым, тождественным, находящимся там же, где и сама вещь. В духовном пространстве (реальном) возможно то, что в линейном пространстве (куда менее реальном) представляется абсурдом.

Но наименьшая, вторичная и внешняя реальность ведет себя в мире наиболее агрессивно, думаю, что это один из духовных законов, о которых свидетельствует поэзия всего мира — «Отелло», «Идиот» и т.д. Поэтому процесс растождествления слова с самим собой произошел также грубо, зримо, последовательно и однонаправлено. Слово тем самым потеряло точку отсчета своего значения. Слово кудесника (слово аристократическое) перестало быть вещным, по факту оно стало также слабым импульсом электронной сети, утратившим свойства *опознавать* реальность мира и отношения в этой реальности.

Важно сказать вот еще что. Слово — цементирует вещь, не дает ей распасться. В одной из своих новелл я допускаю, что жизни людей продолжают, пока имя каждого из них непрерывно произносит его ангел-хранитель или любящий человек. Магия имени такова, что при искренней и спонтанной ее практике сохраняет и оберегает жизнь его носителя. И стоит

любящему или ангелу на миг забыть о непрерывном произнесении имени, как человек умирает. Можно также добавить, а вещь — распадается.

И когда Конфуций писал о жизненной необходимости употребления имен, он вполне сознавал, что правильные имена создают и проявляют (без кавычек) правильные вещи и отношения. Каждую секунду мы при помощи правильных слов-имен создаем прекрасный мир, не давая вещам и людям распасться. Но в ситуации, когда точка отсчета имени утрачена и слово, как блудный сын, ушло в страны дальние, оно перестает быть нашим хранителем и проводником жизни. Вместо того, чтобы возвышать Творение, слово умаляет его, запутывает, идет на поводу внешнего и очевидного мира, забыв, что это мир *следствий*, а само слово направлено на опознание *мира причин*.

Реальность мира пишется словами. Нынешний роман реальности написан посредственными словами, удобными для посредственного массового «писателя», не различающего правдивых и фиктивных слов. Повторю — роман нашей действительности на сегодня написан и пишется посредственностью.

От того, вернется ли блудный сын в свой вневременной дом, зависит не только судьба поэзии, но и судьба мира.

Между куклой и бабочкой

С выставки Александра Колдера в Москве

Вчера я был на выставке Александра Колдера — его работы впервые в Москве. В 60-е все прогрессивные режиссеры помещали в кадр интерьер с крутящимися от ветра мобилями — забавными сбалансированными конструкциями, которые изобрел американский скульптор. О Колдере и его мобилях существует прекрасная статья, написанная А. Парщиковым, — там суть новой скульптуры подана с интеллектуально-пластической точки зрения, и сделано это превосходно. Отсыл к Рильке и марионеткам Клейста завораживает. Я найду немного с другой стороны...

Я бродил среди фигурок, сделанных из проволоки, косясь на молочно мерцающий экран с динамичным Цирком, созданным скульптором, — с движением проволочных акробатов, забавными атлетами, укротителями, львом, выстреливающим содержи-

мым собственным желудком и т.д. В детстве Александр собирал куклы для сестры, собственно, начал он с кукол, — думаю, что любая его композиция и любой объект так и остались отчасти куклами.

Модули парили под высоким потолком почти неподвижно, чуть подрагивая, высились на подставках, и при подходе вызывая сильное желание привести их в движение, что и делали посетители помоложе, незаметно от служительницы музея дуя в отзывчивые лопасти.

Я тоже, подойдя к «Южному кресту», дунул — и сооружение отозвалось, дрогнув трепетно, как бабочка, и встрепенувшись — лопасти ожили и пошли по кругу. В этот момент у меня внутри тоже что-то пошло по кругу и затрепетало — вероятно, сказала любовь к бабочкам.

Я вспомнил о том, что писал Парщиков — о промежуточном напряженном состоянии подвешенного модуля, который «должен решить», что ему сделать — то ли рухнуть, то ли вознестись под небеса, а точнее говоря, его ситуация навязывает зрителю такую дилемму восприятия. В связи с этим Парщиков упоминает термин Эпштейна — презентализм: обостренное видение предмета здесь и сейчас, восприятие его буквально зрачком еще до того, как включились осмысление и психика.

Думаю, что это не совсем верный подход. Человек видит модуль лишь потому, что ему есть, с чем его сравнить. То есть работа зрения все равно отчасти предопределена. Она и во многом-то возможна лишь потому, что ей предшествует желание или боязнь — увидеть. Говорят, индейцы Америки не видели больших кораблей в море, потому что они не были готовы увидеть в море что-то подобное. Хотя, возможно, глаз их корабли по законам физики отражал и «видел». Следовательно, от психической избирательности зрения уйти почти невозможно. Но возможно включить иное зрение, нефизическое... впрочем, это отдельная тема.

Побыв среди кузнечиков и стрекоз, я решил проделать небольшой эксперимент. Я свернул в зал, где стояли прекрасные цветаевские копии с греческих статуй. Венера Милосская, к которой я подошел, сначала — это после ветра, грации, трепетанья и кузнечиков — показалась мне большим неуклюжим муляжом. В прекрасной богине не было ни ветра, ни движения. Ее поверхности были непрерывны и предсказуемы. Она была тяжела и отдана земному притяжению на все сто. Она напоминала цилиндры колбасы в витринах магазинов 70-х. Откровенно говоря,

я был поражен. Куда все делось? Я же считывал эту скульптуру совсем иначе. И я решил не торопиться.

Я встал напротив и продолжил контакт со скульптурой. Я сделал усилие, чтобы войти в диалог непредвзято, как входят в фильм Тарковского после дискотеки — многие просто не могут этого сделать, инерция течения выносит обратно, они все еще живут в ином ритме, который надо отринуть, а для этого нужно дополнительное усилие.

Мои старания привели к тому, что фигура ожила и включила свой невидимый план. Это произошло в тот момент, когда я отказался от своих тщетных попыток разглядывания «примитивных» форм и дал ей возможность самой посмотреть на меня. Это произошло, когда я вспомнил свое наблюдение, что даже здешние копии греческих скульптур — гавани космических сил, которых олицетворяют боги, и что в слепки со знаменитых статуй они, несмотря на их «поддельность», все же втекают и вытекают, как вода во фьорды. Я вспомнил, что боги продолжают жить в этих гипсах.

В этот момент все преобразилось. Только что бывшая «примитивной» поверхность скульптуры смотрела на меня миллионами глаз — всей своей плоскостью, внезапно ставшей зрячей. Я раньше не очень понимал метафору из Рильке по поводу видящей поверхности, теперь это стало явным. Скульптура ожила.

Невидимый план классической вещи — это главное. Именно в нем, а не в самой поверхности таится откровение. Поверхность только грубая заготовка, только «стартер» для живой пластики. Все великие скульптуры античности не имитировали тело, как мы его понимаем, скорее, они приводили к выявлению ауры этого тела. Можно даже сказать, что они сначала создавали ауру, которая, уплотняясь, сжималась в саму скульптуру — наигрубейшую и самую косную свою часть. Но взаимодействуя с переживаемой жизнью, неуловимой физическим глазом и все же оказывающей влияние на зрение, и сама плотная вещь теряла свою плотность — отзываясь и пульсируя в ответ на бесконечное облако нефизического присутствия, расходящееся от нее и в нее собирающееся.

Немного парадоксально выражаясь, можно сказать, что греческий скульптор начинал создание скульптуры с ее ауры.

В. Беньямин пишет, что ауратичностью предмет обладает, если не ты смотришь на него, а он смотрит на тебя. Слепок великой богини глянул на меня из глубины глубин, и я прозрел.

Я вернулся в зал мобилей. Я постарался определить, кто здесь на кого смотрит. Вот что я понял. Мобили работали, как чуткие собаки, — они обнаруживали тот диапазон сил и энергий, который человеку был недоступен — реагировали на то, чего я не видел — на гравитацию, на движение воздуха, на мое дыхание, заставляя подозревать, что в невидимом, на первый взгляд, и пустом пространстве упакован еще целый пучок непостижимых сил, с которыми они ведут тихий и напряженный диалог. Такое же или похожее ощущение вызывает, кстати, и зависший над землей дирижабль.

Но мобили, работая в мире ауры или в мире, чрезвычайно близком к ауре, и обнаруживая этот мир, делая его для нас через свое посредство явным, как амперметр — электричество, сами аурой не обладали.

В мобилеях бог не жил. Несмотря на то, что сами они намекали на жизнь сонма богов, снующих вокруг, — Эроса-гравитации, Ариэля-воздуха, Аполлона-формы...

Что же я видел, разглядывая мобили? Мой взгляд шел к ним, к этим чудесным лепесткам и гибким каркасам, охватывая их с восхищением и детской радостью и возвращался обратно. *Но мобиль не присоединялся к моему взгляду, ничего ему не добавлял помимо своих плоскостей.* Он не смотрел как меня, как богиня в соседнем зале, всей поверхностью объема, размывая и уточняя его *собственным взглядом.* Он возвращал мне мой же взгляд, формируя его собой, но не преображая и не добавляя ему возможность различить ту степень вещи, которая есть неименуемая и неосязаемая суть красоты.

Память света

Последнее время все чаще говорят об уникальных свойствах воды, а также о ее памяти. На эту тему даже снят прекрасный полнометражный фильм, прошедший на ТВ. Оказывается, вода запоминает мысли и эмоции того, с кем она входит в соприкосновение. И если, скажем, над блюдцем с пшеницей в воде стоит человек, умеющий любить, то пшеница прорастает. А если над таким же блюдцем устроить ссору, то зерна портятся и загнивают. Омар Хайям писал, что не со всяким человеком стоит садиться за трапезу, потому что можно отравиться эмоциями, которые он передаст еде. Точнее говоря, воде, находящейся в ее основе.

Это свидетельствует, помимо всего прочего, о том, что в простых вещах куда больше чудесного, чем в сложных. А точнее выражаясь, что «сложность» простых вещей невероятна до такой степени, что создает их чудесную простоту.

Но, говоря о памяти воды, мы не можем не обратить внимание на то, что свет, по-видимому, обладает не меньшей памятью, хотя бы в силу того, что в течение миллиардов лет, которые необходимы для того, чтобы свет добрался от удаленной галактики или звезды, которая давно погасла, до нас с вами — он движется в вакууме мирового пространства и верно и терпеливо несет форму и особенности ритма, которые свойственны именно этой звезде. Все эти миллиарды лет он «помнит» о той звезде, которая пропала, исчезла, умерла. И, скорее всего, эта его память не прекращается никогда. В идеале он несет в себе все, что на этой звезде «можно увидеть» и даже почувствовать. Не случайно же ясновидцы говорят об «умном свете», и не случайно высшие духовные качества человека изображаются с помощью светового нимба, окружающего его голову и (реже) тело.

В классической живописи мы чаще всего имеем дело с «вымышленными», условными образами, которые художник иллюзорно изображает на двухмерном пространстве. Поэтому мы стремимся отделять свой мир от «иллюзорного» мира искусства, памятуя о том, что он условен. Что блудный сын Рембрандта, например, состоит не из плоти, костей и дыхания, но из соположения мазков масляной краски, нанесенной поверх холста. То есть мы отдаем себе отчет в том, что все, что происходит на картине, — «не настоящее». Но все же мы упускаем из виду одну настоящую составляющую, на которой держится живопись — свет.

Дело в том, что в самой картине он не условен. Свет «вымышленной» картины и свет нашего «настоящего» мира — это один и тот же свет. И если фигуры, собранные из мазков, — условны и принадлежат миру искусства, то свет, вступающий в контакт с мазками кисти и изображением фигуры, и свет, который освещает нам дорогу в музей, к этой картине и обратно, — это один и тот же свет, одна и та же жизненная световая среда. Можно сказать, что обладающая памятью реальность света — та же самая и в картине и дома, на кухне. Именно свет, доносящий до нас изображение того, что творится на полотне, «не делает различий» между тем, что происходит в картине, и тем, что происходит за ее пределами. Более того, он, живой свет, как

и живая вода, не только будет считывать ту информацию, которая заложена в картине при помощи различных комбинаций красок, но и понесет эту информацию дальше и при этом, вовсе не иссякая в силе и не утрачивая ее, но — напротив — все время приумножая и приумножаясь. Во всяком случае, великий интуитивист, философ и духовидец 13 века Роберт Гроссетест писал о свете как о единственной и первичной телесной форме, обладающей внутренним качеством самовозрастания, самоумножения.

Одним словом, «Блудный сын» Рембрандта работает как непрерывный излучатель умного света, который смешивается с другими частотами света, порождаемыми каждой новой суммарной цивилизацией, исторической формой, приходящей на землю, — каждым новым человеком, живущим на ней.

И если современная цивилизация, являясь суммарным излучателем смыслов, эмоций и мыслей, кодирует их и запечатлевает в дневном или искусственном свете, обозначая себя как бедная, отмеченная все возрастающими импульсами страха, жадности, растерянности или ожесточенности — эмоциями, блокирующими жизненную энергию, то «Сын» Рембрандта по-прежнему продолжает посылать свой очищающий мир код, заложенный в световом послании, запечатленном великим голландцем на своей картине в давнишнем мире любви и вдохновения. И несмотря на то, что нет больше той мастерской и того человека с кистью, «свет угасшей звезды» по-прежнему светит нам с его полотна.

То есть жизнь приходит к нам не только из «мест силы», куда все стремятся, не только из Шамбалы или, по Библии, от молитв праведников, но и от картин как от негаснущих свеч жизни, несущих ее саму в своих световых посланиях,

Поэтому настоящий художник так осторожен со свойствами света, о которых он знает все. Или почти все. Рембрандт прекрасно знал, кто он по отношению к свету — модельер, композитор, формообразователь, конструктор. И формообразование начинается в начале начал — в глубине человеческого сердца и свойствах вдохновения.

Как и вода, что становится носительницей умирания или жизни, в зависимости от того, кто с ней имеет дело — живой человек или человек «мертвый», убийца или праведник, или просто — творческий человек или злой, так же и свет несет ту весть, которую в него вкладывает художник.

И, как мы уже говорили, если образы на картине и условны, «иллюзорны», то природа света на картине и в жизни — одна и

та же, истинная. В этом смысле искусство и есть реальность. И по количеству света часто реальность творческая куда более реальна, чем наша «настоящая» реальность, утратившая свой собственный свет.

В этом смысле сонет и картина могут быть реальнее человека.

Из письма другу

...То, что Вы пишете о произвольной этической доминанте в поэзии как условия для существования самой поэзии, для меня понятно, близко и несомненно. Вне этики поэзия (как и проза) теряет внутреннюю энергию, свернутую внутреннюю пружину и превращается в одну из форм (не самую интересную) игры в бисер. И понятно, что такие поэты, как Гельдерлин, Рильке, Трахль, — утверждают, прежде всего, этический приоритет поэзии, через переживание которого им дано (и они приглашают читателя присоединиться) заглядывать в начало-начал, в область бесконечной и внесловесной потенциальности, которая является родиной и источником жизни и сил для любого, вне зависимости от того, ведает он об этом или нет.

Но мне хотелось бы сказать пару слов в защиту «индивидуалистической поэзии», не споря с Вами, а, скорее, делаясь своими соображениями по этому поводу. Такие поэты, несомненно разные, как Лорка, Цветаева и, скажем, Есенин, при всей их непохожести, тем не менее, имеют одну общую составляющую лирики, которую Лорка называл дуэнде, Цветаева — огонь, а Есенин, кажется, не называл никак, но этой составляющей, которую чаще всего именуют словом «вдохновение», обладал вполне. Я перечислил первых пришедших на ум поэтов из тех, чье творчество Вы относите к эстетическому по своей природе (индивидуалистическому). Я совершенно согласен с Вами, что именно в поле эго-поэзии рождается наибольшее количество замкнутых на себе, ярких, но безжизненных поэтических образцов, не говоря уже просто о скучных стихах скучных авторов. Эта неинтересность происходит, как мне кажется, от невозможности для автора сойти с поверхности вещей и ощущений, вызванных собственно поверхностностью эгоистического, эгоцентрического мироощущения, невозможностью, в силу этого мироощущения, добраться до глубины-глубин, откуда и происходит магия и волшебство поэзии.

Когда контакт с этим изначальным источником, предшествующим слову, достигнут в процессе творчества и осуществлен в стихотворении, оно начинает жить вполне необустроенной жизнью. Оно сильно отличается от «обусловленных» поверхностными мышлением и порывом стихотворений, спеленутых привычными конвенциями, модой, концептами, наработанным языком и т.д. В них, «изначальных» стихах, присутствует в той или иной мере абсолютная новизна, абсолютное прибавление жизни к жизни, то, что Рильке называл преобразованием вещей и земли.

Тут я подхожу к своей основной интуиции. Мне кажется, что вдохновение — это (далеко не всегда) та священная сила, действие которой в поэте, несомненно, вызывает связь пишущего с изначальной глубиной вещей и, вообще, форм, той глубиной, откуда само это вдохновение пришло. Не зря в первоначальной поэзии Музы были богинями, а не риторическими фигурами, а Вяч. Иванов, например, предлагал дионисическое вдохновение сблизить с влиянием вдохновляющего Святого Духа.

Оставив вопрос об этичности Богов пока что в стороне, я хочу сказать, что сверхъестественная сила могла застигать поэта врасплох, овладевать им и доносить через него шедевр (пользуюсь поздним словом), причем зачастую сам создатель не обладал при этом сколько-нибудь повышенными этическими достоинствами. Эта тема тревожила Пушкина, когда он описывал жадного Импровизатора (в «Египетских ночах»), обладающего даром улавливать божественное вдохновение и тут же воплощать его в совершенные поэтические формы. С точки зрения Сальери, таким же недостойным Импровизатором был, например, Моцарт (отличающийся, кстати, в основном, кристальной чистотой жизни, что не отмечено, хотя и намечено Пушкиным).

Так вот — не осуществляется ли присутствие абсолютного и неизреченного как источника подлинной, хоть и индивидуалистической, поэзии в творчестве Цветаевой или Лорки — через другое окно, окно священной одержимости при помощи *внесловесного ветра*. Обратим внимание на то, что этот внесловесный ветер вдохновения намного тоньше и изысканней тех слов, которые он, долетев до поэта, рождает в его душе и гортани. Что слова, которые он вызывает к жизни, во-первых, намного грубей этого источника, обозначающего форму паруса, а во-вторых, вынося слова на поверхность, этот необустроен-

ленный порыв каким-то образом влияет на их эллиптическую (двухцентровую) природу, изменяет удельный вес этой природы и отношения внутренних полюсов, утончает и преобразует слова.

Весь этот процесс происходит вне осмысления его поэтом в период написания стихотворения хотя бы потому, что, раскладываясь, как в квадратики киноленты, проецируясь на них, создающих иллюзию времени, *сам свет вдохновения расположен вне времени.*

Попросту говоря, не может ли вневременной порыв вдохновения сделать для эгоцентрического (эстетического) поэта, до какой-то степени «задаром» ту работу, которую выполняет поэт этический через глубинное созерцание вещей и явлений? Не может ли он на миг самого поэта сделать светопроницаемым, «святым», причем понятно, что эта «святость» (этическая безупречность) надолго не удерживается, но все же реально присутствует короткое время творчества, что и дало возможность Пушкину задуматься над тем, совместимы ли гений и злодейство.

Дзенский мастер и преподаватель русской литературы, голландец Тон Латхауэрс, пишет об одном буддийском монахе из секты «Чистая земля», который, отчаиваясь по поводу своего несовершенства, был однажды достигнут абсолютным интуитивным знанием, что если Будда Амида спасает достойных, то недостойных он должен спасти в первую очередь – утверждение логически неубедительное, но открывшееся ему с поразительной достоверностью истины.

Быть может, и в поэзии существует такой канал, через который эгоцентрический и недостойный этически поэт достигает изначальной Чистой земли, и имя ему – *вдохновение, огонь или дуэнде.*

Иероглиф «中» – «середина» (о нелюбимой истории, священной и не очень)

Когда наш мир, в котором мы «трудимся и живем», называют «серединым», я чувствую внутреннее сопротивление. Поэтому мне хотелось бы прояснить суть дела. Серединой мира великие книги, такие, как, например, конфуцианская «Чжун-Юн», называли его духовный центр, в котором не существует ни чувств, ни слов, но существует нечто большее – великий потенциал, в

котором все возможно. В котором содержатся в непроявленном виде все возможности мира. В книге «Чжун-Юн» этот центр назван равновесием, «корнем, откуда вытекают все человеческие поступки». Гармония же, опирающаяся на центр, – тот предел их *проявления*, к которому они должны стремиться, не зашкаливая.

В Евангелии с «серединой», с духовным центром имеет дело Мария, слушающая Христа, а с зашкалом, нарушением гармонии – Марфа, которая «печется о слишком многих вещах», отрываясь от этой середины.

Мы живем среди вещей. Считается, что они принадлежат срединному миру. Но вещь мира – это событие, а не данность, отношение, а не объект. Вещь мира всегда состоит из наблюдателя и наблюдаемого – гора состоит из меня, смотрящего на гору, и горы, «смотрящей» на меня, и каждый раз рождается заново в точке Встречи. Поэтому, когда мы говорим о вещах, стоит иметь в виду не саму «вещь», а прежде всего ту точку, в которой произошла встреча.

Если встреча происходит в *середине*, то это значит, что человек, глядящий на поющего, скажем, дрозда, находится в очень чистом состоянии восприятия, он настолько чист, что сквозь него смотрит на дрозда целомудренное и бездонно мудрое начало мира, Его середина, Дао, Бог. Эгоистический план выгоды, сравнения, беспокойства, зависти, обид – уходит и исчезает. Остается чистое восприятие. Абсолютное осознание. Бездна слушает бездну. Вот тогда-то можно различить дрозда во всем его великолепии, вот тогда-то эта птичка приводит с собой изначальную глубину мира – Рай, обретенный *здесь*, осуществляя твою и свою бесконечность. И тогда объект, вещь тает, как льдина в теплом океане, но не исчезает, а парадоксальным образом набирает проникающий до сердца свет, рождающий ее, вещи, особую явленность, явность.

Нахождение в Середине напоминает мне попытку удержаться на «колесе смеха», на котором я несколько раз катался в парке культуры в детские годы. Публика забиралась на полированный, слегка покатый круг, который начинал раскручиваться с небольшим ускорением. Чем ближе забравшаяся публика находилась к периферии круга, тем меньше у нее оставалось возможности удержаться на набирающем обороты устройстве. Держались те, кто оказывался в самом центре, где, как мы знаем (имея в виду ось вращения), движение отсутствует, центробежные силы умолкают.

Наш мир, который принято называть срединным — тут, наверное, имеется в виду выдуманное пространство между адом и раем, — на самом деле располагается как раз не в середине, а по периферии колеса смеха. Там всегда много движения, мускульных усилий, попыток баланса, нарушенной центровки, судорожных поз и ложных (временных) точек опоры. Можно попытаться обрести такую опору в соседе (муже, жене, друге, любимом философе), что и происходит чаще всего, забыв, что у него самого опоры в пространстве крутящегося обода нет, и в результате скатиться вместе за полированный круг, обнимаясь и хохоча. Впрочем, в «срединном» мире, скатываясь с круга, смеются редко — тут доминируют другие чувства — депрессия, отчаяние, злость, мстительность.

Именно на периферии мира происходят войны, споры, сравнения. Именно там, на ободке колеса, с его выбрасывающей за край силой, происходит поиск справедливости и желание зацепиться за вещь, за человека, за концепцию, за бешеную деятельность, за благотворительность, за отстаивание правого дела с оружием в руках, проживание матерью жизни ребенка, а не своей собственной, или проживание своей жизни, понятой как система заемных концепций, — словом, весь тот ад, который в литературе не раз обозначался как «ярмарка тщеславия», или «человеческая комедия», или «мертвые души».

Ад всегда с нами — он расположен на периферии крутящегося колеса сознания и подчиненной ему деятельности (совершаемой, конечно же, всегда во благо!). Но и Рай с нами тоже — он в центре, там, где нет ни конвульсий, ни борьбы. Рая и ада не стоит дожидаться, их стоит выбрать.

Слова и дела человека могут исходить из двух его позиций — либо из периферийной, либо из точки, расположенной в центре. Наверное, ясно, что это будут различные по природе слова и дела. Поэзия, написанная в центре или хотя бы подозревающая о его существовании, о его внеконцептуальной родниковой мудрости и радости, будет сильно отличаться от той, что написана на краю колеса, с его напряжением и поверхностностью.

Колесо стремится вынести меня на поверхность Бытия, которая почему-то называется жизнью. Центр приобщает меня к глубине мира, откуда он все время, обновляясь, как родник, выходит наверх.

Вещи мира, имеющие связь с центром, — подлинны и прекрасны. Человек, глядящий на них, остановившись, может приобщиться к их мудрости и гармонии, постепенно сдвига-

ясь к центру. Но увидеть их покой, а точнее, даровать им их волшебную центральность, пребывание в Боге, может только он сам.

Рай на земле никогда не выстроится на ободке колеса при помощи революций, технологий и священных войн. Все они всегда вылетали за край. Поэтому на него мало надежды, ведь на ободке находится большинство участников мировой современной истории, борцов за справедливость и заложников колеса.

Человек поэзии и человек смартфона

Исследователь мифа Карой Кереньи в своей статье «Античный поэт» среди перечисленных основных реальностей упоминает реальность *мусическую*. И я задал себе вопрос, насколько внятно для нас это слово сегодня? Что оно обозначало в середине прошлого века для автора статьи, не говоря уже о временах античности, и какие коннотации оно выводит на поверхность сейчас?

Кереньи пишет о мусической реальности как о реальности, скрепляющей общности и государства, ибо она является непременным атрибутом царской власти — залога и условия этой общности. Древние цари были поэтичны не потому, что являли собой заманчивый предмет для поэзии, а в силу своей природы, грубо говоря, в силу своей основной функции — соединяя небо и землю, струить на вверенное им социальное пространство ту небесную жизненную энергию, которая обладает качеством нести народу единение, благосостояние, процветание, мир.

Пока мусическая реальность была сферой, в которой они обитали, связь земля-небо осуществлялась. Вероятно, мусическая реальность сильно отличалась от реальности рациональной, в которую наш мир погружается с устрашающей скоростью и готовностью, отторгая все «непонятное» и «неявное». На этом фоне меня радуют все спиленные кресты — оказывается, подсознательно они до сих пор ощущаются участниками акций как носители силы, ибо им объявлена война, теперь уже и в Нидерландах — стране совершенно атеистической.

Думаю, что понятие мусическая реальность непереводимо на язык слов. В нее можно либо окунуться (если ты царь), либо о ней можно — 1. рассуждать и 2. игнорировать. Оба эти хода от нее уводят, и лишь первый — приобщение — делает возможным

ее понимание. Я не уверен, что на сегодняшний день все эту реальность испытали, как далеко не все испытали чувство бескорыстной любви, а тем более сострадания — их этому не учили. И все же многие поймут, о чем я сейчас говорю, потому что тем или иным образом с этой реальностью соприкоснулись.

Я позволю себе перечислить некоторые ее признаки: бесстрашие, единение с миром во всех его проявлениях, ощущение царственной чистоты мира, его целомудренной святости, возвращающей нас к дням детства, неуследимый мелодизм, самозабвение — утрата фантомного эгоистического я, которое мы ложно отождествляем с собой, а также обратная перспектива. Под обратной перспективой я здесь понимаю смысловую инверсию, осуществляющуюся применительно к бытовому сознанию, — на иконах это перспектива, данная в движении, с масштабом, выверенным не по физическим данным, а по духовным, и так далее.

Существующий в этой перспективе человек (поэт) чувствует себя царем не в качестве владыки, а в качестве служителя, что и есть основная прерогатива духовной власти царя. «Сын Человеческий пришел послужить», — обмолвился о себе Иисус, Царь Небесный. Мусическая реальность является животворным фундаментом, на котором зиждется бытие. То, что цари исчезли в Европе и Азии, свидетельствует об утрате их способности быть носителями мусического (поэтического) сознания, мусической (поэтической) реальности, их слишком вульгарной заземленности.

Идеальный Царь по Конфуцию и Лао-Цзы, — невидим и *не действует*. И именно он является носителем и проводником непостижимой природной силы, сцепляющей народные общности в гармонии и музыке.

Мусическая реальность, как и кровь, отзывающаяся на звезды, разлита по духовным жилам любого человека, и, пока она осознается, дарит вдохновение, преодоление не только непробиваемых, казалось бы, преград, но и самой смерти. Гражданин мусической реальности — инопланетянин по отношению к тому рациональному миру компьютеров и телефонов, в котором мы оказались.

Компьютер и телефон — это всегда проекция небольшого сообщества технарей, кодирующих свои *ограниченные* представления в изделия, которые на сегодня раздали всем гражданам городов, вместо туземных серег. И благодарные граждане являются ныне восприимчивыми и носителями этих *ограниченных* устано-

вок создателей смартфонов. Во всяком случае, чтобы ими пользоваться, я, волей-неволей, должен подстроиться под мышление тех бедолаг, которые этот смартфон сотворили, и внедрить этот блок навыков в свою память. Это и есть бескровное завоевание низшими способностями — высших. Причем — тотальное, ибо последствия создания глобальной информационной сети далеко не всем ясны...

Мусический человек — это человек живой, в отличие от человека смартфона, компьютера, BMW и офиса. Это человек — единственно живой, напоминание о той дороге к себе самому, к жизни как она есть, которую современная цивилизация проскакивает на все убыстряющихся скоростях. Это человек, помнящий свое царское, царственное происхождение и поэтому помнящий о царственном происхождении — других. Это человек сострадания и устремления. Это человек поэзии, которая на сегодня напрочь забыла о своей отчизне — мусической реальности. Как ни странно, ей больше питаются сегодня не поэты, а графоманы, интуитивно настроенные на ее энергетические возможности и через деградировавший механизм все же подключенные к карикатурной мелодике и рифмовке, которые, тем не менее, одаривают своего несмышленного слугу жизнью и энергией.

В этой жизни я видел людей, осознававших свою царственность. Они не жили во дворцах, но мыли ноги другим...

Есть один самый простой способ проверить — находитесь ли вы в мусической реальности или нет. Если не вы смотрите на цветок или звезду, а цветок или звезда смотрят на вас — вы в ней.

Проверьте свой статус, если вам интересно, почему вас кто-то в этом практичном и несентиментальном мире все еще считает царем. Причем не на словах. Возможно, вы узнаете о себе — будь вы поэт или футболист — что-то такое, что изменит вашу жизнь.

Бабочка-поводырь. Пластика отсутствия

Я сижу на мостках и собираюсь запомнить этот миг — я внимательно вглядываюсь в лес на том берегу озера, в то, как холодным металлом вибрирует рифленая поверхность воды, как ее колебания все еще видны в щели между досками настила, в игру света на стволах, в косо полет лимонницы где-то на периферии зрения. Я пытаюсь ее догнать, утвердить на ней точку отсчета, но она уже улетела, сломавшись сама в себе и сломав по углам

воздух, в который вложена, и я теперь ищу другую точку, чтобы закрепить на ней картинку, и решаю, что это ртутные с оттяжкой удары соловья, но все отдельное не хочет сложиться в целое себя, и тогда я расстроено прижимаю к щеке вафельное влажное полотенце. Вот, говорю я, вот же! Ты это чувствуешь? – вот это, какое оно мокрое, как отчетливо оно касается щеки, как оно *есть!* Чувствуешь? Почувствуй, пожалуйста, и тогда все остальное тоже соберется в ту реальность, которая одна имеет смысл и живет.

Сейчас я вижу эту картинку, словно бы с выломанными или размытыми, подобно промоинам во льду, фрагментами. Честно говоря, меня сейчас тяготит процесс называния, фиксирование неопределенностей, и я поэтому больше радуюсь именно этим промоинам и размытостям. И, несмотря на то, что особого вдохновения они у меня тоже не вызывают, они хотя бы не требуют усилия по переводу их в слово – достаточно очертить их внешние границы, сопряженные с исчезновением бабочки или солнечным серебром, просверкивающим во всю длину щели между досками мостков, – и к внутренней их сути, слава Богу, можно не прикасаться.

Вся эта композиция, которая сейчас близко-далеко стоит у меня перед глазами, напоминает мне Константинова колосса – разломанную гигантскую статую императора, которую я видел в одном из музеев, расположенных на Римском форуме, представленную в виде ее разнесенных фрагментов.

Не знаю, какую бабочку колосс хотел бы обрести в виде мнемонического прикосновения, чтобы сознание, провалившись вместе с ней, могло и очнуться – ей же благодаря – для других просторов и объемов *и, очнувшись, восстановило бы фигуру целиком*, но, думаю, что такая бабочка, несмотря на ее хитроумное отсутствие в самый что ни на есть насущный миг поиска тождества предмета с самим собой, все же всегда при нас, потому что встроена в сам наш глаз, и лишь поэтому все мы ловим и угадываем бегущие вокруг нас предметы и объекты.

Мы словно бы продолжаем, в основном, ловить ее и выискивать, а по ходу дела запечатлеваем озеро, камень, удары соловья и шершавый ворс полотенца на щеке.

Колосс был разломан, и для того, чтобы составить представление о его размерах и форме, реставраторы нанизали то, что от него осталось – голову, руку, держащую шар, и т.д., на несущие, почти невидимые опорные конструкции, создав тем самым пластику воздушного отсутствия всей остальной колоссальной фи-

гуры в нашей внутренней заученной и привыкшей воссоздавать тело человека визуальной пластической лепке, ограниченной лягушачьей окружностью с человеком Витрувия внутри.

Отсутствующие фрагменты статуи освободили места и объемы для чистого воздуха, то есть перешли из разряда весомых – в область невесомой скульптуры. Можно сказать, что каждый отсутствующий фрагмент воплощал по отдельности мечту Колдера о парящей над полом скульптуре, лишенной веса. Парящий предмет словно вынимает гравитацию и собственную массу из области пространства, совпавшей с его объемом, и даже немного расширяет эту область за счет невидимых лучей, названия которых нет в лексиконах.

Можно сказать, что отсутствующие части скульптуры выполняли роль мобилей – прозрачных и незаметных. Мне кажется, здесь мы имеем провокативный посыл для обнаружения в себе иной пластики, делающей даже такую устрашающую массу, как идол Константина, желанной и радостной. Вероятно, «воздух», вынимающий вес, присутствует в большинстве скульптур, которые, так или иначе, повлияли на мою личную способность пластического воображения. Например «Пьета Ронданини», наткнувшись на которую в Миланском музее, я застыл и начал, подобно ей, постепенно отделяться от земли, одновременно, не двигаясь.

Можно сказать, что убитый Иисус этой композиции весил не больше, чем мысль о нем, что позволяло Марии держать его на весу, как можно держать оболочку предмета, а не сам предмет.

Ника без рук или увечный гигант Пергамского алтаря излучали и струили ту же самую радость утраченного и заново найденного объема. Мне кажется, что работа зрения по утраченному и найденному вновь объему и есть основная его работа по преобразению мира, учитывая то, что видит *весь* человек, а не только его глаз. Мир располагается, уточняясь и формируясь заново по линиям нашего восприятия, ему ничего не жалко ни потерять, ни приобрести.

Самое же главное заключается в том, что мне очень хочется вообразить скульптуру или пейзаж, который был бы сформирован таким образом, что утратил свои детали, и на месте их обрел творящую формы пустоту не частично, а – *целиком*. Одним словом, мне очень хотелось бы видеть такую скульптуру, которая вместе с весом утратила бы себя полностью, но всем своим полным отсутствием продолжала бы воссоздавать себя полностью

именно так, как она это делала в случае утраты большинства своих частей.

Нестерпимое отсутствие должно же вызвать к жизни новую функцию зрения. Самое забавное заключается в том, что такая скульптура может быть заключена в любой точке пространства, что любое его игольное ушко грозит взорваться каменным ангелом.

Иногда мне кажется, что упомянутая «Пьета Ронданини», на самом деле, — полностью отсутствующая скульптура — та, у которой отсутствие неразрывно, как трепещущее белье на прищепке и в ветре, волей провидения и мастерства совпало с границами присутствия.

PS. Дописываю через год. Следуя за исчезновением звука буддийского колокольчика, я пережил опыт вхождения *во все*, в переполняющую полноту, наступающую после полного исчезновения звука и переводящую ощущения по ту сторону формальной реальности. То же самое происходит и со зрением.

Вопрос об истине

Вопрос об истине стал неинтересен. Рядом с разговором об истине, общей для всех, встает, призрак «тоталитаризма». Нет истины общей для всех. У каждого есть — своя собственная, и каждый имеет на нее право, на 15 минут славы, на однополую любовь, на фастфуд, на телефон, интернет, машину, стандартную смерть, на... что угодно, если это не входит в прямой конфликт с законом или умело его игнорирует. Мне недавно сказали, а разве не так — ты что хочешь сказать, что знаешь истину?

Да, я хочу сказать, что я ее знаю, хотя ей и не владею. И я не буду никому ее навязывать. Я не буду доказывать рыбам, что они живут в воде, хоть они ее и не ощущают. Знаете, ее и нельзя никому навязать, в отличие от маленьких истин или политических лозунгов — и в этом ее подлинное чудо. Поразительное свойство **человеческой воды** заключается в том, что она никому себя не навязывает и ничего не предписывает в силу одной единственной причины. Истина не артикулируется. Истина не может быть навязана именно потому, что она не способна быть вмещенной в слова, в характеристику, в цифру, в формулу. Она не способна стать цитатой, она не способна уложиться в сло-

во «Бог» или в любое другое, потому что это только слово, а не истина. Давным-давно Лао-Цзы выразил это в знаменитой формуле — «названное Дао не есть истинное Дао».

Мир, в котором представление об истине стало множественным, а человек, который говорит о единой истине, сразу же вызывает вопрос — а откуда ты знаешь, ты что, лучше всех? — такой мир находится в ситуации инволюции, ситуации возвращения от своего пика к ученической парте, причем парте настолько самодовольной, что появление учителя будет тут же воспринято как очередной тоталитаризм и насилие. Мы сами все знаем. Вот только интересно, откуда? Не от тех ли самых учителей, только незаметных — книг, коллег, кинофильмов, цитат?

В тысячах терапевтических групп мира, где люди исцеляются от последствий насилия, наркомании, алкоголизма, — новичку предлагается составить себе представление о той силе, которая может ему помочь преодолеть кризис, справиться с болезнью, и назвать эту силу так, как он понимает. Но это только начало, «духовный детский сад». По мере духовной практики представление об истине углубляется, и на определенном этапе выздоравливающие понимают, что один из признаков этой Высшей силы есть единство, что она присуща всем людям без исключения, как, например, воздух, которым мы дышим, — этот ужасный тоталитарный воздух, потому что он — один на всех. Как ужасная тоталитарная вода, которую мы, люди, пьем, она ведь тоже — одна на всех. Как ужасный тоталитарный закон гравитации — для всех один единственный.

Но не стоит всего этого замечать. Не надо — о появлении единого. В «духовном детском саду», в котором оказалась технологическая цивилизация, принято считать, что у каждого своя истина. Да разве может быть иначе в том мире, в котором истина обязательно подлежит словесной формулировке, то есть отождествляется со словами, как и все остальное в пораженной недугом рационального интеллектуализма цивилизации и «культуре».

Истин, выраженных словом, очень много — у каждого своя. Но у всех у них, малых истин, есть одно общее свойство — они ограничены, детерминированы, а значит, конечны. А значит, не истинны. Все, что состоит из частей и слов, — призрачно, подлежит распаду. Не может распасться лишь сама истина, потому что она не состоит из частей, ей не на что распасться.

Все что состоит из частей, — распадется. Даже если процесс будет долог — как выветривание пирамиды Хеопса или угасание Солнца. Но наш век намного короче. Смешно, что мы настаиваем на частных истинах — сидеть в пробке в машине, воевать за однополую любовь, проводит часы в бессмысленных и забирающих энергию социальных сетях, и это в то время, когда в сердце каждого — вложена бесконечность жизни, целокупность бытия, безграничный потенциал роста и творчества. Это как утешаться нижним бельем в качестве объекта любви, а не стать одним существом с возлюбленной. Что ж, этому ничто не препятствует. Если мне не нужен для любви весь человек, а нужно лишь одно «местечко» (выражение Дмитрия Карамазова), то кто ж мне запретит. Это мои 15 минут славы.

У того, на что *указывает* слово «Истина», много названий — жизнь, Дао, изначальное лицо, которое было у тебя до рождения, Бог, Нирвана, Яхве, Аллах, Бытие... и все же это только слова, не властные ее передать.

Истина открывается созерцанию, тому, кто выходит за пределы слов. Для того, чтобы увидеть дерево или птицу, слов не надо. Вы поймете, кто перед вами, еще не называя. Это и есть телеграмма истины. Ее мгновенный проблеск. Истина здесь, под рукой, только не спешите ее фиксировать, обозначать словом. Она сразу же погаснет.

Нас подсадили на слова и мысли (не наши, чужие), как на иглу. Вернее, мы сами себя на них подсадили. Мы говорим по мобильному телефону, не умолкая, читаем сотни тысяч слов в компьютере, поглощаем телевизионные шоу, считываем бессознательно тысячи реклам, слушаем миллионы песенок в маршрутках, кафе и магазинах, в голове кто-то постоянно что-то бубнит — это не жизнь, это сон, причем не из самых приятных. Через такой занавес выйти к Истине, хотя бы к ее проблеску, трудно. А значит, трудно выйти и к самому себе. Жизнь без себя стала нормой. Поразительно, но большинством такая жизнь даже не ощущается как утрата.

Не настала ли пора вырастать из «духовного детского сада»? Не слишком ли затянулся период безвольного инфантилизма?

Видел ли я Истину? Да, видел. Она прекраснее всего на свете и не подлежит формулировке. И она не может быть присвоена ни церковью, ни наукой. В карман ее не положишь, и процентов она не дает. Так она устроена.

Самое смешное, что, так или иначе, к ней прикасается каждый, но продолжает говорить, что ее нет.

Взгляд

Можно исследовать полет чайки и драгоценную, полную жизни пластику этого полета в ветре и блеске воды, а можно, приблизив птицу к себе, заниматься наблюдением за птичьими блохами, скрытыми в ее перьях. Вероятно, для постижения птичьей сути нужно встать на некотором расстоянии от птицы, найти подходящую для этой цели дистанцию.

И вот в чем тут дело.

Предположим, что мир, наблюдаемый нами, не есть мир истинный, а является миром вторичным, миром огрубевшим или миром, как написано в некоторых проницательных книгах, — «падшим». Именно то, что мы имеем перед глазами и постигаем при помощи нашего огрубевшего восприятия, как раз и является миром ложным, миром падшим, можно сказать, нами созданным («только отзвуком искаженным торжествующих созвучий», по Вл. Соловьеву).

Наше тело сначала не было таким, каким мы его воспринимаем сегодня, — оно подверглось воздействию наших, все более и более примитивных представлений о нем, поддержанных теряющим чуткость восприятием, в результате чего совершило длительную метаморфозу — короче говоря, грубовато-однозначным его сделали мы сами. Все его функции — выделительные или репродуктивные с сопутствующими им факторами — не были в начале столь наивно конкретными и шероховато примитивными.

Все это пришло как результат искажения первоначальной природы и облика, стало результатом аберрации неуловимого подлинника тела, его исходной формы, его возможностей, его фактуры. В этой форме «материя» была больше «образом», нежели «мясом», при этом не утрачивая реальности, а напротив — ее выявляя. Правда, это была иная реальность, нежели реальность, например, потовыделительных функций, как мы ее наблюдаем сегодня. Об этом догадываются подростки, об этом тоскуют «романтические» влюбленные.

Но все обстоит не столь однозначно. Первое, исходное тело, его загадку, его жизнь и мерцание все еще можно разглядеть. Но для этого нужны две вещи. Во-первых, умение взгляда видеть жизнь. И второе — правильная дистанция зрения. Наивно-однозначная материя тела должна быть отодвинута на правильную дистанцию рассматривания, точно так же, как чайка, летящая над волнами.

Вот почему некоторые влюбленные предпочитают смягчающий полумрак в час объятий. Те же, кто воспитал в себе умение видеть подлинник, — ориентируются на ауру тела, видимую или чувствуемую каким-то другим «оптическим» инструментом, предоставляемым на время в наше распоряжение любовью и даже влюбленностью.

Инструментом, превышающим возможности полумрака или ауратичности, является виденье поэта, запечатленное в стихотворении, или взгляд художника, живущий в его картине. Те же цели, в какой-то степени, преследует тантрическая медитация, первым этапом которой является вглядывание в глаза партнера до тех пор, пока не включается второе зрение, позволяющее разглядеть не поверхность, а источник тела, его настоящий сокровенный оригинал, а не тушь на ресницах или форму зрачка.

На самой мощной оптикой, видимо, обладает любовь.

Тело и его функции, включая самые «низменные», — это лишь ржавчина, скрывающая присутствие сияющего металла и указывающая, обнаруживая их, на потускневшие и затаенные формы сияния и восторга, отсылающая к ликованиям первоформ, которые находятся не где-то в прошлом, утраченном раю, а — здесь с нами. Итак, тело это указатель на самого себя, находящегося под ржавчиной, под грубоватой, физиологической только поверхностью, тело — это, скорее, призыв идти дальше, чем довольствоваться увиденным.

Кто может сказать, какая магия и красота скрывается под выбросом, скажем, мужских клеток или дефекацией? Какие виртуозные, говорящие загадочными смыслами формы обмена светом, жизнью, игрой со звездами? Мы склонны объяснять все прагматичностью и биологической целесообразностью, но не слишком ли это односторонний подход утратившего полет и ощущение магии ума, подход, констатирующий скорее огрубление самого ума, чем сущность дела? Еще В. Соловьев заметил, что для размножения цветам и животным вовсе не необходимо быть настолько прекрасными.

Проза Рабле была шагом в сторону принятия деградировавшего, но все еще великолепного, все еще гениального и прекрасного тела, что произвело, конечно же, терапевтический эффект в отношении разрыва сознания, ставящего себя в поле сравнения с миром горным, ангелическим и неумолимо приходящего к выводу о непреодолимой деградации человека и, прежде всего, его тела по отношению к светозарной и нетленной красоте.

Но возможен шаг и в другую сторону.

Не в сторону протезирования тела, по сути своей — его отрицания, как это происходит сегодня в косметических салонах, парикмахерских и отделениях пластической хирургии, а в глубину — к вечно сияющему (бессмертному) источнику. Возможность видеть его у нас все еще присутствует и время от времени проявляется спонтанно. Это и есть единственно реалистический подход к «материи», которая (не забудем) формируется больше мыслящим взглядом, чем комбинацией генов и молекул. Ибо гены и молекулы — отвечают за поверхность, за протезируемое поле, за объем, подлежащий манипуляциям. Но с источником, недоступным генам и молекулам, имеют дело совсем другие «рецепторы», улавливающие его вечное сияние и абсолютную радость первоявления, обладающего формой, но формой словно мерцающей, нежесткой, растворенной в самих потоках жизни.

Чистое счастье человека от контакта с формой (с другим человеком) возможно лишь в том случае — если он, сознательно или бессознательно, имеет дело с формой исходной, о которой тут идет речь. Протезированной (или близкой к протезированной) телесной субстанцией, разлагающейся в конце концов в слизь и гниль, о чем так много и красноречиво скорбели поэты-елизаветинцы, человек никогда не сможет удовлетвориться. И слава Богу, что никогда. Ибо восприятие распада как несправедливости продолжает свидетельствовать об иных состояниях телесной формы.

Хочу уточнить, что сказанное не относится к дихотомии: низкое, презренное тело — высокая бессмертная душа. Я говорю как раз о теле, пронизанном рождающими его энергиями, едиными с «душой».

Это относится не только к человеку. Посмотрите внимательно на ивы у озера, на уток в полете. Выберите нужную дистанцию. Сфокусируйте зрение и не торопитесь. Не спешите переводить увиденное в слова, и тогда, возможно, на вас глянет сама жизнь.

В качестве постфактума замечу — современный дух протезирования, проникая в искусство (понятно, что я сейчас говорю, прежде всего, о поэзии), вносит в него как высшее достижение дух поверхности, дух внешней комбинаторики, дух смерти. Вектор дальнейшего наивного признания исключительно поверхности тел, грубой и косной, сколько бы операторов над ней ни работало, — направлен в русло деградации и блокирования кон-

такта с вневременным исходником, проще говоря – блокирования контакта человека с самим собой.

Наблюдая за полетом уток и ветками ивы, можно ясно почувствовать, насколько они связаны с центром и истоком всего живого и насколько от него исходят и им просвечены. Именно это делает их – братьями и сестрами людей, помогающими и вдохновляющими нас. Но сами люди (за редкими исключениями) давно утратили исходное центрирование и теперь, в основном, связаны со своим ложным самодельным центром, ибо по ряду инфантильных потребностей отказались от единственно реального.

Этот заместительный центр помещен и пребывает в области концептуального мышления. Опираясь на него и с ним (мышлением) отождествляясь как с самим собой, человек становится бессильным заложником конечных концепций, им же порожденных на свет.

Один проницательный подвижник писал, что животные и птицы стенают, ожидая откровения от людей.

Но похоже, что сегодня люди, стеная от невозможности собственного откровения, сами пытаются припасть к уткам и деревьям, чтобы хоть немного почувствовать, кем они являются на самом деле, а не в изображении доминирующих концепций по ряду эстетических и жизненных вопросов, принадлежащих бытовому сознанию, философским утверждениям, а также авторам и кураторам современной поэзии, литературы и кинематографа. Думаю, что сегодня взгляд этого сообщества больше озабочен птичьими блохами, чем самой пластикой полета живой птицы, являющей миру свой слегка затуманенный и все же непостижимо прекрасный и просвечивающий сквозь пернатую поверхность первоначальный облик.

Все, вышенаписанное могло быть выражено значительно более короткой формой поэтической реальности, отсылающей с поверхности вещей к их первоначальной сути, например: «Русь, ты вся – поцелуй на морозе».

Змеи во сне и наяву

В Ватиканском музее я воспользовался моментом, когда одна экскурсия уже отошла от «Лаокоона», а вторая еще не приблизилась, и мне удалось побыть какое-то время с этой скульптурой наедине. В тот момент, пока я переживал миг пустынного диало-

га, статуя сверкнула. Такие вспышки информации знакомы каждому – это та самая ситуация, когда знакомый предмет словно открывается заново, как коробка с подарком.

Три фигуры находятся в состоянии плывущего борения. Это ощущение тихого, почти невесомого смещения и позволило Пастернаку сравнить «кладбищенский дым» с этой скульптурой.

Вообще, про «Лаокоона» много писали – от Микеланджело, папского эксперта по установлению подлинности, до современных искусствоведов. Редкая и необычная композиция с присутствием спиральных силовых векторов – гипнотизировала внимание зрителей даже с листа репродукции.

Три фигуры перевиты кольцами и лентами двух гигантских змей. Я постарался проделать в уме следующую стереоскопическую работу – создать скульптуру, убрав из нее змей, оставив только три фигуры и, вторым номером, – представить себе самих змей, расположенных в пространстве без Лаокоона и его двух сыновей. Две эти картинки заворожили меня еще больше. «Лаокоон» без змей – был вполне закончен и завершен, не меньше, скажем, чем знаменитая Ника с отбитыми руками. А змеи, повисшие в воздухе, создавали воздушное пространство силы, входя в которое, воздух обретал новые качества, подобно тому, как обретает новое качество и свойство пространство внутри пирамиды, в котором ростки развиваются с удвоенной силой, а тупые бритвы самозатачиваются.

И тогда у меня возникла догадка – не оставили ли нам три автора, изваявшие скульптуру на излете эллинской пластической мощи, некоторое послание, код. Вполне возможно, что это было сделано бессознательно, сейчас это не важно – я вправе рассмотреть посылку и без уточнения деталей ее отправления.

Змея почти во всех мифологиях символизирует (помимо множества других значений) – чистую силу, энергию в изначальном, беспримесном виде. Энергию, еще не разделенную, не «раскадрированную», не использованную. Ведь каждую змею можно рассматривать как чистый мускул, вытянутый в длину. Но и это еще не все. Змея движется, образуя волну – рисуя уникальную фигуру, которую сама энергия образует и по которой она же распространяется – от волнообразных амплитуд звука до световых и электромагнитных вибраций. Чистая сила, попадая в мир форм, начинает образовывать змею, волну. Поэтому змея – это всегда присутствие мировой энергии. То, что до нас дошло рудиментарно и скрытно, для пастухов и земледельцев древней Эллады, возможно, было вещью наглядной, утраченной впоследствии

вместе с ослаблением рецепторов, отвечающих за глубокое, а не поверхностное зрение.

Распределение энергий и их рисунок на русской иконе помечено золотыми линиями — одной из форм змеино-го тела. Об изображении и обозначении божественных и космических энергий на иконе писал Флоренский.

Не вынес ли создатель «Лаокоона» *наружу* в виде змеи форму и формулу распределения *внутренних* сил, на которые опирается любая совершенная статуя?¹ Не создал ли он букварь, наглядное пособие, вывернув наизнанку и материализовав те энергетические бесплотные тоннели, русла и потоки, которые распределяются и живут внутри любой совершенной вещи — от дерева и скульптуры — до стихотворения и человеческого тела?

Ведь совершенно ясно, что вещество статуи состоит не из мрамора и мрамора, а из мрамора и чего-то еще. И если степная каменная баба весит столько же, сколько земля, поскольку завязана внутренним нисходящим потоком с ее сокровенными глубинами, то некоторые скульптуры больше напоминают летательные аппараты и дирижабли, паря над землей, почти не опираясь на нее, и это произошло задолго до того, как Колдер перенес опору скульптуры вверх, привязав ее к потолку, а Клейст написал свое гениальное эссе «О марионетках». Ника Самофракийская всегда будет весить меньше каменной бабы. Да и сам «Лаокоон» не зря сравнивается поэтом с дымом — он не опирается на землю, он парит в кольцах энергий, образуя сложный летательный аппарат, который, думаю, имел предтечу в забытой реальности, в виде хотя бы человека с внутренним костром таких мерцающих сил, которые поддавались его воле, приобретая нужную конфигурацию и устремление.

Но для этого одной змеи явно мало. Есть скульптуры (я сейчас пишу конспективно) с невесомыми массами — например, Христос в «Пьете Ронданини» парит, почти не поддерживаемый слабыми руками матери. Вообще, у умершего Христа в исполнении Микеланджело раз за разом и почти во всех композициях открываются ноги, на которых не ходят. Они столь слабы и немощны, что понесут тело, если только тело будет вполне невесомо.

А есть те, которые стремятся вверх или наоборот уходят в землю. Очевидно, что тут мы имеем дело с двумя змеями, ко-

¹ Схожую процедуру проделали, например, создатели Музея Помпиду, вынеся наружу все служебные коммуникации жизнеобеспечения, которые до тех пор целомудренно укрывались внутри здания.

торые изображены на посохе Гермеса — разнонаправленные силы, способные образовывать самые разные формы и векторы энергий — от бурно устремленной к цели, до схлопывающейся.

Автор «Лаокоона» дал вывернутую картинку прикосновения энергетического мускула (двух змей) к поверхности кожи и тел персонажей, хотя на самом деле такая игра и формообразование происходят на более тонком, почти скрытом пластическом уровне, проявляясь снаружи как некоторая не всегда оправданная деформация тел и отдельных групп мышц. То есть внутренние змеи-энергии могут выступать более явно (у маньеристов) и менее явно. Без присутствия этих живых энергий веществом скульптуры будет просто мрамор, мертвый декоративный камень. Но вещество скульптуры — это мрамор плюс внутренние энергии жизни, которые так наглядно и чуть грубовато расположились снаружи, между тел, изваянных Агесандром.

На самом деле эти змеи живут внутри. Их две, ибо они предназначены выстроить — разнонаправленные или уравновешенные энергетические потоки. Они живут в стихотворении или прозе точно так же, как это происходит в скульптуре, или дереве, или утке, или летящем человеке. Вес вещи формируется благодаря внутренней работе этих «двух змей». А так же ее устремленность, нежность и мощь.

С работы со змеями начинается работа с любой пластикой.

Создатели Пергамского алтаря с его «змеиной составляющей» это прекрасно знали.

Вы найдете их в диалоге хора и героя у Эсхила, в строке Гомера — движущейся одновременно вперед и назад. Стоять, идя вперед, и все же при этом двигаться назад, как это происходит в стихотворениях позднего Мандельштама или во фрагментах Сапфо, без этих двух живых энергий невозможно, куда мы занимаемся пластикой форм.

Невидимая строфа

Я уже писал, что в «идеальном» стихотворении предполагается присутствие двух базовых составляющих, на которых держится и сам мир: перемены, метаморфозы и — постоянной, неизменяемой величины. И Гераклит на Западе, и Книга перемен на Востоке солидарны по поводу того, что в мире все течет, все изменяется, и если есть в нем что-то постоянное, то это на-

личие перемен. Два основных строительных «кирпича» мира это переменны и неизменяемость. И если поэту в юности они не видны, то возраст — мощный духовный инструмент — обнажает всепроникающую природу перемен тем, например, что приезжаешь однажды на родину, а на месте дома, где ты вырос, и бамбуковой рощи, где спал, стоит универсам и горланит кафешка типа «Шоколадница». Или тем, что деревья и люди, которых любил, утратили форму, превратили ее в прах и глину. И так везде и во всем: все конструкции неустойчивы — начинаешь ощущать себя, как если идешь в ручье, и он все время убегает, шекоча ноги, именно так бежит сквозь все в мире невидимый поток перемен, пронизывая тебя все время, вынимая землю из-под ног, смещая облака, землю, тело. Только этот ручей не видим сразу — для того, чтобы его увидеть, нужно сформировать новый орган зрения.

Но любая переменна потому и воспринимается как переменна, что происходит на фоне того, что не является переменной. Если бы в мире были одни переменны, мы бы не воспринимали их как переменны, это было бы просто то, что есть. Но раз мы видим переменны, то, значит, мы их видим на фоне чего-то неуловимого, неосознанного и все же явно неподвижного, неизменяемого. Иначе откуда бы взяться точке отсчета для самих перемен.

В стихотворении все происходит точно так же. Но если со сферой изменемости все ясно — меняются слова, картинки, метафоры, крупные и далекие планы, эмоции, мысли, персонажи, объемы, внутреннее и внешнее, синтаксис, приемы поэтики, — то со сферой неизменяемого дела обстоят не столь очевидно.

«Вечное возвращение» замечательного Фридриха тем и удивительно, что являет изменяемое в неизменяемом. Все метаморфозы вещей и событий, сколько бы их ни было за кальпы и мириады лет, все равно приходят к той точке, где совпадут с тем, что с ними уже было. А, вернее, каждую секунду находятся той точке, где они уже были **всегда**. И сколько бы они ни менялись, они всегда были тем, чем они сейчас есть. И если, по Гераклиту, мир возвращается после миллионов лет в постоянную точку возврата, в огненный Логос, чтобы сгореть и начаться снова, то можно сказать, что Гераклитова «строфа» мира — это расстояние между пламенем Логоса и следующим (**одним и тем же**) пламенем Логоса. И, как всякая строфа, этот смысл и ритм будут повторяться, развертывая стихотворение Вселенной.

Регулярная строфа это и есть присутствие, условие и выявление сферы **неподвижного** в стихотворении. И, менее явно, эту же функцию выполняет регулярная строка как составляющая строфы, ну и, естественно, как еще одна составляющая строфы же — регулярная рифма (см. спенсеровскую или онегинскую строфу). Не зря С. Аверинцев относил повторяемость онегинской строфы к присутствию бытийной красоты и гармоничности мира в поэме, к его божественности — онегинская строфа, по мнению исследователя, была чуть ли не формой теофании, богоявления в форме возобновляющейся и неподвижной гармонии.

Но где же находится строфа ницшевской Вселенной, если наличие постоянной составляющей не отмечено периодом «от огня до огня», а скрыто в каждом миге неуловимых метаморфоз? Как же нащупать эту строфу, как к ней прикоснуться, как ее выявить? Если Гераклитова поэтика уравнивает ручей метаморфоз, вводя его в чередование строгих, неизменяемых строф, то в поэтике Ницше в качестве внутреннего противовеса бесконечному потоку перемен существует как бы одна единственная, огромная «воздушная громада» строфы, их уравнивающая. Эта строфа вынесена за кадр, за материальную киноленту перемен, за плоскость картины в раме, за ее живописный слой. Она ощущается только в моменты наиболее светлых интуитивных прозрений, в миги наиболее мягких и соотнесенных с природой видений. Ей не надо повторяться — она **всегда**. Она — то, что смотрит на переменны, создавая для них пространство.

Я немного приоткрою технику обнаружения этой строфы — выключение мысли, уход от слов и «разума». Как ауру видят лишь боковым зрением, так и магическую строфу — при помощи мысли, слова и себя самого не взять. И все же ей можно себя — вверить. Но это все равно, что прыгнуть в пропасть.

Поэзия, условно говоря, может соотнести себя либо с поэтикой Гераклита, либо с поэтикой Ницше. Но поэтика Гераклита это именно что поле поэзии с ее развитием, строфами, музыкой и отрезками времени, колдующими и ворожащими, как матовые чаши фарфоровых цветков в южной ночи. Поэтика же Ницше, поэтика единой, неуловимой, умонепостигаемой и все же несомненной строфы — удел будущей прозы. Бессмысленное повторение историй в прозе (оправдываемое теорией божественности языка или фразой Эко, призывавшего рассказывать истории), вся эта огромная индустрия бел-

летристики практически уже закончилась, вспыхнув перед бесславным финалом особенно ярким светом и затопив многоэтажные полки магазинных монстров гляncем и золотом переплетов.

Истории, лишенные внутренней соотнесенности с «воздушной и единой» строфой — сегодня не более, чем инерция галлюцинирующего сознания, торжество профанного сновидения, разновидность порнографии. Пир на горе объедков.

Об этом знали уже Рембо и Гоголь. Рембо призывал не к наркотикам и стимуляторам, а к выходу из заученных пространств бесконечных историй, не соотнесенных с единой строфой, единой точкой сборки, магическим кристаллом, подсвечивающим слова «Озарений» или «Лета в Аду» из ниоткуда — углубляющим их бытием с иным вектором, нежели повествовательный. То же самое делал и Гоголь, рисуя свой «ад» мертвых душ. Замечание Мандельштама о том, что вся «Божественная комедия» — это единая строфа, принадлежит к открытиям той же интуиции.

Новая проза занята чудом выявления пространств невидимой строфы — процесс, делающий нас людьми.

Аура и метафора

То, что слово обладает аурой, некоторым свечением и неуловимой игрой смыслов, исходящим от него, кажется, стало или, во всяком случае, становится аксиомой. В XX веке восприятие ауры слова отчетливее всех выразил Мандельштам, сказав о том, что значение слова не фиксировано, что смысл его парит и витает над словом, как душа над телом. Впрочем, я не помню большого числа высказываний по поводу словесной ауры. Принято говорить о полисемии или внутренней форме слова — тоже, кстати, нечасто — и понятно, почему. Филология все больше становится системообразующей и статистической наукой, и такие «термины», как «аура» или даже «внутренняя форма» для нее все менее удобны. Филология все больше отдает предпочтение научной точности взамен интуитивного постижения. Поэтому в разговоре об ауре приходится идти не очень «научным путем», открывающим, тем не менее, те ландшафты, которые науке заказаны.

Литература пользуется, в основном, «твердыми» словами и «твердыми» смыслами. Вся реалистическая проза написана

как раз такими словами, без учета их аур. Такими же словами написано огромное множество стихотворений, хотя здесь не все так однозначно. В XVIII и XIX веках, в период становления литературного языка, поэты поневоле вслушивались в слова куда более внимательно, чем в середине XIX века, например. И поэтому им приходилось иметь дело со смысловым свечением слова, с его аурой, с его смыслообразующими переливами.

Но после Пушкина слова стали отвердевать. Ауру слов, сдвигающую их «словарное значение» учитывали разве что Тютчев и, немного иначе, Фет. «Демоны глухонемые» — это уже не словарное значение слов, это уже взаимодействие не твердых слов, а их аур.

Символизм почувствовал ауру куда сильнее, и это понятно. Если слово символизировало нечто и указывало на изначальный запредельный смысл, то тем самым оно было уже не равно себе, было расширено до запредельных высот, а следовательно, было окружено облаком не прямых смыслов.

И так далее, вплоть до ауратического письма Мандельштама, где, конечно же, вступают во взаимодействие не «жесткие слова», а их удаленные ауры и игра стихотворения осуществляется как мягкая игра неуловимо, почти бесплотно соприкасающихся аур: «Я научился вам, блаженные слова: Ленор, Соломинка, Лигейя, Серафита...» Речь идет о том, что поэт научился писать не самими словами и сопряжением их смыслов, но вышел на иную глубину и изощренность восприятия, уйдя от фиксированных смыслов слов — в переливчатые и нефиксируемые смысловые, цветовые и пластические смыкания и игры их аур. Заметим, кстати, парадоксальное соответствие — чем неуловимей задействованная аура, тем больше скрытая до поры мощь и энергия поэтической вещи.

Я пока что на этом остановлюсь, не углубляясь дальше в определения словесной ауры. Замечу лишь, что она обладает, помимо терминологического значения слова, сегодня доминирующего, синкретической природой, включая что-то из детства, совмещающего сон, явь, цвет, звук и смысл в одном простом и неразложимом восприятии.

Аура слова словно бы главнее самого оплотневшего слова. Создается такое впечатление, что светоносные и бесконечные ауры постепенно грубели и уплотнялись в жесткие словарные смыслы до тех пор, пока не превратились в те слова, с которыми сегодня имеет дело наука, бизнес и инструктаж. Но мы сейчас говорим о весьма определенном свойстве слов, даже

прикладном — о том, как ведет себя аура слова в поэтической речи, если эта речь, конечно же, вообще обладает свойством ощущать ауру.

Зададим себе простой вопрос, немного грубоватый — какого размера может быть аура у слова. Еще определенной — каков диаметр словесной ауры? Думаю, что ответ ясен — от нуля до бесконечности. Если камень упал в озеро, то круг будет расходиться во всю ширину воды. Это, конечно, модель, но, учитывая тот факт, что физический свет, истекающий как от зажженной спички, так и от погасшей звезды, — никогда не кончается, пускаясь в бесконечное путешествие по пространству, уместно говорить о том, что более тонкий, смысловой свет, тем более не знает границ для своего расширения. Слово не кончается само в себе, но, будучи произнесено, пускается в путешествие без конца.

Оно ведет себя точно так же, как аура Солнца или аура человека и отчасти может быть сравнимо с их природой. Заметим лишь, что сумма аур создает всеобщее поле виртуозного и играющего рисунка, на котором восходит мир и определяется траектория его развития.

Итак, в процессе написания вещи я могу пользоваться словами, работая на том или ином радиусе аур. Я могу использовать «короткие» радиусы, и тогда моя речь будет сдвинута не сильно, как, например, поэтическая речь Тютчева, или (в том случае, если я способен различать эти неуловимые вибрации) — работать на длинных радиусах, как это делал одно время Мандельштам. Работа на длинных радиусах ауры предполагает особую чувствительность поэта, особую не утраченную связь с детским восприятием мира, и, когда Рембо, полушутя, полусерьезно говорил о цветах звуков, он играл в их ауры, ощущая их цветовое наполнение.

Искусство работать на удлинённых радиусах обладает рядом особенностей. О необходимости дара чувствовать длинный радиус я уже говорил. Дар этот в чистом виде далеко не всем присущ, хотя обычно, в той или иной форме, он присутствует у поэта, как и его память о детстве.

Во-вторых, когда я попробовал писать на удлинённых радиусах, я ощутил, что ритм стихотворения замедлился, а само оно стало «весить» намного меньше.

Вопрос Мелхиседеку

*Листья зачем падают ответь мне Мелхиседек
пойми непревратно царь мое тело о трех словах
между первыми небо и слепой человек
меж зачем и падают воздух и пустота*

*Три города в воздухе из препинаний букв
вертятся как листва синью разделены
с утиными криками вместо домов и рук
с звездой вдоль белой чужой спины*

*листья тишь зачем тишина падают тишина
воздуха голова как рубашка реке близка
и Венера смотрит в хрустальный осколок сна
и три слова крутятся у старческого виска*

*и пока их не было царь Салима еще не возник
не сложился и мир и наук и Нищие в сети
великий народ на войне переходит в крик
и вовнутрь своих глаз как в белую печь летит*

Как видно, здесь слова сопрягаются чаще всего не по основным своим значениям, а по траекториям удаленных аур. Радиус удаления здесь невелик, и все же стихотворение из зарифмованного рассказа или информации переходит в иную область выражения и, соответственно, восприятия. Я еще не пробовал работать на предельно длинных радиусах — для этого нужен особый настрой, но уже сейчас могу сказать, исходя из медитативных практик, что если радиус предельно длинный, то стихотворение как таковое кончается и переходит в созерцание.

Бесконечный радиус слова располагается своим убеганием там же, где находится поле абсолютной потенциальности и дословесное Бытие.

Поэтому поэзия, учитывая свойство бесконечности аур, не может работать на слишком удаленных радиусах, там область собственно слов кончается. Однако поэт может их чувствовать, эти предельные, почти несуществующие для плотного мира смыслы, обладающие невероятной жизненной силой, нескончаемым магическим эхом, окутывающим вещи мира, и переживать эту музыку удаленных аур, как хотели бы это

осуществить символисты. Впрочем, удачи их на этом пути немногочисленны, хотя и завораживают.

И вот что интересно — парадоксальным образом работа на длинных радиусах приводит в ту же область, что и точная динамическая метафора. Метафора — как бы другая сторона поэтической монеты. Я уже писал, что метафора работает на свойстве «нулевой зоны» сопрягать все со всем. И если бы это свойство метафоры, в которой происходит сопоставление далеких слов, например, «глаза» и «неба», отсутствовало, то тот, кто впервые уподобил глаза любимой небу, мог быть объявлен сумасшедшим. Кстати, вероятнее всего, так оно сначала и было. Но мы с вами чувствуем убедительность этой метафоры, несмотря на то, что небо огромно и бесплотно, а человеческий глаз мал и плотен.

Когда в «Санктусе» я пишу о Жанне д'Арк, что «*ее молитва восходит лестницей в парусах*», здесь уподобляются три вещи — молитва, лестница (лествица) и восходящий ряд парусов, наполненных ветром. Для того, чтобы эта метафора могла осуществиться, необходимо пространство, в котором эти три вещи каким-то непостижимым образом — нерасчленимы, в котором они — едины. На вербальном уровне такого быть не может, но в довербальном непроявленном смысловом объеме (больше похожем на внимающую тишину), который метафора выявляет и на котором она держится, — вспышка такого чуда возможна и даже естественна.

Итак, метафора не только средство выразительности, она еще и способ обнаружения области чуда, дословесного пространства, в котором **все возможно**.

Так вот, если хорошо взглядеться, то мы ясно увидим, что область максимального радиуса ауры, с одной стороны, и довербальное пространство метафоры, с другой — это *одна и та же область* непроявленного.

Это одна и та же область живой пустоты, из которой стихи черпают собственную жизнь, облаченную в игру перевоплощающихся значений и смыслов. Причем жизнь эта — особая. обладающая той «утонченностью» о которой говорили древние китайские мастера. И речь здесь идет не об обыкновенной изысканности, скажем, моды, а о той утонченности проявленного бытия, которой обладают такие «вещи» мира, как молния, ель, волк, коршун, человек. Ее-то, эту не дающуюся обычному взгляду, но завораживающую тебя жизнь, и призвано выявить стихотворение.

VII. Стихотворение, состоящее не из слов

О Розе

Акмеисты объясняли свою позицию по отношению к символизму таким, что ли, способом — не осталось *самих вещей*, все они перестали быть собой, а все они лишь *означают* что-то другое. Пусть снова роза будет розой, а чашка — чашкой.

Не смешно ли? Покажите мне человека, для которого роза была бы розой, а не неким событием из прошлого, вспоминаемым каждый раз при слове роза или при виде розы. Любое событие из прошлого — концепт. Где тут роза, равная розе, скажите?

При углубленном всматривании, пусть даже и поэта акмеиста, роза всегда — не та же самая роза, а плывущий и мерцающий объект.

«Роза есть роза есть роза» из Стайн — свидетельство того, что роза в себя никак не втискивается, перечисляй хоть до послезавтра, не втискивается, как воздушный шар в пригоршню.

Роза не может перестать быть не собой, только тем и жива.

И шляпа, и человек, и все, что угодно — не могут не быть не собой с помощью нашего восприятия. С помощью метаморфозы.

Символизм ушел не потому, что правы акмеисты и их продолжатели, а потому что дух времени изменился, огрубел, и люди уверовали в свою глухоту и слепоту. Причем, как всегда, вполне агрессивно. Не влезай, зрение, — убью! Но символизм это разговор про вещь, в конце концов, совпавшую с собой — пройдя все Дантовы сферы-планеты по восходящей, нащупав себя и войдя в свое Начало.

Блок слышал то, что нам недоступно, не говорю уже о Вл. Соловьеве.

Мы и довольствуемся, и превозносим лишь то, что доступно нам, оглохшим. Вот ведь подход! То ли раба, то ли лакея, то ли говоруна Фомы Опискина.

Перекодировка

Напрасно мы понимаем переход от символизма к Мандельштаму как закономерный призыв к нынешней поэзии работать с языком. Для О.Э. местом работы была жизнь в языковом проявлении, а не язык, поддающийся систематизации и концептуализации, в отличие от жизни, которая этим вещам противится. Перекодировка Мандельштама и другой живой поэзии на нужды XXI века — понятная редукция, обусловленная нуждами все более научного и технологичного подхода к поэзии. Мандельштам и Блок имели дело с необусловленной, безусловной стороной жизни, преодолевающей детерминизм и фатум истории. Языковой и технологичный подходы — историю и ее Рок превозмочь не в силах — они лишь продолжают ее энтропийную, угасающую траекторию. Поэзия корнем своим всегда держится «ни на чем», поэтому ее фатуму и не взять.

Алмазный фонд

В Алмазном фонде Кремля, наблюдая за игрой света на орденах, подвесках, коронах, я был заморожен иноприродностью, несоизмеренностью существования алмаза с существованием человека. Каким-то невероятным глубинным усилением интуиции я видел в перешелкиваниях и вспышках драгоценного сухого блеска, что эти лучи — мгновенны, что они, можно сказать, вне времени (300 000 километров в секунду). Рядом с ними плоть с ее ритмами (года, дыхания, сердцебиения), плавающая во времени медленно и неторопливо, казалась успокоившейся землей по окружности взрывной воронки, которая все время пополнялась неуследимым блеском.

Эти ордена и украшения, птицы и звери воспринимались как существа из другого мира, другого измерения, которое можно было увидеть лишь потому, что эта вневременность каким-то образом жила и во мне. Напряжение между нами было столь сильно, что я понял: кому-то из нас надо пропасть — либо играющим алмазам, либо мне. И я пропал. Вернее, остановились мысли, а вместе с ними время как их порождение.

В связи с этим хочу сказать, что есть две манеры исполнения музыки, например. Одна живет во времени, в истории души, в эмоциональном тягучем развитии и чувствовании темы — душевное исполнение. Но когда вы слушаете Гульда, исполняющего,

скажем, «Английские сюиты», становится ясно, что времени нет. Что раз за разом он вне времени перепрыгивает огромные космические пропасти звукового короба с его запредельными звездами, ибо влеком не чувством, а тем, что превышает время, тем веществом, из которого состоят алмазные птицы и животные.

Откуда приходит энергия?

Только преодоление, только сила, перерастающая преграду, дает энергию вещи, внутренний мотор. Это, например, знаменитые противоречия классицистической трагедии — меж долгом и чувством, или античной — меж предопределенностью и волей человека: именно эта внутренняя борьба рождает энергию преодоления. Без такой энергии стихотворению грозит участь вырождения, возможность не обрести силу или рассыпаться, несмотря на все мастерство и выдумку автора. У Данте эта борьба внутри вещи выражена образом двух борцов перед схваткой. Апория стихотворения находит себя в сплаве противоречащих друг другу слов и смыслов, словно бы сплаве непримиримого диалога в — один голос. Это может быть выражено, как заметил, кажется, Аверинцев по поводу поэзии Мандельштама, в желании возводить перпендикуляр к только что высказанному. Без сопротивления нет энергии. Но борьба может происходить и в мире, где на следующем уровне она снимается и может быть увидена именно с этого уровня: например, Св. Георгий на иконе, где он «борется» со змием, вовсе «не борется», а, скорее, танцует. То же самое в классических хокку. Но это отдельный разговор.

Заметка о внутренней музыке

Мы думаем, что музыка стихотворения — это акустика. Во всяком случае, для научного подхода годится только акустика. Но существуют несколько уровней музыки стиха, и среди них акустический уровень (ритм, аллитерации, игра созвучий) — наиболее явный и грубый. Возможность видеть (слышать) остальные уровни, включая те, которые соразмерны с музыкой сфер, не является сегодня активной.

Нам ничего не понять сегодня в разочаровании ближайших друзей в судьбе и поэзии Блока, в ужасе друзей по поводу его «падения», отступничества, измены цели своей миссии, если мы

не приходим к выводу, что мы утратили те рецепторы восприятия, которыми еще обладали такие слушатели, как З. Гиппиус или Андрей Белый. Произошел обвал восприятия музыкально-говорящей стороны стихотворения. Я думаю, что в связи с этим же мы не слышим уникального свойства стихов Белого – сочетания райских звуков внутренней музыки с почти сатирическими гротескными звуками и сюжетами из жизни телеграфистов, каторжных, крестьянских парней в «Пепле». Это наложение – музыки сфер и гротеска должно было создавать невиданную доселе фактуру и создавало ее.

Что-то произошло с этой тонкой подводной музыкой. Такое ощущение, что восприятие ее утратили и сами поэты еще при жизни, причем, даже не заметили, что она ушла, оставшись с неотчетливым ощущением какой-то потери, затушеванной амнезией. «Наступает глухота паучья». К сожалению, исследовать этот процесс не представляется возможным, а какая громадная эстетическая составляющая оказалось утраченной! Можно сказать, потерял ключ к пониманию символизма и постепенной трансформации его в куда более вещные и «наглядные» литературные направления, оперирующие формой при помощи вполне материальной музыки и конкретной игры звуками, обладающими той же несомненностью, что и скрип ржавой двери.

Вещь музея и икона природы

Положение музейного экспоната всегда эгоцентрично, если можно уподобить его психологической ситуации человека. Музейный экспонат всегда будет говорить – вот он я, обратите на меня внимание, вы же за этим сюда и пришли. В этом смысле он всегда будет проигрывать дереву, птице, звезде. Он всегда будет немного пошл, даже если это – Джоконда, немного «провинциален», кричащ, наивно зазывающ.

Народные песни или стихи – не заывают, но служат. В этом смысле они никогда не несут на себе черты неуловимой безвкусицы, которая всегда сопровождает яканье, будь то человек или предмет, пытающийся обратить на себя внимание, зазвать, поставить себя в центр мира.

Иконы, предметы культа, а также ритуала, наряду с народным искусством также не обладают наивной и ограничивающей зазывностью, ибо служат большему, чем они сами. Стихи Рильке, например, вполне анонимны и неэгоцентричны, ибо указывают

не на самих себя, но являются проводниками к неизреченным смыслам. К анонимности же тяготел Элиот, Рильке, у нас Хармс, Хлебников, до какой-то степени Заболоцкий.

Воробей, голубь, волк, раковина принципиально тяготеют к музею. Они иконичны – сквозь них просвечивает вся Вселенная. Даже в краеведческом они выглядят, словно разрезанные смыслом надвое, понимаешь, что им там не место.

Вещи должны быть включены в мерцание большого мира, в котором они играют функциональную роль, тогда они живы и открыты на весь мир. Тогда они этот мир питают. Условие – функциональная скромность вещи. Она-то и ставит ее в действительный центр мира, который на самом деле – везде. Но не в музее, где он создан концептуально, а потому заблокирован для бытия.

Из письма. О великих проектах (Гоголь, Гомер, Вагнер, Скрябин...)

Чтобы великий проект осуществился, ему для начала надо создать в смысловом пространстве среду для своего существования. Мне это напоминает жизнь летучих мышей. Как Вы знаете, они ориентируются при помощи природного эхолота – свойство, впервые приоткрытое, кстати, изобретателем пулемета Хайрамом Максимом еще в 1912 году. Так вот, чтобы «нащупать», ощупать вещи мира, среди которых им предстоит ориентироваться и перемещаться, эти существа сначала должны послать такой сигнал (такую подстилку под вещи), которая изменит пространство, адаптировав его под нужды слепого полета. То есть сначала они меняют фактуру окружающего их пространства посланным импульсом (до этого в пространстве этих вибраций не было), и лишь потом, отразившись от предмета, этот импульс волн возвращается назад, считываясь тем устройством, что расположено в их ушах.

То есть великому проекту нужна заново созданная стереометрия для полета вслепую, который в ней становится зрячим полетом.

Поэтому такие проекты для того, чтобы осуществиться, сначала должны (чаще всего неявно) изменить состав пространства, послав в него импульс, считывающий те предметы мира, которые будут задействованы в проекте или отринуты им. Такое воздействие не может не оказать влияния на пространство обита-

ния, как не может не отозваться в нем дополнительной жизнью для людей.

Стоит особо отметить, что оба импульса — и разведывательный, и отраженный, рисуя пластику мира, принадлежат одному и тому же источнику. Сталкиваясь и смещаясь друг относительно друга, — оба импульса (прямой и возвратный) создают картинку, которая и расшифровывается как «внешний мир», но, по сути, оставаясь при этом авторским посланием, как мысли, так и поэта.

Дальше, собственно, начинается сам полет — сложный процесс, известный под словом «письмо» или «сочинительство».

Человек литературный и песня камня

Для того, чтобы объяснить собеседнику мое сегодняшнее отношение к поэзии, я говорю, что самая чистая и лучшая песня — это песня камня и птицы. У них нет корыстной цели, у них нет — бескорыстной цели, зато сами они и их песня, неотделимая от них, — **есть**. Это надо попробовать услышать. Для этого нужно просто остановиться.

Вся современная литература, если она литература, — технологична. Волей-неволей, при всех разговорах об отсутствии прогресса в искусстве, она в лице своих активных участников все равно мыслит категориями прогресса. Образно говоря, сейчас никто не поедет по городу в «москвиче» вне специальной акции. Литератор стремится соответствовать. Ему нужен «БМВ».

Вот почему я не считаю себя больше литератором, хотя и работаю на «литературном поле». Но я и пассажиром в метро себя не считаю, хотя езжу на нем каждый день. Вкус к *литературе* — это особый тип мышления и поведения, все более далекий не только для меня, но и для других. Меня когда-то вдохновила фраза Вадима Месяца: литература — то, что надо преодолеть. Она продолжает меня вдохновлять и сегодня.

Там, где начинается тренд или правила (против чего я не возражаю, но и не разделяю восторгов по поводу) литературной жизни, — там не слышно ни песни камня, ни песни птицы. Ибо литературная жизнь (включая само письмо) — самоцель.

Литература сегодня изошрена, как блестящая ораторская речь. Проблема в том, что оратору нечего сказать. Факт публикации или получения премии значит больше, чем само стихотво-

рение. Для того чтобы литература продолжилась, нужно вспомнить ту ее природу, когда она была ближе к камню и звезде, чем к тренду. И начать идти оттуда, не отвергая культурный след, но схлопываясь для всего усвоенного в нем как заемного.

Пусть поют не только камень и источник, но и человек. Потому что пение — в природе вещей, но способен его заблокировать из них только человек. Успешнее всего это удастся политикам и *человеку литературному*.

Литераторами не были Хлебников, Рембо, Верлен, автор «Слова о полку», Тютчев... По разным причинам они больше слушали звон колокола и шум ветра, чем правила игры в литературу.

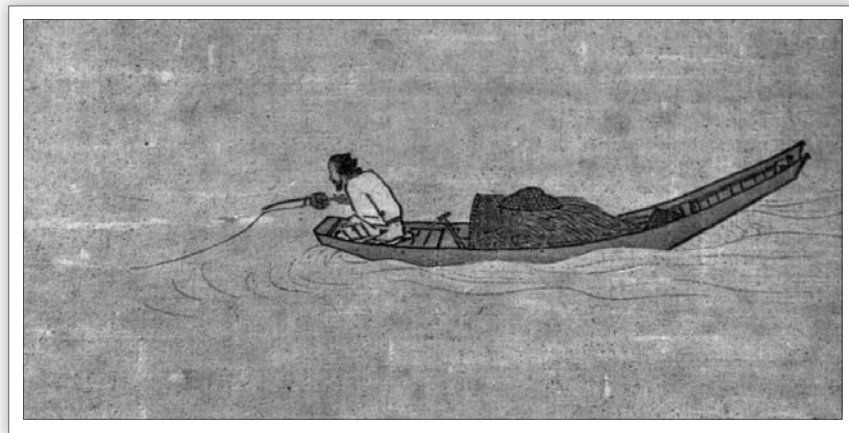
Пусть же щеглу, что он щегловит, скажет не литератор, а *человек поющий*.

Эффект трещины

Слава богу, мне становится все труднее писать прозу. Через сопротивление в текст входит большее, чем «литература». «Как пишет мастер, но дрожащей рукой» — стих Данте, который цитирует Агамбен, рассуждая о внутреннем сопротивлении письма как о важнейшем факторе творчества. Заметным становится, что когда «литература», письмо, встречается с жизнью, проявляется эффект трещины — подобно тому, как две льдины, сталкиваясь, крошат и деформируют края друг друга, так и реальность жизненная деформирует и крошит край реальности «литературной», иногда заходя в этом вторжении достаточно далеко. Это сказывается на языке, форме фразы, интонации, добавляя им драгоценную угловатость, не «мастеровитость», периодически непонятность синтаксиса. «Эффект трещины», пожалуй, запомню.

Между волей и созерцание

Есть две манифестации человека в живописи, которые могут многое прояснить. Человек Запада — всадник Дюрера, которого влечет через жизнь и смерть, вопреки всему, даже дьяволу, мощное волевое усилие, превосходящее правила ограниченного мира. Такая воля к свершению была свойственна Данте. Сейчас ничего подобного в культуре нет. Воля к свершению ушла, во всяком случае, из поэзии. (есть считанные исключения, но я не о них).



Ма Юань. «Одинокий рыбак на зимнем озере»



А. Дюрер.
Рыцарь, Смерть и дьявол

Хорошо, но ведь есть и другой подход — дальневосточный, не волевой. Есть ситуация человека, родного всему космосу, танцующего с горами, пребывающего в медитации, нашедшего Путь. Но таких стихов я тоже не вижу. Для этого нужна практика медитации не на словах. Стихотворство расположено сегодня, в основном, между волевым рыцарем и танцующим в горах, слившимся с мудростью человеком. Утратив волю, поэзия не обрела мудрости. Приобрела черты игрового инфантилизма, тяготеющего к анимации и внешней эффектности, или заблудилась в языке. Надеюсь, это лишь временный ее этап.

Non-fiction как новая иллюзия, или о забвении радикальных действий

Борис Гройс в интервью, связанном с мероприятием в «Гараже», рассуждая о доминировании жанра нон-фикшн, замечает, что эта ситуация подготовлена, отчасти, тем, что реальный квадрат в XX веке становится произведением искусства, как и реальный писсуар. Далее он переходит к тезису о преобладании реальности в современном искусстве, вытесняющей произведения фантазии — «фикшн».

На первый взгляд звучит ясно и убедительно. Но возникает вопрос — почему я должен считать реальностью мир, выдуманный массовым сознанием искусствоведов и замороченных обитателей метрополий? Почему писсуар в музее считается событием более реальным, чем сострадание или интуиция. Потому что его можно взять в руки? Потому что это деталь общественного сортира?

Не слишком ли вульгарный подход?

Нон-фикшн — прежде всего, продукт массового сознания, общественных конвенций, концепт мира. Разве вы этого не замечали? Это и есть — классическая общественная иллюзия, в которой теряется омраченное внешнее сознание. Это пораженческий подход к жизни, по большому счету — позиция жертвы, в которой мы идем на поводу у галерей и искусствоведов, вообще — обусловленной материи как таковой. Про которую забыли, что она и есть, с точки зрения, например, физики почти что фикция, в отличие от сознания. Но мы играем в эти сновидческие игры...

Подходы мышления такого рода недостаточно радикальны. Они пассивны и корны. Они заранее в ситуации сдачи, нейтрализуемой маской философского беспристрастного и констатирующего наблюдения.

Нон-фикшн — вовсе не реальность. Это очередная иллюзия, которая в очередной раз захватывает иллюзорное же сознание.

Реальность же как раз ближе к тому, что сегодня с некоторым пренебрежением называется жанром фикшн или относится в модальность «реликвии». Ее проявления — восхищение, сострадание, вдохновение, любовь. Все они существуют вне времени, а потому (в отличие от нон-фикшн) не подвластны Ананке, Року, Фатуму.

Радикальная реальность — источник всего, источник самой жизни, чувств, мышления и радости находится в том «месте», которое не подлежит концепту, взвешиванию и рассуждениям. Ее не взять в руки. Это она держит в руках вселенную.

Современная мысль и общество — недостаточно радикальны, вот в чем их беда. Они слишком пугливы. Слишком пассивны. Слишком буржуазны.

Возможны ли здесь перемены?

Это зависит от того, что вы предпочтете назвать реальностью. Ну и еще от степени вашей способности к радикальным действиям.

Следование за Плавтом

Беда в том, что граждане всех стран, забыв об Эсхиле и Еврипиде, наследуют Плавту и Теренцию. Беда в том, что граждане всех стран забыли о своем врожденном величии. Беда в том, что сегодня даже искренние попытки наследовать Эсхилу считаются на фоне всем понятных Плавта и Теренция и вызывают всем понятные чувства.

Трагедия и комедия во времена Перикла, ходившие парой и уравновешивающие мир человека, в новое время разделились. Человек стал половинкой яблока. Спрос родил предложение – величие маленьких сексуальных, бизнес- и бытовых положений маленького человека в знакомом и понятном большинству мире.

Работу в этом направлении проделали многие великие писатели – от Сенеки до Чехова и Хемингуэя. Символизм (худо ли, хорошо говорящий о вневременном и бесконечном) презираем и не востребован вместе с Эсхилом.

Граждане ничего не хотят знать о собственном величии. Нефункциональный орган отмирает.

Взаимозависимость элементов стихотворения

На «пояс Индры» (здесь – «сеть» или «покрывало») ссылался неоднократно Аркадий Драгомощенко, сравнивая взаимоотношения элементов стихотворения с принципом взаимоотношений дхарм. Для понимания этого тезиса приводим здесь картинку сети Индры в понимании современного мастера буддизма Тик Нат Хана.

Образ украшенной драгоценными камнями сети Индры используется в «Аватамсака-сутре» для того, чтобы показать бесконечное множество взаимодействия и взаимопересечения всех вещей. В сеть вплетено бесконечное множество бриллиантов, у каждого из которых бесчисленное множество граней. Каждый камень отражает в себе все другие камни в сети, и его образ отражается во всех остальных. С этой точки зрения каждый камень содержит в себе все остальные.

Мы можем также привести пример из геометрии. Представьте окружность с центром в точке С. Окружность состоит из всех точек, равноудаленных от С. Окружность существует, потому что существуют все эти точки. Если даже одна из них потеряется, то окружность исчезнет. Это похоже на карточный домик. Сдвиньте одну карту, и упадут все остальные. Каждая карта влияет на все остальные, и без любой из них не может быть домика. Присутствие одной точки в круге влияет на присутствие всех остальных. И здесь мы можем видеть, что «одно есть все, все есть одно». Каждая точка окружности имеет равную значимость. Каждая необходима для существования целого и, следовательно, для существования всех частей. Это и есть взаимозависимость.

Уходы

Сколько же в нашем мире тихих ослепительных исчезновений! Чистых уходов в отсутствие. Крик птицы. Отшумевшее дерево. Прошедший трамвай. Произнесенные и отзвучавшие слова таксиста. Улыбка. Цвет Чистых прудов под тучей. Смерть человека. Уход поезда. Невозможно перечислить все. И каждое исчезновение рождает бесшумную ноту своего не-присутствия. Каждая вещь уходит на своей единственной ноте. Их миллионы, миллиарды таких «звук». Мир окутан ими, как аура. Иссяканий, угасаний больше, чем вещей. Вещь может исчезать от нас по нескольку раз на дню. Но мы не замечаем чистых исчезновений – мы думаем о самих вещах, а не о бесконечной тишине их отсутствия. Тем не менее, с нами говорит само отсутствие. Сами исчезновения, ясные и тихие вспышки бессловесных послесловий. Они говорят вне назидания, вне ностальгии, вне слов. О чем же они нам говорят, складывая свою мировую симфонию?

Коллаж и витраж

В современной поэзии, грубо говоря, присутствуют две основные техники – техника коллажа и техника витража. Коллаж прозрачен только для видения ряда слоев собственного (языкового) материала и представляет собой язык, развернутый на себя, забывший о том, что, по В. Шкловскому, например, «слово – факт жизни», а не языка. Витраж – это стихотворение, словно нарисованное на стекле, за которым располагается основное – солнце, звезды, сам источник всего, сама дословесная безмерность. Такое стихотворе-

ние на деле может не упомянуть о застекленности ни словом, оно ее — являет. Так закопченное стекло являет подробному рассмотрению лик Солнца при затмении. Так витраж говорит не просто об истории, на нем изображенной, но — об истории, пронизанной светом солнца, а точнее — светом Бытия, изначальным светом.

Человек не существует сам по себе

Человек не существует сам по себе. Его «творят» другие люди. Вот почему Маугли не реален — волкам не сотворить человека. Каким же образом люди творят человека? Рождая на свет? — нет, конечно, и в вопросе с Маугли это видно явно. Мы рождаем людей и вещи при помощи восприятия. Если мы видим в текущем мире, включая самого человека, в вещах — вещи вневременные, которые можно увидеть лишь при глубинном интуитивном и любящем проникновении в личность, то Творец, можно сказать, пользуется нашими глазами и душами, чтобы, увидев «бессмертные черты» человека, сказать им «да!», принять это к сведению и выстроить человека вокруг них. Мы способны сами даровать друг другу бессмертие или забвение.

Бердяев, заглядывая в глаза любимому коту, различал там что-то такое, что позволило ему утверждать, что этот его кот войдет в Царство. А гениальный Ибсен глазами и сердцем Сольвейг даровал бессмертие Пер Гюнту, ибо та хранила его «как он есть» в своем любящем сердце. Мы «как мы есть» — не объекты, мы — как мы есть — творчество нас окружением, в котором мы отчасти участвуем. И даже не отчасти, а вполне активно. Одним словом, не только поэт, но и любой человек с глубинным восприятием «созидает» и вещи, и человека, вводя его в те области восприятия, а вернее, угадывая в нем такое, над чем распад не властен.

Поэтому, один — ты никто.

Пришедшие из ниоткуда

Мышление, основанное на безграничности (не на мысли) — какая прекрасная и емкая формула. Именно такое мышление в принципе отличается от общераспространенного сегодня образа мысли в философии, богословии, науке, бизнесе и быту, в котором мысль опирается на мысль, образуя непрозрачную для Бытия систему, не способную породить еще не бывшее — действительно новое, пришедшее из ниоткуда, способное преобразить землю.

Три уровня реальности

Несколько дней назад оказался в Третьяковской галерее, в зале икон. В этот раз удалось почувствовать, как движется, становясь все более материальной и «несомненной», изначальная неименуемая реальность.

Первая икона — Византийская богородица — темная, неподвижная, застывшая в потоке времени, обтекающем ее, но не могущем оторвать ее от той вневременной вечности, в которую она погружена и на которую она указывает. Такое ощущение, что это сокрытое и изначальное располагается прямо за ее спиной, а нам она дает видеть лишь свое лицо, обращенное одновременно к нам, к миру форм и в то же самое время исходя на нас из того, что делает это лицо возможным и находится за ним — к Началу начал.

Вторая — Рублевская Троица — там уже присутствует движение среди легчайшего всемогущества вневременной и неназываемой, хоть и обозначаемой, сущности. В ней уже есть легкий трепет духа, играющего вокруг центра — неподвижной и внепространственной «точки», вокруг которой замкнут/разомкнут ангельский круг.

Третья — «Преображение» Феофана Грека. Тут энергия изначального уже проявлена в земном, мускулистом плане. Она влияет и лепит земные позы и пластику фигур опрокинутых ей апостолов — позы, которые в кино использовал А. Тарковский, в сценах «Сталкера».

На самом деле — это одна и та же энергия, но разделенная на три этапа своих возможностей. Непредставимая, на которую можно лишь указать — Богоматерь. Играющая и уводящая за пределы всего, не проявленная в земных формах и все же обозначенная через порхание, трепет — «Троица». И участвующая в создании земных форм, вмешивающаяся в материю напрямую — «Преображение».

Так вода может являть себя в трех видах — невидимый пар, видимая и играющая вода, тяжелый, ломающий берега лед.

В стихах Рильке или, некоторых, — Мандельштама все эти три уровня просматриваются.

Стихотворение, состоящее не из слов

Есть стихи, которые состоят *из слов*. Они могут быть написаны более или менее виртуозно, но, честно говоря, никогда не были мне интересны. И есть стихи, написанные не словами, состоящие не из слов — они состоят из высказывания, из со-

общения, которое рвется на губы, проходит сквозь сердце, застигая врасплох. Можно сказать, что эти стихи состоят из одного большого слова, причем, в отличие от маленьких слов, это слово-высказывание располагается во вневременном плане бытия. То есть для того, чтобы произнести *слова*, даже самые прекрасные и уместные, нужно время — время для каждого из них: сначала одного, потом второго, потом третьего, а для того, чтобы произнести весть, — время не нужно.

Поэтому с любимыми моими вещами дело обстояло так, что, читая первую строфу, я (как во сне) читал **сразу все** сообщение, которое находило свой приют в *каждом слове*, в силу такой организации поменявшем свою структуру. Это можно сравнить с набором железных деталей моего детского конструктора, из которых я свинчивал ажурные подъемные краны и всякие другие удивительные вещи (это соответствует стихотворению, состоящему *из слов*), и железными опилками, выстраивающимися в бурный и законченный рисунок под действием магнитного поля (и это тот случай, когда стихотворение состоит из сообщения, намагничивающего слова, определяющего **сразу весь** рисунок).

Поразительна была способность, скажем, «Пьяного корабля»¹ заставить тебя обмирать и задыхаться уже с первой строфы. Уже в ней было все сообщение. Как такое возможно? Такое возможно в силу того, что сообщение, или большое слово, расположено вне времени и достигает тебя раньше, чем исчерпает слова, потребные для произнесения его, сообщения, в форме стихотворения, слова, расположенные во времени. «*Быть может, прежде губ уже родился шопот...*»² Мне кажется, Мандельштам велик тем, что каждому дал возможность адаптировать его под себя, а он мягко гнет свое, не навязываясь непререкаемой логикой, а уводя туда, куда не каждый вхож.

Стихотворение, которое я люблю, — существует все и сразу, существует вне времени, раньше тех слов, которыми оно будет выражено, выражая себя с помощью намагниченных слов, несущих служебную, а не основную функцию в стихотворении. Тот же О.М. писал о неразъемности дантовского сообщения, неразложимости его на отдельные слова, формулируя это в наблюдении, что «Комедия» состоит из одной единственной строфы.

Большинство современных авторитетных поэтических авторов, обладающих несомненным мастерством, собирают стихотворение

¹ Рембо А. Пьяный корабль.

² Мандельштам О. Без названия.

из слов, как из виноградин, но польстившись на кисть, в последний момент откладывая ее в сторону, как несъедобную, даже не понимая вначале, почему. Мне никогда не было близко выражение «работа над словом», «вкусное слово» и т.д., не потому что я отрицаю совершенствование текста, но в силу того, что я не хочу видеть это на первом плане ни в своей, ни в любимой мной поэзии.

Стихотворения, имеющие дело с вопросом жизни и смерти — а лишь это истинная поэзия (даже если в этом стихотворении речи нет ни о жизни, ни о смерти и слов таких в нем тоже нет), не имеют дело со словами, они имеют дело с жизнью и смертью. Разбираться со словами здесь просто некогда (вот для чего нужно мастерство — инструментарий должен быть совершенным, чтобы во вневременной миг не подвести) — тут важно спасти и спастись. Важно донести райскую весть или бросить спасательный круг тонущему.

Я призываю не к отсутствию поэтической грамотности и мастерства, без них нет стихотворения, как нет джазовой импровизации (во время которой музыкант не думает, какой звук идет за каким — он просто знает), я говорю о том, что стихотворение имеет вневременную природу в одном (волшебном) случае и состоит из слов — во втором.

О равенстве вещей и имен

Краб на камне для меня так же жив и пластичен, как, скажем, слово «Софокл» или «Тристан», выражающие комплекс живых и личных идей, обладая не меньшей пластикой, чем ручей или морской кот, распластаный подростками у здания санаторской парикмахерской на асфальте в 1955 году. С жизнеописанием Будды в сумке я сидел в КПЗ Переделкино, куда меня забрали прямо с перрона два симпатичных милиционера с собаками. В сумке вдобавок была кое-какая «нелегальщина» на ксероксе, и я молил Бога, чтоб они туда не заглянули. В иероглиф «Будда» эти собаки на перроне и два часа среди пьяных девах и мужиков после тишины на могиле Пастернака — тоже вошли и живут.

Это не слова — Тристан, Софокл — я настаиваю на этом. В последнее время я все чаще вижу, как литература (не вся, слава Богу!) сделана словами и ими выражается и, ощущая ее длинные фразы как слова, я переживаю почти мистическое откровение и мистический ужас.

Слово, не ставшее твоей плотью, не годится к использованию в поэзии. Думаю, примерно об этом писал Мандельштам, гово-

ря, что краски импрессионистов (из очерков об Армении) могут стать твоим внутренним органом, смешаться с ним.

Слово способно покрыться мхом, источиться ручьем, выгнуться лицом утки или Гельдерлина — я такие слова называю (надо же как-то их обозначить) иероглифами. Только они годятся к употреблению в той поэзии, которую я считаю современной.

Фраза Рильке

Быть реальным среди реального — этот девиз Рильке, сформулированный в письме к Лу Саломе, я мог бы поставить как эпиграф к устремленности своего письма и жизни. Но для того, чтобы это однажды случилось, сначала нужно было усомниться в реальности мира, в котором я обитаю. Пока такое сомнение тебя не посещает, вопрос о реальности не встает и кажется не то чтобы неуместным, а просто глупым. Однако глупым, как показывает опыт, оказывался в такой самоуверенной позиции я сам. Реальна не очевидность, не «семипудовая купчиха» Достоевского, не деловая жизнь банков, не чемпионат мира по хоккею или глобальная сеть интернет, и даже не курс доллара — это, скорее, миражи и грезы общественного сознания, передающегося сознанию личному. Реальны вещи, вышедшие из Реальности, причем не сами по себе, а благодаря тебе самому. Потому что реальность надо сначала увидеть, потом выдержать, а потом создать те резервуары, те колбы, в которых она может задержаться. Это могут быть стихи, или помощь, или дерево, или пустая комната, просто цветок.

Но если ты не гончая за реальностью, не плотник ее, тебе ее не взять, не то что впустить в мир через действие или стихотворение. За реальность надо отдать «себя самого» — все твое ложное, кажущееся несомненным, все твое «главное», кажущееся столь жизненным, все твое желанное, кажущееся столь необходимым. В миг вспышки реального света видно, что это лишь взаимозаменяемые картинки, кадры, через которые едва пробивается свет, идущий из проектора Бытия. Что они, скорее, гасят этот свет, блокируют его, чем пропускают на экран. Что ты — это не картинка, что ты — это свет. Но твой свет может зажечь картинку и может ее высветить, если ты найдешь такую в форме стихотворения или поступка — такую, что соприродна идущему на нее свету. И тогда она начнет работать в мире, пропуская в него выпрямляющую позвонки реальность, исцеляя его и отменяя убедительные миражи, ве-

душие в никуда. И это, мне кажется, самая тяжкая жизненная история, которая, тем не менее, восстанавливает тебя самого и вещи вокруг тебя и которую, в конце концов, не хочется променять ни на что другое.

Кризис уточнения

Выражение «дисперсные семантические фракции» уважаемого мной Аркадия Драгомощенко является образцом тренда — стремления зафиксировать свою мысль как можно точнее («научнее»). В этом желании уточнить до терминологического максимума то, что имеет сказать автор, парадоксальным образом содержится зерно порабощения, несвободы, я бы добавил — отказа от духовной свободы, которую предоставляли читателю, например, наиболее глубокие духовные тексты человечества.

Авторы их удивительным образом выражались «неточно». «Дао Децзин» настолько нефиксирован в своих значениях, что вызывает поток иногда противоречащих друг другу комментариев, не говоря уже о лавине далеких по смыслу переводов. То же самое касается Ветхого завета, для углубленного прочтения которого Каббала предлагает даже декодировку поверхностного изложения.

Как бы то ни было, духовные книги написаны так, что позволяют каждому «создавать их» при помощи своего уровня прочтения, оставляя свободу, как ошибке, так и озарению, ибо это письмо обращено не к фиксирующей мысли, а к живому и пульсирующему духу читателя — дереву жизни, которое «вечно зеленеет», по словам Гете. Смысл в них «плавает».

И работают они как зеркало, в котором человек видит и считывает того или иного себя, в зависимости от степени просветленности своей оптики.

Именно такие книги обладают потенциалом жизненного прорыва, выхода в еще не бывшее, в чистую новизну не при помощи «буквы», а при помощи тебя самого. «Терминологические» («научные» формы высказывания), опирающиеся на «мысль», по определению развернуты в прошлое, несут охранительную функцию, свойственную эго, чьей задачей как раз и является фиксация своих ограниченных мыслей и выводов. Причем фиксация наиболее «точная и адекватная».

Обращает на себя внимание одна особенность — чем слабее жизненный порыв вещи, тем больше обеспокоен автор фор-

мой и тщательностью терминологического схватывания такого затухающего сквознячка. К тому же фиксация словесная приводит к жесткой интеллектуальной фиксации в целом, замораживая великолепные и отчасти свободные (хоть и ограниченные) возможности такого инструмента, как интеллект.

Вероятно, этот же тренд осваивает и современная поэзия, развернутая или наследующая открытиям «школы языка», где интеллектуальный посыл и предыстория того или иного языкового движения значат больше самого движения.

Краткая речь о майоре и внутренней форме слова

Хочу провести забавную параллель. Майор полиции может быть нами воспринят как именно что майор полиции, о чем говорят его погоны (знак). В бане и морге он воспринимается как его физическое тело, живое или уже нет, не столь важно — здесь майор представлен как тело. На боксерском матче, где он размахивает руками, кричит «Бей справа, Петя!», он реализует себя как человек пылкой эмоции. В тот миг, когда он по-настоящему влюблен в свою будущую жену, в его глазах появляется что-то такое, что не характерно для просто майора полиции — скажем, любовь. А когда его мучит совесть за то, что он поступил несправедливо с другом, или он смотрит на кантовское небо и неожиданно чувствует его загадочную бесконечность, в нем открывается еще один «этаж», еще один слой его жизни. Но вот он умирает, а любящая жена говорит, что чувствует его как живого, что он не умер — здесь речь идет еще об одной его ипостаси, неподвластной времени и пространству.

Теперь позвольте сказать, что слово организовано примерно так же. Самая жесткая его ипостась — знак. И многие предпочитают здесь остановиться и общаются со словом, как подчиненные или начальник общаются с майором, отдавая ему честь или реагируя на «погоны» еще каким-нибудь иным образом. Дальше идет *тело слова* — пульсирующее и живое, или остывающее. Писатели обычно его чувствуют, включая свои профессиональные рецепторы. Дальше идет психоэмоциональная составляющая, которую некоторые писатели и читатели чувствуют, а некоторые нет.

Здесь пропустим несколько слоев «луковицы» и перейдем к самым неуловимым вибрациям, заключенным в слове. Их обычно ощущают (или не ощущают) те лингвисты, которые всерьез раз-

мышляют над внутренней формой слова (Потебня). Эти неуловимые вибрации, восходящие к области, расположенной вне пространства и времени и свидетельствующие о своей непроявленной и дословесной родине, откуда они пришли, даются слуху немногих поэтов и читателей. Однако если поэт способен выйти на этот уровень, то читатель, даже не слыша их явно, все равно часто воспринимает поэзию такого рода как магию. Она и есть магия.

Много ли читателей и поэтов, имея дело со словами, общаются с «погонами» или мало — не столь важно. Важно, что есть и другие пишущие и читающие, стремящиеся воспринять и уловить не только внешние, но и запрятанные в глубь уровни слова, как пресловутый майор, задохнувшийся однажды от вида звездного неба.

Несколько наблюдений

Беньямин пишет в том роде, что у вещей есть свое молчаливо излучаемое Божественное имя, которое человек пытается угадать в созерцании и перевести его в имя, даваемое им самим, уже не творящее, но именуемое. В связи с этим мне вспоминаются два высказывания.

Одно принадлежит маленькому гению Сэлинджера из рассказа «Тэдди», который заявляет собеседнику, что сам создал свое человеческое тело. Второе отсылает нас к современному духовному мастеру Экхардту Толле, который пишет о том, что то тело, которое человек привык считать своим, на самом деле есть результат ложного восприятия и ложных мыслей по поводу своего настоящего «внутреннего», по выражению Толле, тела. Он имеет в виду ту тонкую духовную энергию жизни, которая присутствует в человеке как почти неуловимый архетип внешнего тела и которую можно ощутить, просто расслабившись и устремив все свое внимание — внутрь. Это внутреннее тело и есть тело, данное Богом, которое наши мысли и представления перевели в грубый и недолговечный план физического тела, так быстро стареющего и умирающего.

Если вернуться к Беньямину, то можно сказать, что «внутреннее тело» это и есть само творящее имя Божье, «называющее» тело человека, Адама — имя нетленное, абсолютно радостное и полное жизни, которое при минимальном усилии внимания может ощутить в себе каждый человек.

Физическое же (смертное) тело, такое, как оно есть, — результат неправильного считывания Божественного имени

тела, в результате принявшего определенную форму, подстраиваясь под сознательные, а чаще бессознательные представления коллективного разума. Это процесс, произошедший после грехопадения, — отмечает Бенъямин.

Проще говоря, — в человеке присутствуют Божественное имя тела и человеческое имя тела — та творящая его (в омрачении духа) мера осознания, на которую падший человек оказался способен при созерцании и считывании изначального Божьего имени тела.

Итак, два имени мы носим в себе — Божественное и человеческое. И мы способны, выйдя из области просто теорий, на практике ощутить каждое из них. И тогда все вышеизложенное становится очевидным.

То есть, *именуя*, человек выступает (ибо создан по образу и подобию) как творец «материального» мира. Точнее сказать, он «проявляет» неопределенные вещи мира, нуждающиеся для этого в его именовании и его видении.

Но если драматический разрыв между телом «внутренним» (истинным) и телом внешним (искаженным) столь велик у самого человека, то сколь же велико расстояние от, скажем, лисицы или лося, именуемых человеком, до тех лисицы и лося, которые были именованы изначальным.

Не живем ли мы в мире ложных имен и ложных вещей, несущих в себе, тем не менее, свои блаженные имена, данные им Богом, которые снова и снова готовы выйти на свет, если им уделить большее внимание, чем мы это делаем. Одним словом, если постараться увидеть эти изначальные молчаливые имена в созерцании и тем самым вернуть природе и ее обитателям — от рыбы до камня — их неуловимую и волшебную сущность. Тем самым возвращая ее и себе самим, добавлю в скобках.

Имена — Божественное и человеческое предназначены к новой встрече — результат ее способен пересоздать мир. И, возможно, это будет тот самый мир, о котором мы в тайне и трепете мечтаем.

Еще о метафоре

Большинство стихотворений это (волей-неволей) рассказ. Но рассказ о чем-то, даже взятый в поэтической форме, всегда ориентирован в прошлое или будущее, а значит, фиктивен в прямом смысле, отправляя читателя к его воспоминаниям, смешанным с мимесисом повествования. Отправляя читателя к тому, **чего сейчас нет**. И только удачная метафора совершает таинственную

работу, которая отправляет восприятие в «здесь и сейчас» реальности, осуществляя дзенский вход в **то, что есть**. Причем есть не на поверхности вещей и восприятия, а в вашей собственной глубине, общей для вас, природы и всех остальных людей. Перемещением в сейчас-реальность занималась Стайн, у нас отчасти Парщиков, отчасти Заболоцкий и Маяковский. Метафора способна пробудить. Остальные «инструменты» литературы — скорее, культивирование сновидения, в котором приятно (или невыносимо) задержаться, нежели вход в бодрствование.

Версия двойничества

История двойничества, может быть, восходит к тем временам, когда восприятие человека стало грубеть, и видеть мир так, как он есть в чистоте и свежести творения, стало все менее и менее возможно. Тем не менее, когда поэт или шаман проводили собеседника в этот озаренный мир и он видел, как же вещь выглядит на самом деле, прозревший и потом снова медленно слепнувший человек не мог не осознать, что теперь он видит не «саму вещь», а угасшего «двойника вещи».

Схожую метаморфозу переживает влюбленный, когда со временем начинает теряться в догадках, куда же делось то волшебное существо, с которым он совсем недавно имел дело, не с подменной ли он вынужден теперь общаться.

Представление о двойниках также перекликается с платоновой пещерой, где обитатели имеют дело с теневыми двойниками вещей, но мне больше нравится другая история.

Не помню, в какой именно сказке герою, разыскивающему мать, после долгих треволнений предложено, наконец, выбрать из двенадцати совершенно схожих женщин, обладающих внешностью его матери, — единственную и «подлинную» мать. И тут у него каким-то образом открываются зрение и слух, более глубокие, чем повседневные. Можно сказать, что он переселяется в тот мир, где подделки и оригиналы различимы. И он узнает «подлинник».

Примерно та же история происходит с апостолами на дороге в Эммаус, когда в незнакомом путнике, с которым они долго общались, они, наконец-то узнают Иисуса.

Что же из этого следует? Много чего. Для каждого — свое. Для меня, например, знание о том, что слова и стихи могут выглядеть почти неотличимо с точки зрения мастерства и языка.

И все же лишь одно из них — «настоящая мать», а не фикция, порожденная заколдованным восприятием.

И еще. Я могу задать себе вполне необязательный вопрос — в каком из миров я живу? И не хочу ли я его поменять на более, что ли, реальный?

О серьезном и игровом в поэзии (два качества поэтической игры)

Насколько поэзия, вообще, может быть серьезна? Присуща ли ей, так сказать, внутренняя серьезность, разворот внимания слушателя или читателя в сторону реальностей, от которых зависит сама жизнь, ее качество? Или, может быть, то, что в одну эпоху работает как неперемное свойство поэзии (серьезность), в другую — является чуть ли не признаком, уличающим автора в безвкусице, в отсталости по части вкуса и поэтических норм?

Примеры серьезной лирической поэзии мы все хорошо знаем — «Вита Нуова» Данте, «Сонеты» Шекспира, лирика Байрона (политическая и любовная), короткие стихи Т. С. Элиота, Хлебникова, если идти дальше — Слуцкого, Самойлова, Бродского, Сосноры... Я намеренно говорю о лирической поэзии, оставляя в стороне дидактические и эпические вещи.

В XXI веке русская лирическая поэзия перестает быть серьезной. Именно сегодня серьезность лирического стихотворения (та, скажем, «юношеская серьезность» Гельдерлина и Шиллера, о которой столь проникновенно писал С. Аверинцев), становится по ряду причин признаком дурного поэтического вкуса, отсталости поэтического мировоззрения. «Серьезное» лирическое стихотворение в наше время подобно паровому двигателю, установленному на самолет, оно явный анахронизм, явная утрата красной нити современного поэтического драйва. Истерика, наигрыш, абсурд, или, скажем, языковые, внутритекстуальные игры, ювенальная чувствительность, эстрадные откровения по поводу несчастной любви и жизни — эти вещи проходят как современные при условии, что они взаимнообратимы внутри себя самих, имеют отрицающий свой собственный смысл игровой оттенок. Одним словом, их серьезность — шутивая. Они — вне поля серьезности.

Вне игры сегодняшняя пост-поэзия немислима.

Впрочем, поэзия как таковая тоже немислима без игры. Что такое все эти ритмы, рифмы, метафоры, сравнения, как не игра? Другое дело, что развитие (не качественное, а временное) стиха шло таким образом, что от святой игры («так играют алмазы, так играет река» —

Б. Пастернак) поэзия уходила все дальше, занимаясь играми, скорее, развлекательного и поражающего воображение характера.

Тем не менее, — игра свойственна поэзии. Ее присутствие всегда делало поэзию чем-то одновременно и «трудным», и «легким». Невероятная притягательная необязательность игры всегда была теми каникулами или «пропущенным уроком», во время которого происходят самые удивительные вещи, потому что они случаются во вспышке неожиданной свободы.

Сейчас игровое поле внутри стихотворения достигается тем, что все вещи и ценности мира — относительны. Святыни ушли, запреты тоже — на этом поле и не может задержаться или укорениться хоть одно сколько-нибудь серьезное высказывание. Все истины взаимнообратимы. Серьезность мы оставляем денежному, властному и политическому полям — тут еще есть смертельные враги и соратники — Евромайдан, усыновление детей, сфера властного влияния на себе подобных, количества и потоки распределяемых банками денег.

В поэзии серьезность смерти подобна. Это знал еще Пушкин, и «серьезных» стихов в полном смысле этого слова вы у него тоже не найдете, а найдете, например, две эпиграммы на Гнедича — одна восхищенная, торжественная, другая, тут же написанная, язвительная, шутивая. Но вряд ли кому придет в голову утверждать, что игра Пушкина того же самого качества, что игра пост-поэзии. Мы интуитивно чувствуем разницу этих двух игр, не сомневаясь в том, что и здесь, и там игра — присутствует.

Но если игра Пушкина не отрицает «серьезной» глубины, на фоне которой она происходит, то пост-игра такой глубины не знает.

Игра пост-поэзии — это игра без фона, это игра как идея, это поэзия как игра и все тут. Это самодостаточная и от того все менее увлекательная и скучноватая вещь. Это не русская рулетка, факт. Ставка тут не жизнь и даже не деньги. У Мандельштама или Вергилия ставка была крупной.

Это игра, результат которой ни к чему не приводит, потому что не к чему приводить. Знаете, ведь там, где нет серьезного поля, там и игрового пространства получается все меньше. Так что игра пост-поэзии все меньше ощущается как игра, и все больше как некоторая усредненная реальность языковой невнятицы, не освещенная солнцем серьезного.

Так вот, есть и другие условия игры. Почему поэзия Пушкина — другая игра? Да потому что она совершается на фоне глубинного осознания, некоторого несомненного знания о том, что «все равно все будет хорошо!» Потому что в жизни и в ра-

боте поэта присутствует удивительное начало — *смысл, больший, чем жизнь и смерть*. Удивительная реальность, в которой жизнь и смерть не могут претендовать на чрезмерную, скучную серьезность, потому что на таком фоне это просто нелепо. Фон и условия для такой игры — это то, что эту игру превосходит, причем превосходит радостно и серьезно. Фон этот называется в разные времена и в разных культурах по-разному: Эль, Айн-Соф, Нирвана, Дао, Аллах, Бог, Космос, глубинная интуиция, прозрение. Дело не в том, как *это* назвать, суть в том, что настоящая игра, радостная, рискованная, жертвенная и избыточная, может свершаться лишь на том фоне, который делает самое тяжелое поражение — неокончательным, а самую громадную серьезность — игровой.

Удивительным образом трансформированное ощущение *высшего* как коммунизма, как Царства будущего, придавало некоторым игровым изысканиям даже самым монстроподобным произведениям советского периода, вызывающим неподдельный интерес у интеллектуалов Запада.

Итак, есть два качества игры. Одна игра — на своем собственном фоне, собственно, сплошная шутка, угасающая в своей яркости, в условиях самозамкнутости, — это природа пост-поэзии.

И игра жизнетворящая, перекликающаяся с мироустройством, с его духовными законами (как играют алмазы, как играет река), требующая для своего игрового осуществления того, что ее абсолютно превосходит, и в чьем присутствии, даже проигрывая все на земле, невозможно проиграть всего.

Литература псевдонимов

Как-то на записи радиопрограммы, посвященной выходу книги «Новый метафизис», я говорил о том, что у каждой вещи есть ее невидимый аспект. Что метафизический подход как раз и учитывает присутствие этой невидимой перспективы вещи. И тогда ведущий решил облегчить ситуацию. Он сказал: я человек простой, и мне все это непонятно (лукавил; он — прекрасный и тонкий писатель). Вот, например, возьмем просто огурец, — продолжил он, — где у него этот самый невидимый план?

И вот здесь-то и начинается самое интересное. Дело в том, что *просто огурца* на свете не существует. Нет такой вещи на свете — просто огурец. Есть огурец садовода, есть огурец Мамина-Сибиряка, безмянного стрелочника, инженера или домохозяйки. Огурец, как и любая вещь на свете, не существует вообще — вещь

проявляется лишь тогда, когда воспринимающий эту вещь человек набрасывает на нее *свою* сеть смыслов, увязанную со зрением. И поэтому, используя имя «огурец», мы будем называть этим именем похожие, но все же сильно отличающиеся друг от друга вещи.

Это свойство восприятия вещей интуитивно чувствовали все чуткие люди. И когда Шиллер предлагал не бояться обманывать и фантазировать, то, естественно, речь шла не о подделке банковского счета или ложных показаниях. Речь шла о том, что мы и так обманываем друг друга, называя одним именем совершенно разные вещи, и способ преодолеть этот неосознанный обман заключается в том, чтобы создать обман осознанный, искусство — область, через которую просвечивала бы истина. То же самое свойство мира и его восприятия имеет в виду Ницше, когда говорит, что мир это копия с утраченного подлинника. Причем, с подлинника, в принципе не находимого.

Учение о симулякрах отталкивается от того же свойства несовершенного языка — давать одной и той же вещи ложные имена — псевдонимы. Учение о симулякрах как раз тем и несовершенно, что слово симулякр — тоже псевдоним, ложное имя, не улавливающее свой объект, но, скорее, мультиплицирующее его в восприятии читателей, каждый из которых осуществляет «сдвиг» объекта при помощи своей внутренней смысловой и биографически обусловленной системы восприятия.

Этот сдвиг — неотменим. Ангел, бабочка, булыжник, мост — никогда не будут значить для другого то же самое, что они значат для меня. Ибо каждый раз их будет сдвигать восприятие конкретного наблюдателя. Указывая на какой-то предполагаемый подлинник (о котором Ницше сказал, что его нет), обладая одним и тем же формальным именем, они (бабочка и бабочка, булыжник и булыжник), тем не менее, указывают на разные вещи. Это как Максим Пешков на самом деле не Пешков, а Горький.

Литература, в которой мы обитаем, — литература не подлинных имен, а литература псевдонимов. Мне скажут, что здесь нового? — теория симулякров как раз про это. Но она сказала далеко не все. Во-первых, как я уже отмечал, само понятие симулякр является псевдонимом (ложным именем), а, во вторых, — и это самое важное — ни Делез, ни Бодрийяр не сказали, можно ли и нужно ли преодолеть слова-симулякры. Думаю, что тут исследователями оставлено некое открытое пространство — нулевая модальность. Во всяком случае, симулякр ведет себя, подобно Наполеону, и, даже колеблемый, победоносно возвращается с Эльбы.

Ирония в том, что даже те писатели, которые не выносят всех этих постмодернистских словечек и пишут прозу, в которой ангел есть ангел, огурец есть огурец, а мост есть мост, — обманывают себя. Они все равно пишут прозу, состоящую из слов-псевдонимов, и делают это иногда прекрасно, но, тем не менее, — почти вся наша литература и даже (особенно!) интеллектуальная или философская все равно остается в мире фантомов, ложных имен, псевдонимов. В мире ложных имен развивается поэзия (и экспериментирующая, и традиционная), существует проза (почти любая), и я уже не говорю о телевидении или речах политиков.

Поклонники симулякров, во всяком случае, каким-то боком осознали положение дел и, кажется, на этом успокоились, заявив, что литература, в принципе, веселое вранье и развлечение, давайте же развлекаться и жить весело. И в этом есть много правды и печальной логики.

И все же, мне кажется, они не довели до конца тезис о симулякрах, отчаянно на нем застряв. Симулякр — это не последнее слово современного художественного языка. Думаю, что последнего не будет.

Каков же выход из ситуации литературы псевдонимов? Да и нужен ли он, если такая литература почти всех устраивает? Я не могу решать за всех, но меня она не устраивает. И поэтому я продолжу.

Один дзенский мастер как-то сказал о восприятии вещей (ангел, мост, огурец...) в связи с духовным развитием человека следующие замечательные слова: сначала горы — это просто горы, а реки — это просто реки (наивный реализм пишущих и прежде, и сегодня авторов), потом горы — это не горы, а реки — это не реки (это о любителях симулякров), и, наконец, на высшей ступени пробуждения — горы это снова горы, а реки — это снова реки (это фаза литературы, преодолевшей слова-псевдонимы).

О чем же тут идет речь? Бытовое сознание (в котором бытийствует *просто огурец*) видит горы как горы и реки как реки, не вдаваясь в дальнейшие тонкости. Дело в том, что бытовое сознание спит в блаженном неведении относительно своего состояния и видит сон без сложностей. Но вот наступает толчок — фаза пробуждения, человек понимает, что горы — это продукт его спящего сознания и реки — фантомы его длящегося сновидения, потому что он уже соприкоснулся с Бытием, с высшей реальностью, и горы и реки утратили свою непреложность. И на этом многие останавливаются. Мир — фантом, давайте либо плакать по этому поводу, либо веселиться. (Что и делают отчасти творцы поэзии симулякров.)

Но есть и третий шаг. Это когда горы становятся вновь Горами, а реки Реками, как бы с большой буквы. Когда вещь заново обрела себя, просветлилась и вновь совпала с собой. Когда ангелы, мосты, бабочки становятся не словами-псевдонимами, а подлинными именами самих себя.

Прозревшее сознание — это сознание, способное видеть, как подлинная реальность, преодолевая все (уже отброшенные в сторону) ложные матрицы и концепты, ежесекундно формирует себя в виде райских, переливающихся и струящихся форм, — бытие мира, его жизнь отождествляется снова с вещами, снимая с них ложные имена и выговаривая подлинные, идущие из тишины. Это как раз тот, вечно отсутствующий/присутствующий подлинник, о котором писал Ницше.

Но мне скажут — даже если все, что тут написано, как-то и соответствует истине, то ведь речь идет о выдающихся духовных мастерах, реализовавших себя, а что же делать «обыкновенным» писателям?

Знаете, что им делать? — Продолжать ряд, состоящий из «Фауста», «Кантос», «Доктора Живаго», «Петербурга»...

Дело в том, что любой настоящий писатель испытал и продолжает испытывать миги и минуты, а если повезет, то и часы вдохновения. А вдохновение — другое имя сатори — интуитивного пробуждения для выхода из мира слов-псевдонимов, из мира спящего обыденного сознания для соприкосновения с высшей реальностью, о которой конфуцианский писатель сказал, что мир это ложь, но правда все равно просвечивает сквозь него. Сказал, опередив Шиллера. И лишь от писателя зависит, будет ли он иметь дело с просвечивающей правдой, или ограничится игрой (зачастую яростной и правдивой) — в слова-псевдонимы.

Инструмент для этого — вдохновение-сатори — заложен в природе письма.

Поэзия призвана стать просветленной.

Да и проза тоже. Как «Капитанская дочка», как «Сезон в аду».

Формальные признаки вечности в стихе

Поэзия всегда говорила о вневременном.

Общаясь со многими людьми на эту тему, я убедился в том, что под словом «вечность/вечный», все они имеют в виду что-то свое и, скорее, фантастического или символического, нежели конкретного плана. Последнее время это слово почти не в ходу. Тем не менее, избавиться от него невозможно хотя бы потому, что оно

употребляется в формообразующей для всей европейской культуры книге — Библии. И как следствие приходится иметь с ним дело, читая европейскую литературу вплоть до Мандельштама —

*И Батюшкова мне противна спесь:
Который час, его спросили здесь,
А он ответил любопытным: вечность!*

Для того, чтобы выяснить, что же такое «вечность», думаю, стоит обратиться к опыту не теоретиков, описывающих это понятие с чужих слов, а к практикам, переживших его на своем опыте. Вот мои записи о судакском знакомом Аделаиды Герцык: «Когда красные арестовали Аделаиду, она провела три недели в подвале вместе с другими узниками, среди которых оказался граф Ростислав Ростиславович Капнист, чья дача располагалась неподалеку. Всегда надменный и немного чопорный, тут он раскрылся с неожиданной стороны. Перед тем, как его увели, чтобы расстрелять на Алчаке, он рассказал интересную историю.

— Евангелие — сумасшедшая книга, — сказал он Аделаиде. — Она написана вне времени. То есть я сейчас абсолютно счастлив, потому что недавно вышел из времени и тогда мне сразу открылся смысл Евангелия. Все, что говорил Иисус, он говорил для жизни вне времени, а слушали его люди, погруженные во время, и понимали все вверх ногами, потому что как же еще они могли это понять».

Существует много свидетельств по поводу контакта с «вечностью», и все они сходятся на том, что это выход из времени, или, как написано в «Апокалипсисе», модус бытия, где «времени больше не будет». Итак, вечность — это вневременной план жизни. Это та ее область, где время больше не течет, а вернее, еще не течет. Это не бесконечность времени, как понимают «вечность», например, любители вечных адских мук для особенных злодеев. Это — другое. Грубо говоря, это бескрайнее озеро, в котором есть **все** возможные и невозможные варианты всех жизней и событий на свете, но из которого еще не течет ручей.

Но вот ручей потек — образовалось время, о котором Державин говорит: «Река времен в своем стремлении уносит все дела людей и топит в пропасти забвенья народы, царства и царей...» Время всегда было злым, уносящим, лишаящим. Но и развивающим, становящим, ведущим к расцвету.

Так или иначе, любой его обитатель относится ко времени с недоверием и страхом, в силу хотя бы того, что оно, земное вре-

мя, кончится для него вместе с его жизнью и от факта смерти, к которому оно влечет, не уйти.

Но поэзия всегда знала про вечность. Про отсутствие времени, про состояние полноты вне угроз истребления. Про вневременной фактор, в котором ты — всегда, в котором ты — в полноте, в котором ты — счастье. Поэзию-то и любили, и желали, прежде всего, за то, что она приобщала к этому блаженному плану, вводила в разрыв времени. Причем, не в интеллектуальный разрыв брехтовского театра, а в абсолютный, существенный разрыв, ведущий человека к своим собственным истокам, намного более глубоким, чем интеллект.

Но уже ко временам Аристотеля возникает путаница. Проникновение в блаженный край собственного, общего со Вселенной существования, в то озеро, из которого текут все ручьи бытия, стало переживаться не напрямую, а опосредованно. Тем не менее, радость от соприкосновения, пусть и опосредованного, с этим краем полноты и отсутствия смерти через поэзию — сохранилась. И продолжает присутствовать до сих пор. Это радость от соприкосновения с вневременным.

Во вневременном не могут уместиться следующие вещи — рок, например. Фатум. Предопределение. Злая судьба. Слово, тянущееся во времени. Логика. Интеллект, оперирующий с категориями и кодами. Болезнь. Все наши бесконечные «жизненные истории. Закон возмездия.

И, напротив, во вневременном умещаются — интуиция, прозрение, любовь, полнота, бессмертие. Способные, кстати, развернуться во времени, не теряя своего вневременного истока, — и это «высший пилотаж» жизни и творчества.

Итак, какие же формальные признаки стихотворения работают на пребывание во вневременном? На установление канала, соединяющего нас с вечностью?

Все, что способно повторяться. Пульсировать, «возвращаясь» во времени назад. Ведь повтор, происходящий во времени, одновременно настаивает на его, времени, неполноте, воспроизводя то, что уже прошло и должно было бы кануть, исчезнуть, но оно не исчезает, а повторяется, то есть отсылает к той точке, где время остановлено, где оно не может что-то стереть и унести без следа, осуществить необратимую гераклитову метаморфозу. То, что было только что, не пропадает, но возобновляется снова и снова, и время перед этим настойчивым «воскресением» бессильно. Какая-то форма настырно наличествует: через определенный период времени она, казалось бы, исчезнув, не распадается, она не видоизменяется, она есть — *всегда*.

Что это за формы? Прежде всего — стихотворная стопа. У Гомера она пульсирует с монотонностью морского прибоя шесть раз в течение строки.

Далее — это строфа (система рифмовки и длины строки). Она может быть наполнена разными звуками и смыслами, но структура ее возобновляется снова и снова.

Это рифма. Слово, отзвучав, не уходит в «прошлое». Через строку повторенные звуки заставляют время остановиться, отправив внимание читателя к еще звучащему в ушах конечному слову первой строки.

Все это оплотненные механизмы поэтики, позволяющие функционировать стихотворению как термосу, содержащему и хранящему «вечность», вневременное. Термосу, уловившему полноту смысла, лежащего вне времени и запечатлевшему его в себе.

Как это видно, речь идет о регулярном стихе. Так что же — регулярный стих это единственная возможность запечатлеть вневременное? Это не совсем так. Регулярный стих — это как раз следствие того, что «вечность» в стихе стала переживаться все менее явно. Для указания на нее, контакта с ней, потребовались «усилители вкуса» — рифма, строфа, стопа, строка (размер). Повтор, возобновления формы на все более коротких отрезках стиха, и явился таким «усилителем», позволяющим пережить во времени присутствие фактора, неподвластного времени. Более ранняя напевная поэзия не нуждалась в таких усилителях и погружала в блаженные вневременные сферы напрямую.

Гертруда Стайн, почувствовав важность повтора, перенесла его в свою прозу. Ницше — в философию.

Способен ли отослать в те блаженные края, где человек встречается с самим собой вне времени, современный нерегулярный стих, верлибр? По большей части — нет. Да, кажется, никому это особенно не нужно. Пафос современной эстетики — иной, *прогрессивный*. Пафос так называемой «жизни» — тоже смещен.

Но существуют исключения, когда и верлибр разрывает детерминированные и несвободные материи современного бытия. И один из инструментов здесь — контакт с внутренней формой слова в стихотворении. Но это уже отдельный разговор.

Вещь как траектория

Любой духовный мастер скажет, что человек это не структура и данность, но процесс и ритм. И если Гераклит утверждал,

что в одну реку нельзя войти дважды, и мы приняли его слова всерьез, то из этого вытекают разрушающие наш эвклидов мир последствия. Если это так, то река никогда не является сама собой. Каждую секунду она другая. И это касается не только реки. Стены домов, деревья, столы, камни, человеческие тела — все они находятся в постоянном превращении и обновлении самих себя. Река и камень отличаются друг от друга ритмом и периодом этих изменений, а не структурой. У дерева основные ритмы медленнее, чем у Океана. Приливы и отливы происходят чаще, чем сбрасывания листьев. С каждым выдохом человек что-то теряет, с каждым вдохом что-то приобретает. Но сам процесс метаморфозы — непрерывен. Что же отсюда следует?

Вещи мира — омонимичны. Они, оставаясь с виду обладающими твердой формой (дерево, дом, пирамида, кошка), постоянно обозначают не то, что день назад. Не то, что только что. Каждая форма — сама себе омоним. Она не совпадает с собой в значении, совпадая, по видимости, в форме. И, видя плывущую утку, мы вправе задать себе вопрос — с какой из веера плывущих уток (ее омонимов) мы имеем дело?

Тут встает вопрос: можем ли мы сами выбирать эти смыслы для уток? Или наше восприятие обусловлено и пассивно?

И можем ли мы их, вообще, увидеть — веер уток в одной форме?

Все есть отношение. Между «объектом», другим «объектом» и мной, свидетелем. Просто у Волги со мной и другим — длительные отношения, а у искры — кратковременные, быстрые.

Но возникает вопрос, если все все время меняется, то каким же образом мы все все равно в состоянии опознать Волгу как Волгу, а искру как искру. Что за фактор позволяет нам это сделать? В сущности, что за фактор позволяет имени быть?

С Волгой дела обстоят проще — это, несмотря на вечное течение, — устойчивый «объект» — у него есть берега и постоянное русло. Саратов стоит там же, где и сто лет назад. Самара тоже. Возможности для опознания Волги как Волги, вопреки навечно струящейся самоомонимичности, благоприятные.

Но что позволяет нам называть длящуюся один миг искру — искрой? Опознавать ее в качестве искры?

Повтор.

Мы видим, как это явление огонька, возникшего и пропавшего, повторяется. *Одноразовую искру никто никак бы не назвал*. Для того чтобы искра была опознана как искра, она должна то тут, то там вспыхивать периодически. Больше того — и здесь начинается самое интересное — искра может опознаваться как именно искра лишь в

ситуации, **если этот повтор вечен**. Чем сильнее умаление «вечности повтора», тем больше будет умаление реальности искры. Я думаю, что Ницше мучился именно таким вечным повтором, в котором рождается реальность, ибо сознавал фиктивность реальности, ее фантомность при отсутствии ее вечного воспроизведения.

Воспроизведение осуществляется в прошлом и будущем, нанизывающих «искру» на некую бесконечную ось смысла, которая уже никуда не девается, потому что на ней искра в состоянии утверждать себя как искра — бесконечное, беспредельное количество раз, и только благодаря этому она становится **реальной искрой**. Даже, вспыхнув лишь на миг и пропав. Растворившись в ничто.

То же самое касается Волги и дерева. Человека и птицы.

Итак, омонимичный по природе предмет для того, чтобы быть опознанным как реальность, претендующая на свое имя, должен быть воспроизведен в своем внутреннем и внешнем течении не нескольких осей, в которые дерево сбрасывает листья, а бесконечное количество раз. Только тогда это будет вещь, у которой может быть реальное, а не фиктивное имя.

Теперь внимание. Все бесконечное количество повторов, которые Гераклит или Ницше видели в пульсации мирового Колеса или Логоса, заключено в точке *сейчас*. Там есть все. Все, что было, есть и будет. Потому что другой точки просто нет — любая другая, расположенная в прошлом или будущем, — всего лишь концепция, мысль, представление. А мы говорим о реальных вещах. Именно вечное «сейчас» есть стяженная и голографическая реальность имени и вещи. Именно в нем, в «сейчас», нужно интуитивно почувствовать ту основу, которая собирает веер омонимичных значений самой вещи воедино. Это, как петли для хлопающей двери или втулка для колеса.

Течение вещи называется превращением. Имя же того, что превращает вещи, — ситуация превращения, которых И-цзин называет 64.

Имя произнесенное

Не есть вечное имя.

Лишь безымянное существует вечно.

*В именах причина всех частных.*¹

Поэтому все зависит от того, насколько имя, задающее «частность» предмету, коррелирует с Безымянным. Насколько оно ощущает свою непридуманную, живую с ним связь. Ибо вещь обладающая связью с Безымянным, — это живая вещь. А не обладающая — вещь мертвая, вещь шоу, экрана или вещь бытового сознания.

¹ Дао Децзин

Таким образом, это мы выбираем, иметь ли нам дело с живой или мертвой вещью в ее изменениях. И дело поэзии — оживлять имя, через которое идет жизнь к самой вещи.

Итак, и слово, и вещь — больше траектория, чем предмет, чем «имя». Каждый из них перемещается по своим омонимическим гнездам, не сливаясь ни с одним из них, именно поэтому мы живем в мире призраков, которые, однако, обладают удивительным свойством — они могут быть оживлены и стать миром людей, сияний, подлинности. И тогда сама неподлинность будет условием подлинности, а призрак — залогом появления человека. Но для этого у веера омонимов должна быть ось, вокруг которой он раскрывается и закрывается. Соотнесенность с ней — точкой, которая, не шевелясь, содержит **все омонимы, которые были, есть и будут**, и дает реальность имени и вещи.

Это, собственно, и есть функция будущей поэзии.

Радикальная революция

Глаз — слишком грубый инструмент. И мысль — форма тоже слишком грубая, существуют куда более тонкие, информативные и впечатляющие формы, находящиеся в зоне нашего восприятия. Более того, с помощью рецепторов, отмечающих эти самые неуловимые мысли, чувства и формы, я и способен зафиксировать самое интересное, главное и поразительное о себе и мире.

О территории этих «тонких» и невероятно сильных факторов, способных изменить судьбы человека и мира, пишет, например, Пушкин, сначала шутя по поводу того, что будь нос Клеопатры подлиннее — и судьба мира была бы иная, а в другом месте, словно понимая, что первое высказывание звучит грубовато, спохватывается и тихо бормочет: «Она покоится стыдливо в красе божественной своей...»

Краса здесь — то, в чем существует, живет, «покоится» вызывающая восхищение поэта молодая женщина. Но если саму женщину — тело, платье, рост, длину носа можно увидеть прямым взглядом (как это впоследствии делал Чернышевский в романе Набокова «Дар» и отчасти в жизни), то красоту, в которой она покоится, линейным зрением не взять.

Однако впечатление от этой женщины остается у зрителя благодаря как раз тому, в чем «она покоится», благодаря почти незримой ауре, в которую она погружена.

В момент влюбленности мы не вспоминаем длину носа или длину волос — мы вспоминаем **все сразу**. А это «все сразу» ин-

формативно заключено не в сумме физических и жестких признаков женственного «объекта», а как раз в этом неуловимом и едином впечатлении от ауры, в котором эти «признаки» покоятся. Одним словом, аура хранит ту полную и мгновенную информацию об объекте, которую не могут передать «жесткие формы».

Собственно говоря, мы получаем впечатление о жизни и ее неуловимом качестве не благодаря самой вещи, а благодаря тому, в чем она покоится — благодаря некоторому вневременному тончайшему веществу, на удивление нам родному, которое Мандельштам вслед Платону называл «узнаванием», фиксируя как раз его свойство носителя мгновенно считываемой и исчерпывающей информации «о вещи», а вернее говоря, — явленного в веществе тонкого «лица вещи», более тонкого и подробного плана, чем то ее лицо, что открывается при линейном восприятии, будь то вглядывание, вслушивание, прочтение или касание.

Есенин (человек эстетически куда более тонкий, чем принято думать) выразил эту особенность восприятия в словах: «лицом к лицу лица не увидать», а Цветаева не уставала повторять, что «Поэт — издали заводит речь...»

Прочитав стихотворение, мы тоже имеем дело не с суммой фраз, конструкций и слов, а с чем-то вневременным, считываемым полно и сразу, продолжающим храниться в нашей памяти как «впечатление», но не от суммы смыслов, а от чего-то информативно на десятки этажей большего и куда менее уловимого. От этого-то свойства стихотворения и произошла медитативная техника чтения стихов на Востоке, когда, отложив текст в сторону, читатель далее имеет дело не с самим текстом, от которого он только отталкивается, отправляясь в свое поэтическое путешествие, а с пространством куда более тонким и изысканным, и, одновременно, куда более мощным и космичным, чем смыслы слов, подлежащих прямому прочтению.

Прямое письмо и прямое чтение — недостаточно радикальны. Они не обладают возможностью пойти в ту территорию, где каждый шаг — «гулкое рыданье», и приблизиться к «сухим рекам», по которым плывут пустые челноки. Ни эти реки, ни челноки прямым взглядом не взять. Архаика донесла до нас весть о том, что прямой взгляд — убивает. Что он убивает? Он убивает восприятие тончайшей субстанции жизни, в которой заключена сразу вся, радостная и бездонная, информация о нас самих, не выговариваемая словом и не дающаяся прямому взгляду. Глаза в акте прямого зрения работают как Медуза Горгона — осуществляя захват, они умерщвляют захваченное, вещь, человека, дерево... Точнее говоря, они ослепляют сами себя.

Польстившись на жесткий объект и овладение им, зрение не видит главного. Читая стихотворение напрямую или рассматривая картину в лоб — мы ослепляем себя, **потому что слишком агрессивно навязываем свою ограниченность безграничному**. При чем чтение стихотворение как текста (изобретение формального метода, некогда плодотворное и очистительное) как раз и относится к стремлению «овладеть» смыслом стихотворения, выявить в нем «объективные» жесткие формы и связи.

Сегодня же «поэтика текста», хоть и снявшая «эффектность» и формально «опресненная», но при этом не обладающая оптикой бокового зрения, доминирует.

Главное в стихотворение познается, когда мысль еще не пришла или уже пропала. Это миг потрясенности, раскованности и свободы, знакомый всем, кто влюблялся или терял, обретал себя в контакте с поэзией или музыкой. Это миг непрямого, расширенного восприятия. Это миг нелинейного зрения.

Но, повторяю, как только стремление к «овладению» стихотворением, смыслом, природой, человеком выступает вперед, — все главное гаснет. Все люди, например, окружены аурой, и все люди способны эту ауру увидеть. Аура невидима лишь линейному (доминирующему на сегодня) властному взгляду, направленному на захват. Если смотреть рассеянным, нефокусированным зрением, вы ее увидите.

Линейный взгляд Эдипа привел его к самоослепению. Слепота Гомера и Мильтона — лишь символ пророческого рассеянного взгляда, на который «жесткие» объекты не могут повлиять своей ослепляющей буквальностью и сбить более глубокую настройку. Новалис не зря писал гимны к Ночи, а не ко Дню.

Чем эффектней письмо, тем больше оно ослепляет. Не это ли знание вело поздних Пастернака и Заболоцкого к простоте, к «пресности», если использовать термин классической китайской поэтики? К открытию восприятия мира абсолютных и родных каждому величин. К предельному радикализму поэзии.

Непрямой взгляд обладает, как уже было сказано, способностью увидеть в предмете в определенный миг **все** и **сразу** в силу как раз отказа от овладения предметом, открывающего возможность серьезно и целеустремленно проникнуть в его смысл. Все самые ценные вещи пришли к нам в жизни легко, не благодаря волевым усилиям, а благодаря «случаю», игре, спонтанности.

Однажды я попал на выставку в Пушкинском музее. Слева на галерее были вывешены работы титанов итальянского Ренессанса — Боттичелли, Леонардо (мой любимый рисунок головки

девушки свинцовым карандашом), Рафаэля. А справа висели в основном анонимные иконы русских мастеров того же времени. Я, как и любой «западник», конечно же, отправился сначала к Леонардо. Я шел от работы к работе и восхищался мощью и мастерством шедевров. Потом, немного успокоившись и ослабившись, я повернул к иконам. И тут случилось невероятное. Сияние и героизм, виртуозность и блеск только что увиденного внезапно померкли. Несравненные холсты почему-то вдруг стали напоминать мальчишеские подростковые игры.

Я шел от иконы к иконе и вглядывался в то, что нельзя увидеть при помощи «линейной» перспективы, столь блистательно разработанной еще Паоло Учелло и являющейся одним из главных достижений в арсенале сокровищ Кватроченто. Я смотрел на мир при помощи «непрямого зрения», при помощи «обратной перспективы», инструмента, позволяющего включить **узнавание**, и считывал те вещи (из «сполна и сразу»), которые мой ослепленный красотой взгляд не мог увидеть на холстах итальянских гениев.

Тихие, неизвестные никому мастера совершали предельно радикальный, безумный и всепостигающий бросок к полноте смысла. Бесшумно, почти незаметно.

Великие итальянцы сияли и царили напротив. Народ, в основном, толпился вокруг них.

Это и понятно. Наше воспитание заставляет нас бояться предельного радикализма, из которого, как ни странно, парадоксальным образом и состоим мы сами.

Мы давно научились бояться главного в себе.

Но это еще не конец, как говорит 64-я, последняя, гексаграмма И-цзина.

Другое дыхание

Книга эссе Николая Болдырева говорит для меня о самом главном, о том, что я пытаюсь выразить или услышать, узнать от другого человека или от другой книги на протяжении многих лет. Парадокс заключается в том, что это главное невыразимо словами. Однако цвет, вкус, запах и даже сама глубина слов меняются в зависимости от того, учитывают ли они в своем рассказе, романе, стихотворении существование этого Главного или нет. Вернее, даже не учитывают, а находятся ли они с этим главным в живой и действенной связи. Те вещи, где эта связь жива, — вошли в запас мировых шедевров литературы и, вообще, культуры, и произо-

шло это не произвольно, а лишь потому, что подобные работы обладают редчайшим даром терапии. Контакт с такими рассказами, картинами, иконами способен оживотворить душу, вывести совесть из ада, даровать заново жизнь, указать путь во мраке. Мне всегда было понятно отношение армян к книге Григора Нарекаци, о котором упоминает С. Аверинцев в своем предисловии к русскому изданию «Скорбных песнопений». В Армении до сих пор кладут под подушку больного эту книгу, веря, что она наполнена целебной силой. И многие из больных выздоравливают. Речь идет не о примитивной магии, а об убеждении в том, что содержимое книги животворно, и вера эта побеждает болезнь.

Думаю, что к «вещам», способным поднимать на ноги упавших духом и исцелять больных, относятся книги Рильке и иконы русских мастеров, великий роман Сервантеса и китайские «туманные пейзажи», многие другие. Парадокс заключается в том, что часто читатель не обладает «оптикой», необходимой для восприятия этих шедевров, воспринимает их с чужих слов как некоторый бренд мировой культуры и тем самым перекрывает себе возможность для осуществления живой связи с этими чудесными явлениями жизни и духа. Свойства чудесной оптики почти совершенно забыты. Продающиеся в избытке в книжных магазинах шедевры японской или китайской поэзии средним читателем воспринимаются неправильно. С таким же чувством он восхищается стихотворными надписями на открытках.

Одним словом, происходит мировая подмена всего лучшего, что произнесло человечество за всю историю своего существования. Мы читаем слова этого послания, но для нас они складываются в информацию, не имеющую ничего общего с изначальным «письмом», отправленным нам Гельдерлином, или Хлебниковым, или Пушкиным — теми, кто на свой страх и риск заглянул в зеркало жизни, припал к первоначальному источнику, облился слезами. Их «послания» превращаются сегодня в банальные слова, повествующие ни о чем.

Книга эссе Николая Болдырева — многолетняя и вдохновенная работа по выявлению и прояснению для читателя различающей оптики, освоив которую, мы способны заглянуть вместе с авторами книг в самое сердце Бытия, находящееся не за семью морями, а в нашем собственном сердце. Мы забыли дорогу туда, утратили ключ от этой двери, ведущей к Главному. Николай Болдырев помогает нам «вспомнить», говоря словами Р.М. Рильке, свое «другое дыхание», которым мы дышали в детстве. Оно делало нас живыми, знающими главное, видящими то, ради чего только и стоит жить. А еще — не верящими в смерть.

Герои книги эссе — «вестники», но, быть может, в более тонком, я бы даже сказал, в более утонченном смысле, нежели тот, который придает этому определению Даниил Андреев в «Розе мира». Ибо источник жизни утончен настолько, что, прикоснувшись к нему, либо плачешь от счастья и красоты открывшегося, либо становишься юродивым, и подобно герою Рильке, вопрошаешь — но почему, почему я?

Весть таких книг поистине неизреченна. Знание, к которому они отсылают, трудно формулировать. К нему отсылают слова автора книги «Письма к Орфею», написанные им о патриархе дзэн-буддизма Бодхидхарме: «Формулировал ли Бодхидхарма принципы учения? По легенде — да. Их четыре. Первый и главный — *независимость* этой формы знания *от слов и символов*. То есть здесь фиксируется не только неконцептуальность корневого знания, его непонятность, но и подлинная несказанность. Оно вот именно что — *между* словами и символами, *за* ними. Второй принцип — *специальное послание за пределами Писаний*. Все же это именно весть, которую необходимо бережно передавать: от адепта к адепту, от поэта к поэту. Однако эта весть не может быть передана в буквах, словах, сюжетах. Дзэнская библия в этом смысле существует в молчании, безмолвии. Как пишет тонкий знаток дзэн Р. Блайс, истинно дзэнский поэт «узнает другого поэта по незаметным и в то же время несомненным признакам». И далее Блайс приводит в качестве примера стихотворение Тера (XVIII век):

*Две прилетело,
Две улетело —
Бабочки.*

В этом стихотворении обычный поэтический смысл отсутствует. Осталось лишь темное пламя жизни, которое горит во всем. Но на это пламя лучше всего смотреть не глазом, а сердцем, «сострадательным нутром»... То есть простота тут такого свойства, что обычный, «профанный» взгляд, привыкший к некоему утяжеленно-плотному, интеллектуально-метафорическому «содержанию», словно бы проваливается; и «понимание» (если оно способно случиться) сразу же уходит во второе, «метафизическое», измерение. Но в том-то и штука, что его и метафизическим-то не назовешь, ибо оно избегает «формы», хотя и не может ее, конечно, полностью избежать.

*Под ноги глядя,
По лесу бреду наугад.
Настала осень...¹*

¹ Иида Дакоцу

Именно эти вестники-юродивые, открывшие в своей жизни «оптику реальности» и устраняют, иногда ценой невероятного одиночества, тот катастрофический смысловой сдвиг, в который соскользнул коллективный ум человечества, расширяя и углубляя в своем скольжении объем **подмены** — пространство иллюзорной и угасающей жизни. Причем угасание это происходит на фоне столь мощного информационно-компьютерного салюта из тысячи орудий, что сам разговор об энтропии человеческого потенциала на фоне взрыва красок с экранов и витрин кажется по меньшей степени нелепым. Точно так же кажется нелепым человеку, получившему смертельную дозу радиации, сообщение о том, что ему надо лечиться. Не надо — он прекрасно себя чувствует.

Подмена произошла. Но такие книги, как «Письма к Орфею», отменяют фатальность заблуждения. Они написаны так, что глаза читателя постепенно проясняются, перестраиваются на новое качество зрения — истинное, различающее главное. По этому принципу действуют лучшие книги, возрождающие человеческую душу. Они возвращают способность *видеть и слышать* то, что действительно живет вокруг тебя. Они настраивают душу так, чтобы воспринять слова жизни, произносимые век за веком всем этим хором чудаков, по каким-то причинам не забытых, а ставших классиками. Ибо они способны ввести тебя в область подлинной жизни, в область истинного внутреннего пространства **тебя самого**, бросающего преображающий свет на пространство внешнее. И тогда оба они оказываются одним и тем же пространством — просветленным, наполненным единой жизнью.

С некоторых пор я стал делить все написанное на две категории — то, что написано при помощи *мысли*, и то, что написано, благодаря духовному *опыту*. Второе — подтверждено всей жизнью писателя, его духовными поисками, и в результате является не «вымыслом», не теорией, а «отчетом» о проделанной работе. Такой отчет всегда ведет нас к правде. Таким книгам можно верить. Они пришли не из головы, они не являются формой теории или концепта. Мера им — человеческая душа, отважившаяся на опасное и честное путешествие в поисках себя и своей миссии в мире. В таких книгах присутствуют не слова и мысли, а — реальность.

...Однажды ранним утром, и это был не самый легкий период в моей жизни и не самое счастливое утро, я проснулся на сеновале, куда меня определила одна моя знакомая, в гости к которой я приехал на пару дней. Как я уже сказал, чувствовал я себя неважно, будущее казалось мрачным, перспективы удручающими.

К тому же я продрог, ночь была холодной, а одеяло недостаточно толстым. Внизу мычали коровы и блеяли козы. Надо было вставать, идти навстречу новому дню, но мне не хотелось двигаться — какое уж тут вдохновение жизни, одна только тоска. Я залез в рюкзак и нащупал там книжку, которую кинул туда, чтобы почитать по дороге. Это был репринт жизнеописаний знаменитых людей издательства Павленкова. Одна из биографий была посвящена Томасу Карлейлю, не особо знакомому мне персонажу. Я открыл наугад и стал читать то, что было написано мелким шрифтом — послесловие к жизнеописанию Карлейля. По мере чтения я начал ощущать, что написанное трогает меня и призывает продолжать чтение, словно бы автор был родным незнакомцем, которого тревожили и вдохновляли те же самые идеи, что и меня. Я вошел в ощущение глубинного родства в том самом незримом поле смыслов, которое теперь было общим уже не только для нас с Томасом и неизвестным автором послесловия, но для всех людей и деревьев на свете.

Через некоторое время я оторвался от книжки. На улице — было небо. И в нем плыли облака. Там за купами деревьев угадывалась речка, куда стоило сходить и окунуться. Только что бывшее серым пространство теперь, непонятно каким образом, было пронизано веществом жизни. И я стал догадываться, откуда оно взялось. Оно пришло не от автора. И, конечно же, не от меня. Но от нашего с ним краткого союза. Потому что именно эта встреча, которая, благодаря тексту, данному мелким шрифтом, стала реальной, — и преобразила мир. Мы ничего не знали друг о друге. Но это оказалось неважно... Для чудес это не преграда.

Прежде чем отправиться купаться, я взглянул на имя сочинителя эссе. Там стояло мелким шрифтом — Н. Болдырев. — Надо запомнить, — сказал я себе. И я запомнил.

Апология бессвязности, или о возрождении словесности

Мне кажется, мы сейчас находимся на пороге прорыва в новое качество литературы, в ее возрождение. Писатели долго искали новые возможности письма, изобретали изысканные, зашифрованные формы, объединенные, тем не менее, общей итоговой тупиковостью, как это случилось с живописью автора «Черного квадрата» после того, как решающее слово в живописи им было произнесено. Бодрийяр даже заключил, что нам остается только бессмысленный повтор, диффузное разрастание производства «культурных ценностей».

И это было совсем недавно похоже на правду. Еще совсем недавно.

А сегодня мы стоим на пороге культурного взрыва. Другое дело, успеет или захочет ли он случиться. Пороговая ситуация всегда магична, тревожна и неокончательна.

Культурный взрыв случается, когда наступает эпоха обновления сознания, причем выбор стоит не между новой и тонкой с одной стороны или еще более новой и тонкой формой высказывания — с другой, а между жизнью и смертью. Человеку, тонущему в океане, надо докричаться до проходящего мимо лайнера, не забываясь о том, насколько благовуновен или необычен его крик. И это как раз та область, где рождается новая литература. Это ее начало. Всем тем, кого мы любим и читаем, была свойственна способность высказывания, равноценного возможности жизни, ее крику. Было множество мастеров второго ряда, но в первом всегда были такие, как Микеланджело, Гоголь, Мандельштам, Рембо... Все они вопили, а не конструировали или выверяли. Даже холодноватому Леонардо был свойствен этот отчаянный, невидимый и бесшумный для мира вопль. Даже для Толстого.

Настал момент крика.

Какой же мне видится уже почти различимая на ощупь, «наплывающая» новая словесность, способная исцелить и вдохнуть в читателя жизнь? Каковы ее основные приметы?

Прежде всего — бессвязность. Хорошо связанная, теплая, как свитер, литература — основная из востребованных — страдает одной неистребимой особенностью — она самозамкнута и лжива. Хорошая связанность поэмы или рассказа обладает свойством непрозрачности, свойством подмены нефиксируемой жизни своей массивной «художественной логикой», своей убедительной сюжетной «правдой», жестко подмораживающей некоторые типичные «события» при помощи аристотелева мимесиса. Такой рассказ вытесняет жизнь своей непроницаемой волевой природой, делая вид, что эту жизнь отражает. Но на деле он не отражает ничего, кроме самого себя, кроме правил литературы и легко угадываемого (потому что интересного и доступного большинству) уровня сознания, на котором находится в момент письма автор.

Поэтика бессвязности сама по себе не нова. К ней прибегал еще Гофман в «Записках кота Мурра». Весь модернизм стоит на бессвязности. Дадаизм, Обэриу, имажизм, почти вся европейская поэзия, наследующая новым подходам к форме Паунда и Элиота — все они, более или менее, пользовались и пользуются поэтикой бессвязности. Тем не менее, бессвязность сама по себе никого не способна ис-

целить и вдохновить. Поэтому в любой бессвязной подаче автор искал красную, хотя и неяркую, нитку связи. Тот клей, который связал бы серию логически несвязанных фрагментов воедино. Стайн писала о повторе. Хемингуэй снимал фрагментарность «теорией айсберга». Для Паунда и Элиота связь осуществлялась культурным контекстом, в котором «плавали» поэтические фрагменты их поэм. Причем сам фрагмент должен был образовывать что-то наподобие нового культурного иероглифа, который, становясь в оппозицию к соседнему, производил бы вспышку смыслов.

Такую расстановку фрагментов Элиоту в «Бесплодной земле» помог осуществить Паунд, удостоенный в результате этой процедуры посвящения — «Мастеру, большему, чем я».

Итак, с одной стороны у нас традиционная связность добротного повествования, вытесняющая саму жизнь. С другой — бессвязность дада, которую каждый связывай, как умеешь, или более тонкая работа по связи фрагментов поэтической речи — поэмы Паунда, Элиота, Олсона, Палмера, отчасти Драгомощенко и многих других писателей.

Но если связные вещи подменяли жизнь, то бессвязные, рассчитанные на потаенную и словно бы немую артикуляцию культурного поля, осуществляющего эту связь, оставались закрытыми, непонятными читателю, на которого были рассчитаны, и если и породили огромную волну интереса, то, в основном, благодаря университетским преподавателям и профессорам. Для кабинетов и библиотек такая поэзия — лакомая кость, которую долго можно грызть, высасывая все менее явные культурные соответствия и переклички. Если этой поэзии и удалось прорвать академическую ограду, то за счет иных, чем усложненность бессвязных фрагментов, доверенных культурному контексту, свойств.

Но бессвязности предстоит сделать еще один шаг. Сама по себе бессвязность хороша тем, что оставляет в своей словесной фактуре — лакуны, отверстия и трещины, прозрачные для вещества жизни. Той самой, о которой якобы так заботится вся современная литература, не говоря уже о более ранней словесности. Одних названий со словом «жизнь», не считая романа Мопассана и истории Самгина, наберутся десятки. Но что же под этим словом подразумевается литераторами и как они ее отражают?

Думаю, что лучшие из них эту жизнь не *отражали*, а *впускали внутрь* вещи. Давали ей возможность течь внутри своих рассказов и стихов. И все же до XX века связность, связанность фактуры, о которой мы говорили, больше эту жизнь заменяла, чем впускала. Чем же можно осуществить единство поэтики бессвязности, если

не культурным контекстом? Ответ назрел — самой жизнью, самим ее неуловимым и не тождественным ни одной из форм потоком. Этому потоку нужно дать течь, омывая острова слов и образов, вызывая при этом свечение на их границах, одухотворение словесных сгустков мощью живого струения, пришедшего из разлома поэтической фактуры. Такая поэзия будет животворить. Она способна помочь вещам — быть. Такая поэзия способна исцелить и поставить на ноги, ибо творится не авторским произволом, опирающимся на общераспространенную технику и технологию стихосложения, а анонимным и всеведущим потоком самой жизни, из которого состоит все мало-мальски стоящее вокруг нас.

В чем же состоит отличие культурного контекста, осуществляющего связь и связь при помощи самой *жизни*? Прежде всего, в том, что *культурный контекст состоит из форм, замкнутых, детерминированных и относительных, как и любые формы, а жизнь по своей природе расположена вне форм. Как, например, чистое пространство, лишённое наполнения.* Тем не менее, мы обладаем возможностью чувствовать ее отчетливей и «наглядней» любой формы, потому что она и есть основание для любой формы. Младенец, не видящий формы, кричит из-за чувства жизни. Сама жизнь кричит сквозь его крик.

Дальше самое главное — каким образом уловить и впустить в произведение этот поток? Ответ тут один — ощутить этот поток в самом себе, впустить этот поток сначала в самого себя. Ощутить в себе то, что связывает тебя, дерево, звезду, любого человека и любую другую форму мира. То, что омывает тебя изнутри так же, как омывает рыбу, черепаху, живое слово друга, бегущую в океане волну, крик ужаса и спазм восторга. Омывает рождение и омывает умирание. То, что делает их едиными, то, что их связывает. На этом пути возможны имитации и подделки. Более того, тут они как бы даже провоцируются. Кто же из нас скажет, что не видит в себе потока жизни и не готов им напоить свои вещи? Но не стоит торопиться. Мы обманывали себя не раз и не два. Возможно, сейчас, когда мы стоим пороге невероятного броска, и не следует этого делать, себе будет дороже. Этот несказуемый поток только предстоит выявить, вывести из плена цитат и концепций, из плена, вообще, любой формы...

Чтобы быть не голословным, укажу пример схожей бессвязности, которая снимается изнутри взрывом невероятной мощи жизни, пришедшей изнутри, — это коан. Коан, как известно, алогичное утверждение, которое ученику следует «понять». Например, «покажи мне хлопок одной ладонью!», или «почему Будда — это кипа-

рис во дворе?», или «прежде, чем был Авраам, Я есмь». Интеллект не способен связать эти высказывания в логику, в непротиворечивое единство, вообще — в единство. Интеллект будет говорить — эту чушь надо уничтожить вместе с ее носителем. Да, интеллект здесь единства не добьется. А жизнь — взламывает противоречие изнутри и свяжет, не замечая никаких преград. Последняя великая философия — экзистенциализм, это знала и на это опиралась.

Бессвязная литература имеет в виду коан как смежную, но не тождественную словесную практику. Она, ориентируясь на приход самой жизни в свои без-связные структуры, не повторяет коан. У нее есть собственные, мало изученные на сегодня, но реальные возможности.

Напор жизни должен быть столь высоким, что увлечет и потащит за собой внимание читателя, ибо тот поймет, что речь идет о нем самом, о его жизни — одной на всех, которая здесь явлена как сверкающий, хоть и незримый поток, омывающий фрагментарные и «бессвязные» формы, выстроенные рукой мастера.

Мы либо сделаем это, либо не сделаем.

Потому что пароход идет мимо и через какое-то время исчезнет в тумане.

Имя

Когда я впервые прочитал о том, что в иудаизме существовало тайное имя Бога, которое мог произносить только первосвященник один раз в год во время службы в Храме, у меня, конечно же, возник вопрос — что это было за имя? Чем оно отличалось от *обыкновенного*, известного всем Божьего имени, запечатленного в доступном всем Священном Писании. Там Бог открывает себя Моисею под именем Яхве, в упрощенном переводе на русский — Суший. Я тогда подумал, что хорошо бы узнать это имя — настоящее, тайное имя Бога и попробовать его произнести. Через какое-то время я понял, что знаю это имя. Чем же оно отличается от знакомого всем «Яхве»?

Самое удивительное заключалось в том, что — ничем. Первосвященник, в великую минуту произносящий великое тайное имя, — произносил всем известный *тетраграмматон Яхве*. Так в чем же здесь дело? Почему это имя становилось настоящим, живым и тайным, когда его произносил Первосвященник, и не обладало подобными свойствами, когда его произносил, скажем, торговец, пастух или ремесленник? Ведь с точки зрения «текста»

это одно и то же слово, одно и то же имя. Что такого произошло с этим именем из четырех букв, что оно стало качественно иным?

А вот что. В произношении первосвященника это имя переставало означать «Бога», оно само становилось Богом. Означаемое и означающее больше не различались, объект «имя» и объект «Бог» исчезали, схлопывались, становились одним с собой и со всем миром. Клетка оказывалась пустой, а впереди клубился густой туман, не знающий разделений на отдельные объекты.

Следовательно, для того, чтобы произнести истинное имя Бога, известное всем, первосвященник должен был сделать это не так, как обычно это делает простолюдин или торговец, — произнести его на иных вибрациях. Он должен был стать иным органом произнесения. Причем орган этот включал в себя всего человека — его тело, душу, мысли, сердце, его историю, события его жизни, сумму его добрых и не очень добрых дел, его веру и, главное, его вдохновение в этот самый миг произнесения. Человек превращался всем своим телом в тот, обычно покоящийся под небом язык, который мог выговорить имя правильно... И тогда Бог входил через свое имя, ничем не отличающееся уже от самого Бога, в Храм, в среду обитания иудейского народа.

Для того, чтобы увидеть то, что я хочу сказать, мне многие годы пришлось разглядывать простые предметы — деревья, пруды, белок, камни... Однажды во время такого разглядывания я вдруг «увидел» со всей мягкой несомненностью, что дерево и есть свое собственное имя. Каждую секунду оно — молча — называет само себя. Собственно говоря, оно только и делает, что называет самого себя, молча, бесшумно — тем, что оно — вот ведь чудо! — *есть*. Оно называет себя тем, что у него есть золотящийся ствол, и оно называет себя легким шевелением мохнатых веток, а в следующий миг оно проговаривает само себя тем, что ветки не двигаются, замерли, а еще оно называет себя светом, который струится от ствола или горит под нечаянным лучом в отдельном листке, а еще тем, что под пальцами ощущаешь шероховатость его коры, крошащейся под нажимом, холодной, сухой. Дерево и есть имя. Бесшумное, явное.

И для того, чтобы услышать и произнести «тайное имя дерева» вслух при помощи русского, китайского или английского языка — необходимо поймать его «энергию», ощутить его внутреннюю вибрацию, как это делал иудейский первосвященник на Праздник, совпасть этой вибрацией с деревом — оживив себя и его в произнесении имени, оживив равенством вибрации сердца и дерева — само имя, одно на вас двоих. И в этот миг и вас двоих тоже нет, как в любви, когда мужчина и женщина исчезают, становятся одним

(редкий на сегодня опыт, но реальный). И теперь дерево и ты — одно. И теперь ты произносишь его имя вместе с ним. И тут уже не имеет значения, что ты именно шепчешь: дерево или the tree, или l'arbre — огласовка важная, но не главная часть имени. Все эти огласовки на глубинной вибрации, соседствующей с безмолвием, звучат совершенно одинаково, а на поверхности, даже различаясь, таят в себе то самое ядро — одно на всех, которое ты в них вложил, произнеся имя *глубко*, на глубине.

«В именах причина всех частных (вещей)», — говорит Дао зин. Грубо говоря, существует одна мировая энергия (ци, прана) и для того, чтобы она стала «частностью», обрела контуры вещи — моря, камня, звезды, птицы, — этой энергии нужна ловушка. Причем ловушка должна быть устроена таким образом, чтобы энергия, попав в нее, обретала развивающиеся «твердые» и определенные, относительно фиксированные черты, например, ястреба, или червя, или человеческого тела, или родника. Имя и есть такая ловушка. Изначальные имена вещей и есть такие вибрационные «карманы», войдя в которые энергия начинает формировать живой и переливающийся предмет, входящий в отношения, со-бытия со всеми другими предметами-именами.

Но раз имена уже существуют — зачем мне их называть снова? Недавно я прочитал удивительные слова Рильке. Он признается в письме, что чувствовал свое призвание, свою задачу, поставленную перед ним Вселенной, — называть. И этой задаче он посвятил всю свою жизнь, идя на одиночество, которое зачастую было для него мучительным, на отсутствие дома, семьи, стабильного материального положения, страны проживания... — Называть. Вот в чем был великий зов, которому он не смог противиться.

Вероятно, вещь нуждается в до-названности, до-выговоренности человеком. Вероятно, есть глубинный смысл в том, что названных (вызванных Богом к существованию зверей) должен был назвать еще раз человек, Адам. Вероятно, есть глубинная интуиция в словах апостола Павла о твари, которая «стенает и мучается, ожидая откровения сынов человеческих». Суть в том, что Вселенная так устроена.

Разумеется, для многих она устроена не так. Разумеется, многие про меня скажут, ну вот, опять он уходит от нормального языка филологии или философии и зовет нас в какие-то туманные дебри. Ну да. Я зову как раз в те края, куда обусловленной, частичной и грубой мысли, обожающей фиксировать и навешивать ярлыки, не добраться. В те края, откуда мы были вызваны жизнью, еще ничего не зная про филологию или философию, но уже — светящимися вне-мысленным светом, уже живыми. Я зову в намного более тон-

кие области, чем довольно-таки грубое вещество самоуверенной и вечно озабоченной мысли или вещество филологического (не говоря уже о бытовом) слова. Я зову к слову поэтическому.

А, следовательно, — к новому/основному поэтическому языку. К более внимательному отношению к слову и деятельности поэта, чем то, которое на сегодня обозначено для него претерпевающей смысловой кризис рационалистической цивилизацией и ее детищами — быстрой поэзией, системной филологией, рационалистической философией социума и языка.

Суть в том, что давая правильное имя вещи — мы сами оживаем. Прикоснувшись к ее природе, к ее вибрации, мы исцеляем свою собственную, исцеляем тех, кто читает наши строки, вызванные к жизни «тайными» именами вещей. Если мы хотим исцелить мир и себя, мы должны научиться слышать имена-вещи и научиться правильно их произносить.

Поверьте, философия и поэзия конца XX века, в основном, никому не прибавили здоровья, ни физического, ни психического. Ни исчезающей природе, ни людям, сражающимся со все новыми проблемами, ни обществу. Конечно, можно во всем винить политиков, приведших Землю на грань катастрофы, но можно вспомнить и другой подход: фразу — «губ шевелящихся отнять вы не могли», подход поэта, действующего до конца, потому что в этом его призвание — в мировой терапии.

Деррида пишет об имени, о слове, как о той форме, что самим своим наличием обозначает и удостоверяет отсутствие называемого/означаемого. Он говорит об имени как о заместителе, подмене вещи. И он совершенно прав. Потому что по факту именно так на сегодня обстоят для большинства дела с языком, в том числе и поэтическим. Деррида ставит диагноз. Но любой диагноз нужен не для того, чтобы и дальше больной ему тщательно соответствовал, — а для того, чтобы он начал выздоравливать, чтобы он этот диагноз нарушил, преодолел. Выздоровление — это возврат к нормальной деятельности организма.

В нашем случае это возвращение к осмыслению того, что вещь и есть имя. И язык, прежде всего поэтический, имеет шанс возвратиться к своему здоровому состоянию и, больше того, пойти в те края, куда звали Данте, Паунд, Хлебников, Мандельштам. О чем проговариваются «сведения» об Орфее, двигающем камни, и Лине, строящем дома, не прикасаясь. Об Иисусе Навине, оставившем Солнце словом, и о тех, кто словом вылечивает.

Имена напоминают созвездия — млечная мерцающая сетка еще неосуществленного рисунка. Но вот «созвездие» энергетических

мерцаний, код вещи, входит в соприкосновение с волной энергии и задерживает ее, одевается в распределяющуюся по игре натяженной форме. И тогда вместо пульсирующих световых центров мы видим Ариадну, Пегаса, Водолея или Кентавра с луком в руке. Все это оживление происходит в сфере поэтического – некой трудноловимой и неформулируемой реальности, которая необходима для жизни, как воздух, как хлеб. Иногда я думаю, что намного больше.

Проект Данте

Искусство прозы, возникшее не так давно, у рубежа нового и старого времени, формально основано на рассказывании историй – «Дафнис и Хлоя», «Сатирикон», «Золотой осел»... От историй пытались отойти некоторые современные романисты, Джойс, например, но литература вновь и вновь сворачивала к истории, хотя бы потому, что каждый из нас мыслит историями. Упаковка *истории*, в которую можно поместить отобранные факты о себе и своей жизни, в том числе придуманные, но подходящие или эффектные – незаменима для традиционного мышления, опьяненного самим собой. Обратите внимание, что истории любят рассказывать в основном пьяные люди или люди, сильно озабоченные своей персоной. В момент влюбленности, рядом с предметом вашего обожания – вам не до историй, время стоит, вам важно быть на связи без слов, слова тут невнятные, непоследовательные, часто абсурдные.

История же движется логикой. Одной из особенностей мастерства рассказчика как раз и является присутствие подобной логики рассказа. И даже если она насквозь фальшива, то последовательность событий, имеющая некоторую интригующую связь, все равно завораживает читателя, которому рассказывание фальшивых историй не только знакомо, но и по сердцу, ибо он выражает большинство своих главных мыслей тем же самым иллюзорным образом – рассказывая *историю*.

Почему иллюзорным? Да по той простой причине, что историй в природе не существует. В вашей жизни их также не существует. Ваше мышление их придумывает. Все истории фиктивны в большей или меньшей степени. Все до одной.

Дело в том, что в нашей жизни случаются некоторые *факты* и некоторые *события*, но в нашей жизни не случается историй – истории придумываются задним числом как наиболее подходящая версия-упаковка, куда можно засунуть все эти разрозненные факты, чтобы придать им ту или иную вымышленную огла-

ску. От факта к факту воображение тянет нить логики, которой в жизни не существовало, но которая, подобно нитке, нанизывает на себя разнокалиберные бусины, и, продернув нить сквозь их набор, мы говорим – вот история моей жизни. Роман, рассказ или повесть, подражающие такому мышлению, заняты примерно такой же процедурой. Я даже как-то написал рассказ на эту тему – «История не про нас».

В самом деле, мы где-то сидим, на какой-то морозной станции, в сумерках, в ожидании электрички, холодно, пальцы ног замерзли, снег шуршит, задевая воротник, слышится шум колес, и луч поезда выхватывает густые белые хлопья. Скрипят мерзлые двери, вы входите...

Скажите, какое это отношение имеет к тому, что два месяца назад убили вашего друга, что вы приехали сюда, потому что общий знакомый боится оставаться один, тревожась, что и до него дойдет очередь, ...какое отношение это имеет ко всему остальному? Никакого. Снег, луч поезда, пар изо рта, скрип двери. Вот что ты чувствуешь в этот момент.

В этот чистый момент – эти чистые вещи. Восприятие идет вневременными вспышками, рывками, а не логикой. Жизнь не логична, потому что логика развивается и живет во времени, а основное в жизни происходит вне времени – как вспышка зрения и или слуха. Как вспышка осознанности. Золото-серебро луча, мельтешенье хлопьев, скрип тормозов. Но это уже поэзия, а не проза. Вневременное – удел поэзии и жизни. Я к этому еще вернусь.

Обратите внимание, что великие книги человечества нелогичны. Там нет логики рассказа. Ее нет в Евангелиях, ее нет даже в первых двух главах Библии, повествующих о сотворении мира каждая по-своему. Я прежде удивлялся, почему Евангелие не написано как рассказ, как логичная биография. Да потому что любая логичная биография – придумана, фиктивна, иллюзорна. Евангелие же состоит из разрозненных эпизодов и высказываний, ибо имеет дело не с логикой, а с вневременной реальностью, большей, чем время, не подчиняющейся времени. Правду о *рассказе* одним из первых понял Ницше, выбрав основной формой подачи – фрагмент, афоризм, но не как «острословное высказывание», а в евангельском, что ли, вневременном, внелогическом, внефиктивном смысле. У нас к этой форме пришел В. Розанов.

Жизнь состоит из вневременных вещей, как тот паук в лунном свете, о котором пишет Фридрих, размышляя о вечном возвращении, понимая, что время бывает линейным и логичным лишь в романах, лишь в нереальном мире.

Однако читатель массовый и искушенный все равно чувствует себя уверенно в том мире, в котором пребывает сам большую часть времени, — в мире историй, в мире иллюзорных логических связей. Поэтому до сих пор нет читателя у китайской и японской поэзии, которую наивные потребители поглощают с точки зрения: смотри, как красиво, и сопровождают в фейсбуке слащавыми картинками. Поэтому нет широкого читателя у Паунда и Элиота, чья поэзия стоит не на логике, а на *пустых* вспышках восприятия, расположенных вне времени, как поезд, хлопья, пар изо рта. Поэтому нет массового читателя у Ницше (не надо мне говорить, что он есть, — а если есть, то точно такой же, как и у Басе в сопровождении попсового прибора на обработанной фотке). Поэтому нет читателя у моей книги «Проект Данте», построенной на том же принципе опоры на пустоты-озарения.

Дело в том, что пустоты-озарения, в отличие от историй, — реальны. Реален паук в лунном свете Ницше, реальна вишня Сайге, плачущий старик Ду Фу, лицо в зеркале у Паунда, реален «единорог на русском снегу» в «Проекте» — реальны все эти вещи, происходящие вне времени, а значит, происходящие одновременно. И они всегда будут происходить одновременно с тем, кто сейчас живет или будет жить на Земле — с лучшими мгновениями в его жизни, когда дурное время и дурная логика замирают, не выдержав светоносного натиска вневременной реальности, прихлынувшей из глубины человеческого сердца.

Все прозрения и чудеса в истории происходят одновременно, потому что они — вне времени, и поэзия — первая, кто свидетельствует об этом.

Но это трудно. Трудно, находясь годами в логической иллюзии рассказа о себе и мире, в иллюзии того, как оно все в этом рассказе должно соподчиняться, читать поэзию, стоящую совсем на других основах.

«Проект» пытаются читать как *историю* и... откладывают в сторону. И слава Богу. Потому что «Проект» — не история. Потому что коса любителя «мышления историями», потребителя «логики истории» здесь находит на камень и ломается. «Проект» способом мышления историями не взять, не углядеть, не почувствовать. Это все равно, что разглядывать изнанку ковра и видеть там хаотические обрывки нитей. Я часто слышал ироничные замечания по поводу того, что автор, мол, утверждает, что в его стихах, как на дереве, все листья шумят одновременно. Это замечания человека, который привык, чтобы листья шумели последователь-

но, логично, как в рассказе — вот один листок шумит, обратите внимание, а вот и второй, смотрите, он ведь тоже шумит..

Но тут задействовано другое искусство, это ориентировка на другую поэзию — древнейшую, со времен первых попыток постичь мир в его реальности. Такая поэзия — и древнейшая, и современнейшая, ибо всегда — сейчас. Но «мышление телесериалов» милее даже тем искушенным критикам, которые на словах сериалы презирают, а на деле, вооружившись филологическим словарем и критическими концептами, — им следуют.

Это вневременная поэзия, которую знал Данте, уложив огромную «Комедию» всего лишь в одну строфу, по выражению Мандельштама; это наития Хлебникова о времени, подчиненном вневременным Числам и словам, это импровизации Пастернака, слышавшего последние строчки стихотворения одновременно с первыми, как это было и с Моцартом.

«Проект», скорее, можно уподобить коралловому рифу, где все кораллы, живые и окаменевшие, существуют одновременно — корявые, виртуозные, изогнутые, неисследимые. Они окружены океаном, они часть океана, они существуют тогда, когда исчезают, и исчезают тогда, когда существуют.

Мне пеняют на изобилие метафор, но именно метафора закручена вокруг вневременной вспышки, в которой только и возможно уподобление одной вещи — другой. Пласт метафор — это словно плантация раковин-жемчужниц, носителей одной природой образований — «другой» природы. Изобилие метафор — это форма настойчивого отсыла к тому, что не артикулируется, к жемчужине «других» качеств, к пространству, неподвластному времени и фиксированному смыслу «раковины».

Природа «Проекта» — иная природа. Он ближе к водяной крысе, чем к повествующему слову. Он ближе к холоду на платформе, чем к истории в рифму или верлибром. Он — это читатель, который перестал себя обманывать.

Хочу добавить, что Евангелие — не рассказ, его жанр — свидетельство. Жанр Бхагавадгиты не рассказ — свидетельство, стихи Ду Фу и некоторые вещи Заболоцкого, стихи Хлебникова и Элиота, Уоллеса Стивенса, Гери Снайдера, Монтале, Парщикова — свидетельство. Лучшие стихи современных молодых поэтов — Алексея Афонина, например, — то же самое.

«Проект Данте» — свидетельство. Эпос, расположенный вне времени.

В этом ключ. Так и только так стоит читать и воспринимать эти вещи. Холод, скрип тормозов, вспышка.

Прямо сейчас.

Поэтика разрыва

Как-то я был на интересной и содержательной лекции, во время которой докладчик поставил вопрос — благодаря каким признакам можно считать или не считать тот или иной моностих стихотворением? Дальнейший анализ шел по пути установления формальных примет, делающих возможным бытование однострочного текста в качестве стихотворения, а не случайного произвольного высказывания. Например, если в представленной строчке прослеживается ритм, то она может считаться моностихом, а если не прослеживается, то не может. К признакам, удовлетворяющим статусу стихотворения, также относились аллитерации и метрические осколки, считывающиеся в моностихе.

Мне кажется, что такой подход к стихотворению, заявленный в данном случае как системно-описательный и формально-статистический, вообще характерен для мышления определенной группы поэтов и филологов, общность которых, вспоминая о романе Гессе, можно с некоторой мягкой улыбкой назвать «педагогической», или даже, если идти за романистом дальше, — «педагогически-провинциальной». В романе, как мы помним, на этой территории живут вполне достойные люди.

Что ж, подобное самоограничение научного метода исследования привлекательно по двум причинам — во-первых, дает хорошую защиту от критики и, во-вторых, само же определяет правила игры. Но надо сказать, что любой выбранный метод исследования парадоксальным образом всегда содержит в себе некоторую предварительную парадигму, в которой уже заложен исход, предопределен конечный вывод.

И чем больше метод ограничен, тем решительнее он будет настаивать на ограниченном (и внешне беспристрастно-аналитичном) результате. В подобном подходе, одним словом, заложен его результат, опирающийся на сам подход. Грубо говоря, если мне нужны признаки, по которым та или иная строчка может считаться стихотворением, я, обозревая историю и теорию литературы, их найду. А дальше начинаются «бисерные игры», на мой взгляд, не имеющие к стихотворению никакого отношения...

Поэтому я не буду ограничивать себя тем подходом, которым ограничил себя лектор.

Ведь суть не в том, может ли считаться та или иная строчка стихотворением по формальным признакам. *Суть в том, может ли считаться это «стихотворение» поэзией.*

Ибо при желании я всегда найду формальные признаки для любой строчки, удостоверяющие ее принадлежность к «стиху». Мне просто надо захотеть. Этого достаточно. Ну, еще, конечно, желательно при этом немного разбираться в поэтических приемах, в метрике, ритмике, в дольнике и так далее. Дело в том, что такие «признаки стиха» присутствуют — **езде**.

Находясь в рамках одной аналитически-статистической системы и вводя в них исследуемое стихотворение, невозможно не рассматривать это стихотворение как аппликацию, наложенную поверх собственной совокупности оценок или установок, пусть и опирающихся на прекрасное знание истории отечественной или зарубежной поэзии. А дальше остается только смотреть, насколько данная аппликация удовлетворяет положениям уже сформированных внутри этой системы взглядов.

Поток стихотворений-аппликаций в последнее время стремительно прогрессирует. Аппликативные стихи должны удовлетворять тем или иным групповым представлениям (желательно, подкрепленным статистически-описательными возможностями референтной группы экспертов) и не должны нарушать установленные аппликативной поэтикой «конвенции».

Такие стихи обыкновенно пишутся с маленькой буквы, считаются прогрессивной поэзией, каким-то краем стремятся обнаружить связь с политикой, гендерными проблемами, уснащены обценной лексикой, английскими фразами, а с отсталой Азией знакомства не поддерживают. Еще — в основном, они все похожи. И это естественно. Аппликативное стихотворение, как и аппликативная поэтика, не могут предложить ничего качественно нового, отрывающегося от проторенного пути, потому что осуществляют процесс наложения материала на тот же самый материал, слегка разнясь в цвете и в форме, но не в качестве.

Сущность аппликативной поэтики, поэтики *текста*, заключается в том же, в чем сущность анализируемого моностиха — удовлетворять ряду предъявленных методологических методов не-поэзии. Забыв о своей гносеологической первичности, а проще говоря, — о таинственном первородстве и «инопланетности» по отношению к банальной логике или формальным правилам референтного пространства, такая поэзия не определяет правила игры, а подчиняется тем, что созданы не-поэзией.

Аппликативность как стиль поэтического мышления — сегодня процветает. Более того, писать по-другому считается дурным тоном. Собственно говоря, это те самые издержки неофитов, боя-

щихся своей удаленности от «законодательного центра», наблюдая которые я вспомнил название одной из области Касталии у Гессе.

Это поэтика аппликации.

Но есть и другая поэтика. Та самая, из которой исходила вся стоящая поэзия, включая невольных предтеч аппликативной поэтики.

Это поэтика разрыва.

На ее территории стихотворение — это не аппликация, накладываемая на определенное культурное поле, а разрыв этого самого поля на свой страх и риск. Прорыв его условий и конвенций. Уход от законопослушных правил игры.

Стихотворение, если оно есть акт поэзии, надо рассматривать как разрыв, задавая себе вопрос, в какой точке оно начинается как разрыв и в какой точке кончается. Если, скажем, мы проследиваем молнию, то о ней надо говорить как о разрыве в обычном состоянии атмосферы от точки, находящейся в туче, до точки, где огненный зигзаг завершается в стволе дерева.

Здесь сразу же встают вопросы, имеющие отношение не столько к методу исследования, сколько к природе поэзии. Какова должна быть энергия для того, чтобы этот разрыв произошел? Где находятся ее источники? Каково качество разрыва? Как это пространство разрыва влияет на природу слова? Как это энергетическое поле омывает и смещает привычное значение слова? Как оно искажает или формирует синтаксис? Что смотрит на меня из разрыва? Почему у стихотворения (а значит, и у человека) есть страсть к разрыву доминирующей и монотонной ткани «жизни».

Стихотворение всегда отличалось от обыденной утилитарной и заученной речи, всегда предполагало шокирующий отрыв от нее, разрыв ее — это понятно даже самому поверхностному наблюдателю. Поэтому «стихи это не проза», стихи это то, что заставляет напрячься. Сама рифма осуществляет это первичное *остранение*, напряжение в пространстве обыденности, даже она одна настораживает и вырывает оттуда слушателя. Но дело, конечно, не в рифме.

Существуют куда более мощные орудия разрыва, которые поэзия применяет давно, начиная с «утренних» часов своего существования. Например, троп, метафора. Суть ее в том, чтобы выявить пространство, в котором два удаленных «предмета» становятся близкими, или даже одним и тем же предметом, сливаясь. «Глаза» становятся «морем», а флейта — позвоночником. Или велосипедные рули становятся сияющими морскими волнами, а те — велосипедными рулями. Как такое возможно для здравого смысла или поэтики аппликации? Никак. Разве что в качестве воспроизводимой цитаты.

Возможной такая метафора становится в силу способности разорвать ткань и выявить некую особую зону, существующую реально, хоть и не на поверхности мышления, в которой такое сверхрациональное уподобление, такая сверхразумная метаморфоза оказывается возможной и, более того, — единственно естественной. Некоторое состояние разума, в котором потенциально все сходится со всем. Некую область чистой потенциальности, животворящей, изобретающей и играющей, откуда идет мощнейший импульс, позволяющий осуществлять прыжок поверх барьеров, позволяющий делать то, что в «хорошем обществе» законопослушной и методологически ориентированной литературы делать не принято.

Метафора существует, таким образом, как место разрыва, в котором руль велосипеда прыгает к блестящей морской волне, являя тем самым молнию, которая, отрываясь от руля, ударяет в волну, совмещая их и объединяя в одно целое в своем шокирующем энергетическом и молниеносном прорыве.

Я сейчас не говорю подробно о свойствах обнаружении чудодейственного «пространства разрыва», обладающего свойствами личностной и мировой терапии, силой для исцеления человека и природы, в чем и являет себя первоначальная и забытая функция поэзии.

Хочу лишь обратить внимание на то, что так же, как и метафора или другие «инструменты разрыва», существует и функционирует и само стихотворение, если, конечно, оно — поэзия. Отрываясь от некоторой накопившей потенциал точки, оно выходит в иные, вне-текстовые пространства и измерения (не расставаясь со словом, но преобразая его затверженные функции при помощи энергии обнаруженного небывалого пространства) и длится до тех пор, пока не найдет точку с противоположным силовым потенциалом (от Инь к Ян), в которой стихотворение заканчивается.

Все дальнейшее (в бытовании стихотворения как арт-объекта) есть постижение и анализ нарушения правил размеченного литературного пространства, которое осуществлено в стихотворении/стихотворением мастера. Это переход от лабообразного и раскаленного состояния стиха к процессу остывания, формозатвердевания и, дальше, — к его аналитическому и спекулятивно-осмыслению — достояние филологии и критических практик, пища для аппликативного метода.

Но изначальная температура может быть обретена при заинтересованном, углубленном чтении. Для таких читателей стихи не остывают. Настройка себя на прорыв и переживание его свойств, обнаруженных стихотворением, создает читателя заново, исцеляя и его, и мир, благодаря процессу чтения.

Ситуация, в которой победителей не бывает (об одной статье Михаила Ямпольского)

Уважаемый мной философ Михаил Ямпольский опубликовал материал «Как судят победителей», в котором он дает картину состояния России по отношению к Западному миру, и приходит к выводу по поводу ее, России, фашизации. Казалось бы, ничего необычного — на эту тему много говорят и, наверное, на нее имеет смысл говорить. Но разговор разговору — рознь. Мне бы хотелось обратить внимание на некоторые, как мне кажется, характерные погрешности, свойственные многим высказываниям о современной ситуации, и, как мне кажется, в упомянутой статье философа и писателя Михаила Ямпольского они проявлены довольно-таки наглядно.

Вот что бросается в глаза сразу. Ситуация с Россией и Западным миром рассматривается не с точки зрения суммарного и неразложимого внутреннего опыта самого писателя-философа, где мудрость, интуиция и знание должны бы быть нераздельны, но для анализа картины предлагается точка зрения другого ученого — психоаналитика Мелани Кляйн и ее последователей. Казалось бы, ну и что, вполне беспристрастный подход, автор как бы объективирует ситуацию вполне научно, прибегая к несубъективной аргументации, отстраняется и дает высказаться незаинтересованному коллеге.

Позвольте не согласиться.

Во-первых, психолог Мелани Кляйн (верю, что человек тонкий и заслуживающий всяческого уважения) не высказывалась конкретно по поводу современной, не теоретической, а жизненно опасной ситуации, в которой гибнут и страдают живые люди. Ее предметом была концепция, а не конкретика.

Во-вторых, применение дешифровальной сетки (в данном случае выводов, сделанных психоаналитиком, а также усвоенной ей концепции) в любой ситуации всегда даст тот результат, на который методологически эта дешифровальная сетка «заточена». Вспомним простой пример из детства — я накладываю дешифровальную сетку на страницу и вижу лишь те буквы, которые появляются в прорезанных в ней квадратах. Эти буквы либо складываются в осмысленное слово, либо нет. Но все равно они видны только там, куда их эта сетка (метод расшифровки) впустила. Поэтому любой метод расшифровки жизненной ситуации с помощью подхода той или иной теоретической дисциплины — условен и призван в первую очередь приносить радость исследователю, но вряд ли способен на глубокое понимание того, что же происходит на самом деле.

Количество квадратиков — ограничено, ситуации же подчас включают множество дополнительных факторов, не освоенных данной отраслью теоретического знания.

В-третьих, хотелось бы услышать *внецитатную* мудрость самого автора статьи, любителя мудрости, философа. Хотелось бы верить, что у него она наработана долгой человеческой практикой и имеет целью — помощь в решении трудных проблем.

Михаил Ямпольский, автор чудесных размышлений о лабиринте, далеком и близком, об оптических машинах, в указанной статье утверждает (точнее, присоединяется к точке зрения), что Россия чужда женственным интуициям и потому-то она и стоит против гомосексуализма и «слабых». Не думаю, что это также является правдой о русском типе сознания, о котором столько написано, прежде всего, отечественными философами до, во время и после Серебряного века. Не сговариваясь и находясь временами в смысловой оппозиции друг к другу, они (Розанов, Соловьев, Бердяев) сходятся как раз на женственной природе русского национального духа.

После Блока или «Слова о полку Игореве», да и в силу собственной интуиции, у меня как у русского человека язык не повернется назвать Россию «отец». А вот материнское, земное и сияющее присутствие женственного в этом слове (о котором, кстати, тот же В.В. Розанов писал в том смысле, что не только здоровую, но именно что больную мать и следует любить), мне доступно и наглядно.

Михаилу Ямпольскому близко высказывание некоторых западных историков о том, что историю следует рассматривать с точки зрения ее истинных жертв — использовать для ее описания оценки и высказывания жертв тех или иных исторических событий. Это подход благородный, начатый еще Пушкиным в «Медном всаднике» и продолженный Гоголем и всей большой русской литературой. Но не кажется ли вам, что история, рассказанная с какой-то определенной точки зрения, как раз и будет определена лишь этой точкой зрения? Ведь в том же «Всаднике» есть как точка зрения жертвы, Евгения: «Ужо тебе строитель чудотворный...», так и ода Петербургу, Петром созданному: «Люблю тебя, Петра творенье...»

То есть нам опять предлагается определенная дешифровальная сетка с прорезанными квадратами, куда попадают только определенные и ограниченные числом буквы. Мне к тому же кажется, что позиция жертвы — это часто позиция совсем не мудрого человека, потому что мудрость жертвы часто перекрывается и блокируется болью и психологическим шоком в не меньшей степени, чем блокирован жадной властью взгляд тирана и фюрера. Тот,

кто молился за палачей, за их прощение, тот, чью записку с этой молитвой нашли в лагере смерти, был не просто жертвой. Он был жертвой, демонстрирующей свою духовную силу. Он был — победителем. В стране духа он был победителем. Истинная жертвенность — это позиция победителя, сильного, а не слабого.

Вот таких мудрых «жертв» и стоит слушать. Именно к их точке зрения и стоит прислушаться как к нравственному эталону. Но много ли вы таких найдете? Разве чаще всего не равняет жертв с тиранами взаимная ненависть? Разве не ставит она их на один духовный уровень, на одну доску, создавая неразмыкаемую и обусловленную связь?

Дешифровальная же сетка всей статьи организована таким образом, что вырезанные квадратики, «дешифрующие» современное положение России, предполагают приоритеты официальных «европейских ценностей». Все, что этой европейской сеткой не расшифровывается, остается невидимым, остается за пределами ее ограниченных возможностей, объявляется деструктивным в лучшем случае, фашизоидным — в худшем.

Например, уход от любви к жестким формам, от приоритета форм, недоверие к формальному, некоторая хаотичность, присутствующая отчасти русской ментальности. Западному человеку это может показаться подозрительным (впрочем, не забудем, что западный человек Рильке, например, всю жизнь считал Россию своей духовной отчизной). Но мир знает обе стороны медали — Аполлона форм и Диониса — разрушителя форм, и уже давно ясно, что эти две силы не могут существовать одна без другой.

О том, что чрезмерная страсть к форме ведет к пустоте внутри человека, писал не только Т. Элиот на Западе — впервые об этом в нашей литературе заговорил Гоголь («Рим»), причем не опираясь ни на какие теоретические разработки по поводу того, что следует считать хорошим, а что плохим, но включив как инструменты свою человеческую интуицию, нравственность и сердце. Да, здесь мы не похожи на западных людей. Ну и что? Почему это плохо? Почему бы этому не порадоваться, как радуемся мы, встречаясь с прозрениями китайской философии, где форма, вообще, подозрительна, а рацию — условно? Разве это делает Лао-Цзы, например, фашизоидным недочеловеком?

Мне тяжело писать эти строки, прежде всего потому, что я нахожусь в сравнительно комфортных условиях, а в Украине гибнут и страдают с обеих сторон сотни и тысячи живых людей. Чтобы лучше их понять, нужно бы писать оттуда. Находясь с ними в равных условиях...

В войнах не бывает победителей, бывают проигравшие. Я говорил об этом много раз.

Еще мне тяжело осознавать, что в противостоянии обоих сегодняшних лидеров делается ставка на технологию, политику, обязанности, экономику — но я не слышал из уст президентов ни слова о нравственности, о внутренней просвещенности человека, о его чистоте, почерпнутой не из временных соображений политики или патриотизма, а из *безусловного источника*. Понятно, что у политиков другие задачи. Но сбросить *безусловное* со счета — это тупик. Человек, лишенный «внутренней подсветки», не способен создать светлую ситуацию. Темную — способен, ибо подобное создается подобным.

Мне хочется уйти от запала, от пафоса, от страстной односторонности, по выражению Г. Померанца.

Мне хочется сказать, что мир начинается в наших сердцах и односторонность преодолевается там же. И еще мне кажется, что строчки И. Бродского «Уж лучше в чужие встречать дела, когда в своих нам не разобраться» стоит прочитать по-новому и всерьез. Ведь разбираться в своих делах — это разбираться именно что в собственных конкретных делах — своей личной злобе, своей фальши, лжи и ненависти, а не выносить их наружу, проецируя на тот или иной народ, человека ситуацию. Автор об этом пишет в своей статье, но, опять же, имея в виду не личный, а общественный (лишенный личной ответственности) подход к ситуации.

Если ненависти нет в сердце — кто будет убивать?

Если копить ненависть, она рано или поздно сплусуется и объективирует себя — в войну.

О том, как решается этот непростой вопрос *по воспитанию нового поколения*, причастного мудрости, освещенного изнутри светом *безусловного*, следует писать отдельно, и я надеюсь это сделать в дальнейшем.

Дело свободы

Меня все больше завораживает гипнотическая плененность творческого сознания «данностью» жизни, невероятная пассивность большинства «делателей культуры». Декларация принципов свободного творчества на деле оборачивается позицией тотальной зависимости от людей, социальных форм, общественных концепций и обстоятельств. Причем подмена происходит под флагом единственно «современного» искусства, поэзии и театра. Творцы, призванные

к тому, чтобы творить, на деле превращаются в официантов, которых приглашают на работу в модный ресторан для обслуживания престижной клиентуры по уже установленным работодателем правилам. Они надевают предложенную форму и выучивают форму общения с клиентами. А для того, чтобы процесс выглядел не так упрощенно и явно (мы все же творцы, в конце-то концов, а не официанты!), в ход идут всевозможные языковые и социальные теории. Современный марксизм также говорит свое слово.

Итак, если базис (формы производства, движение денег, развитие науки, способы распределения товаров, формы социализации и так далее) лежит в основании форм поэзии, театра, кино, музыки, то вполне логичными оказываются тезисы, например, Владимира Мартынова о том, что композиторство умерло (слабый отголосок темы «смерти автора»), что музыку сочинять больше невозможно и не стоит даже пытаться (сам автор музыку все же продолжает сочинять). И если уж базис развился до того, что изобрел кинематограф и фотографию, то, пишет Бенъямин вослед за Полем Валери, мы должны быть готовы к тому, что психология художественного восприятия изменится настолько, что нам нужно будет под него подстраиваться. Если базис предъявляет «новый тип гендера и потребления», то поэзия должна это отображать, учитывать и соответствовать, — заявляют современные поэты.

А я хочу спросить — откуда такая покладистость? Откуда взялась эта дурная жертвенность, эта безоговорочная готовность подстроиться под неуправляемый никем мир косных социальных форм, под карикатурные черты стереотипов цивилизации, зашедшей в тупик? Товарищи революционеры, протестующие против любых форм социальной несправедливости, — откуда у вас эта роковая пассивность, на фоне которой даже Акакий Башмачкин выглядит творцом и бунтарем? Неужто «ресторан» вас зачаровал настолько, что вы забыли про то, что из него есть выход и что Вселенная не сводится к этому органу питания современного социума?

Всерьез ли вы решили, что искусство должно следовать за базисом? (Заметьте, что я пока что не спрашиваю, всерьез ли вы решили, что мир форм, вообще, является реальностью? — это вопрос особый.)

Но факт остается фактом — если для того, чтобы прослыть современным, мне надо отдать себя в заложники людям и обстоятельствам, технологиям и концепциям и устраиваться на работу официантом, я предпочту оставаться несовременным, но свободным.

Меняется ли психология восприятия? Да, конечно. Меняется ли базис и социальные условия функционирования искусства в

обществе потребления? И это правда. Но знаете что? В готовности «творцов» подыгрывать неуправляемому никем процессу технологизации общества и «распределению товаров» есть что-то не совсем приличное. Я сейчас не говорю про тех, кто обслуживает офисы или компьютерные концерны, — тут неприличия нет, тут есть в меру осознанный выбор, я сейчас говорю о тех, кто называет себя (или кого называют) поэтом, писателем, творцом. О тех, кто призван создавать, а не обслуживать.

Если бытие определяет сознание... При жизни Рублева Русь шла к закату — брат предавал брата, князя в борьбе друг с дружкой заключали союзы с ханскими ставленниками и уничтожали своих же, русских, — основы мира были поколеблены, кровь текла рекой, города и села горели, русский мир рушился. И если бы великий художник был сторонником теории Маркса и его последователей, то, конечно же, он должен был бы отобразить конец этого мира или приспособиться к миру Орды. Но Рублев, окруженный бедой, отчаянием, предательством и разрухой, — создает не реквием по культуре и миру, а «Троицу» — величайшее произведение искусства, наполненное светом, красотой и покоем. Наполненное таким обещание любви и такой надеждой, что «бытие» и «базис» ему волей-неволей подчинились с той же закономерностью, с какой сам художник не подчинился «бытию» и «базису». И Русь вышла из кризиса и продолжила творение «утопий», создав великое искусство и великую литературу.

От чего же оттолкнулся художник? От какой реальности? Где взял силы? Ясно, что он черпал их не вокруг себя. Ясно, что существует та глубина, про которую мы склонны забыть в угоду теориям и поэтикам общества потребления, — та, единственная и никому не подотчетная область, откуда выходят и сама жизнь, и сила творчества. У нее много имен, но дело не в именах и названиях, а в живом контакте с самой этой областью. Напрямую. Через правду и вдохновение. Через мужество быть верным себе и своему дару творца.

Это я называю неподчинением «реальности».

Это я называю делом художника и залогом своей собственной свободы.

Гомер, аура, лабиринт

Перечитывая Гомера, обращаешь внимание на непростые речевые и физические тела героев. Субстанция, из которой они состоят, сильно отличается от телесного состава персонажей более поздней европейской поэзии, не говоря уже об условных очерках

тел сегодняшней словесности, более похожих на незаконченные виртуальные механизмы.

Чем дальше пробираешься с Одиссеем к финалу с узнающей героя собакой, стрелами для женихов и виселицей для неверных служанок, тем сильнее формируется впечатление, что герои поэмы окружены неким пластичным пространством, упругой световой средой, я бы даже сказал – жидким световым раствором, который не позволяет им выйти на линейную фамильярную дистанцию, «столкнуться лбами».

Герои Гомера кружат друг вокруг друга, словно орлы, дрейф которых в синей высоте над горами мне недавно довелось наблюдать. Предполагать, что птицы, дрейфующие по сложным воздушным трассам, несмотря на скученность, могут столкнуться, – было бы странно... Живая природа, вообще, мало знает лобовых столкновений, и вероятно, это ее свойство «геометрии жизни в форме спирали и лабиринта» во времена создания знаменитой поэмы было не чуждо и человеку, слитому с культурой, все еще не отделимой от природы.

Создается впечатление, что герои гомеровского эпоса блуждают в некотором звездно-земном лабиринте, в котором двум странникам по каким-то причинам невозможно столкнуться, как сталкиваются, например, люди в метро, или подобно бильярдным шарам, в силу, скорее всего, что персонажи поэмы путешествуют все время по разным коридорам. Встреча «в лоб» в принципе возможна, но, скорее, как исключение из правил. Причем эта встреча никогда не превратится в механическое столкновение, в механический «удар». Двое не могут встретиться, двигаясь по кратчайшей линейной дистанции друг к другу, они словно натываются на невидимую стену, и для встречи им надо пройти длинный, как клубок, кружной путь, то отдаляющий, то сокращающий дистанцию между ними. И даже приблизившись вплотную, на расстояние вытянутой руки, они все равно оказываются разделенными тонкой стенкой, в которой нет дверей, и гонимые слабым, но алчным притяжением будущей встречи они проходят дальше, отдаляясь друг от друга с целью приблизиться.

Заметим, что *недостижимость* – это, вообще, условие существования ауры. Фактором, порождающим ауруобразное «свечение» и сегодня, в век утрат и подмен аур, оказывается положение не достижимости среднего героя (скорее, условного социального персонажа, скажем, таксиста или домохозяйки) по отношению к ряду «звездных фигур» социума. К звездам кино и политики «простому человеку» подойти, нарушая дистанцию, сокрушив «стенку лабиринта», просто так, невозможно.

Эта негибкая форма возникновения ауры строится на том обстоятельстве, что не достижимость социальная приводит к за таенному желанию эту не достижимость преодолеть хотя бы ненадолго, тем самым образуя некоторую невидимую силу, устремленную к «герою», достигающую его и «выдавливающую» из его сложного воздушно-телесного состава (образованного воображением масс) – ауру, в ее огрубевшем и условно-социализированном виде. Но, как видим, лабиринт и его толика, а также динамика движения по нему сохраняются и в этом случае. Лабиринт, следовательно, каким-то образом связан с аурой, и общая их природа покоится и балансирует на грани между до-словесным и миром возникающих слов.

Итак, аура свидетельствует о не достижимости. И для того, чтобы Афине приблизиться к Телемаху, ей надо переодеться, «заглушить» божественную ауру, принять образ Ментора, иначе встреча может и не состояться (и не потому, что божественность страшна, как у Рильке, но она все равно мешает встрече слишком сильным пластическим воздействием ауры). Чтобы встретиться с Одиссеем, богине нужно превратиться в отрока или в пастуха – божественная аура, оставаясь без изменений, способна привести к смещению траектории в слишком далекие от героя коридоры лабиринта.

Одиссей, кажется, одновременно понимает и не понимает, что под видом отрока скрывается богиня, но принимает условия игры по правилу *poli me tangere*, прозвучавшему в другой книге в схожей отчасти ситуации¹.

Аура, ее не формулируемая реальность, живая и дарующая жизнь не ошутимость – убывают от века к веку. Исчезающую грацию ауры, но также и невозможность ее отмены в человеческом культурном социуме демонстрируют, например, кринолины, не позволяющие фамильярному жесту достигнуть дамы, обессиливающие этот жест, или духи, расширяющие дистанцию присутствия – во все менее материальное тело, или письма на бумаге, часто опять-таки надушенные, осуществляющие интимное общение на дистанции.

Вообще, мода, более чем что-либо, обладает наглядностью в сфере высвечивания метаморфоз ауры. Оскудение ауры, культивирование, по замечанию Бодриера, телесной наготы «под пленкой» – тенденция, которой прошлые века не знали. Утрата полутонов, запрет на расширение тела в свет, игнорирование утончения тела, продлевающего его в окружающем пространстве

¹ Слова воскресшего Христа к Магдалине – «Не прикасайся ко мне».

при помощи *следа* одежды, подобного расходящимся от лодки или камня волнам по озерной глади, — вызвана на этапе современного костюма не просто обнаженностью тела. Речь тут идет, скорее, о культивировании *собственно наготы*, подчеркнутой прозрачной пленкой облегающего материала. *Нагота выявленная* — стринги, джинсы в обтяжку, более похожие на чулки, все формы одежды, облипающей и облепляющей тело, — это крайняя и принципиальная форма редукции ауры, ее безнадежно телесная и плотная степень, а, говоря жестче, — ее ампутация.

Адам и Ева, обнаружившие, что «они наги», вопреки распространенному толкованию — вовсе не были «наги» изначально. Суть как раз в том, что они были одеты — одеты в ауру, о чем писал П. Флоренский. И именно ее внезапное оскудение, уменьшение вызвало у них катастрофический дискомфорт, ощущение возможности твердого лобового столкновения с уплотнившимся миром, могущим привести к разрушению их также уплотнившегося тела, обладавшего недавно статусом *недостижимости* для косных и твердых вещей. К счастью, аура, ее волшебный светоносный слой не утрачен окончательно и обладает свойством вспыхивать снова и снова в моменты озарения, вдохновения, сострадания. В моменты переживания *возвышенного*. Об этом свидетельствуют все глубокие книги древности.

Аура может возникнуть и сегодня (и возникает) — обнаженная возлюбленная, например, не может выглядеть голой, если взгляд на нее — взгляд любви. Он мгновенно восстанавливает стаус кво, одевая тело в ауру. Порнографическая картинка на это не способна. Разница между такими взглядами — это разница между присутствием человека в человеке и его отсутствием. Это имеет отношение и к искусству, будь то поэзия, театр или кино. Это имеет отношение к жизни.

Подобно Тесею, огражденному стенами лабиринта от слишком быстрого контакта с *иным*, аура ведет человека ко все большему утончению плотности шага и плотности тела, утончению качества внутреннего путешествия к себе самому — до тех глубин, в которых форма исчезает в ауре, и, в конце концов, после саморастворения ауры, остается лишь то, что не может распасться — *вечное в герое*, из которого он в пределе и состоит.

Герой не может *просто* обнять героя, или удариться об него, или сказать ему что-то «в лоб» — мешает аура, присутствие некоторой бесконечной сущности — в сущности конечной, в человеческом теле. Одиссей размышляет, следует ли ему ритуальным жестом пасть на колени и обнять ноги Навсикаи, и приходит к

мысли, что безопаснее остаться на расстоянии — некоторая сила своим тихим, но непреодолимым ветром отстраняет его от лобового контакта с возможной спасительницей.

Но если аура Адама знала, скорее всего, бессловесный статус, то аура Одиссея уже нуждается в уточнении себя при помощи магического (а какого же еще?) слова. Слово, уточняющее ауру, — вот где следует искать образец поэтического слова.

Удивительно, что, демонстрируя дистанцию недостижимости другого, Одиссей продолжает свое движение по траекториям, схожим с линиями движения небесного тела по пространству Вселенной, мягко переходя с одной орбиты на другую и нигде не сталкиваясь «в лоб» ни со звездой, ни с богиней, ни с человеком, и в силу такой гравитационной «геометрии» движется там, где все остальные гибнут или терпят неудачу. Гибель друзей Одиссея во многом определена порывистостью, нарушением «терпеливой ауры», неумением выявить и сонастроить собственную ауру по отношению к ауре места, другого человека или зверя.

Одиссей, обладающий искусством сонастройки, один не превратился в кабана в доме Цирцеи. Эльпенор же, не соизмерявший себя со своей световой одеждой и спросонья вскочивший на ноги на крыше, делает порывистый шаг, падает и разбивает череп. Можно даже сказать, что Эльпенор разбивает череп о стенку невидимого лабиринта, забыв о геометрии движения в поэме.

Вся поэма Гомера отчасти напоминает церемонный менуэт.

Аурой, если присмотреться, у греков обладает каждая вещь — свойство, так восхитившее Мандельштама, ибо в каждой вещи есть недостижимый смысл, и, почуввав его, рождаешь или видишь ауру вещи, вступаешь в световое соучастие, отправляешься в нелинейный простор лабиринта.

Наличие ауры предполагает два типа речи, имеющих дело с ауратическим миром вещей и людей.

Первый — описание с помощью *слова-вербума*, фиксирующего некоторый терминологический словарный смысл и отсылающего нас к удаленному предмету без учета его ауры. Он исходит из того, что слово, обозначающее предмет, может обладать живой соотнесенностью с самим предметом, независимо от наличия ауры вокруг него. Такое слово, если можно так выразиться, «располагается» в самом предмете («слово есть продолжение вещи», по Аристотелю), живет внутри его. Разумеется, речь идет о том времени, когда обозначаемое и обозначающее находились в телесной связи, разрушенной впоследствии теорией структурализма. На сегодня стоит говорить о знаке (слове), обозначающем обозначаемое (вещь).

Но существует и другой тип именованя, при котором имя вещи располагается не в самой вещи, а в ее ауре. Тип речи, использующий имена, расположенные в ауре, характерен для древней поэзии. Ее истоки родственны магии особого рода, чье присутствие, как и вся ауратичная поэзия, оскудевает к Новому времени. Тем не менее, такой тип поэтической речи не исчезает вовсе и обнаруживает себя в позднейшей поэзии — пример тому Осип Мандельштам, Хлебников, Заболоцкий. Им удавалось проходить к именам, расположенным в ауре, как, впрочем, и немногим другим — Борису Пастернаку или, скажем, при помощи более жесткого поэтического метода Алексею Парщикovu с его вниманием к светопроводной прозрачности — стеклу или к месту, оставленному исчезнувшей вещью («Минус-корабль»).

Вообще, почти что *вся* поэзия, хочет этого ее автор или не хочет, несет на себе отсвет ауратичного именованя — в более или менее редуцированном виде. Без этого волшебного поэтическая реальность просто исчезнет или выродится в иное означаемое, что и происходит с ней время от времени.

Сегодня поэзия, жизнь и ее лакмусовая бумажка — мода — расположены в русле убывания ауры. Две эти возможности (убывания ауры и ее сохранения) прекрасно чувствовал старомодный модернист Аполлинер и метался между ними, не решаясь отдать предпочтение ни «волшебным стихам», ни монтажной нарезке. Надо заметить, что эти метания как раз и определили во многом таинственность и вневременное очарование его поэзии.

Аура — терапевтична. Стихотворение с аурой способно исцелить и даже вернуть к жизни.

Характерно, что двадцатый век, чувствуя интенсивный рост смысловой пустоты/наготы вещей, занялся отчаянным воровством аур у их носителей и даже преуспел в этом. Столь сильное внимание к негритянской скульптуре, к японскому театру, к китайскому иероглифу объясняется интуитивным знанием о «живой вещи», которую они хранили в своем лоне. Оказывается, ауру можно — снять с «носителя» и перенести (теряя на ходу и деформируя) на свой арт-объект, что и практиковали, каждый в меру своего вкуса, Пикассо, Матисс, Антонен Арто, Дали, отчасти Гоген.

Но до сих пор существует способ обретения первоначальной ауры, ее личного высвобождения и возобновления. Ее выносят из собственных глубин в миг вдохновения, отчаяния или самопожертвования. Каждый из таких путешественников в недостижимое осеняет проявленным и целящим *светом жизни* то, с чем имеет дело: мать — ребенка, созерцатель — дерево, поэт — стихотворение.



Памяти Лидии Григорьевны

Это Лидия Григорьевна Панова, моя учительница истории в школе 101. Фотография сделана в экспедиции в Архангельской области, куда она отправилась со своими учениками, это год шестьдесят седьмой. Я был довольно дик, прибыв в Москву и проучившись до этого в двух школах, где ученики материли учителей, прижимали девчонок в коридорах, обирали тех, кто послабей, а учителя стремились подружиться с главарями групп.

Из рук этой замечательной женщины я получил перепечатки Мандельштама (напоминаю, что тогда всего этого достать было невозможно, существовал только один недосыгаемый сборник издательства Чехова, 1956 года, изданный в Нью-Йорке), Библию, которую даже в церкви было не купить, переводы Верлена, Бодлера, стихи Пастернака, книжки Вознесенского, пластинки Баха, Глена Миллера, Шопена, Бетховена, Вагнера.

Они с мужем Гошей жили в сталинской высотке на Восстания с невероятным скоростным лифтом, который был тогда редкостью. — Не поцарапай пластинки и держи их за края, — напутствовала меня ЛГ, — потому что Гоша говорит, что у него идут мурашки по коже, когда он видит царапину на диске.

Она же привела меня на спектакль «Генрих IV» в постановке Лондонского королевского театра, приехавшего тогда в Москву. Все, что я видел из дальнейших шекспировских постановок, после той выглядело бледно. Помню, как она, с ужасом глядя мне в лицо, тихо выволокла меня со школьного вечера, куда мы с Сашкой Лаптевым явились после посещения могилы Есенина, где пили водку в память поэта, и на сам вечер заявили совершенно пьяными.

Если бы не она, мои первые неверные опыты в поэзии, скорее всего, стали бы последними. Я был влюблен в ЛГ, и по школе ходила поговорка: если девочка смущалась из-за чрезмерных задыханий и ухаживаний мальчика, она говорила ему — не гляди на меня, как Андрюша Суздальцев на Лидию Григорьевну Панову.

После школы я постепенно потерял ее из виду — раза два приезжал к ней в новый дом, куда менее роскошный, где она жила со вторым мужем. Узнал, что она сильно разочаровалась в той марксистско-ленинской истории, которую когда-то преподавала и в которую свято верила в шестьдесят шестом, а теперь уже не могла — кажется, для нее это был большой удар.

Лет пять назад начал ее разыскивать через интернет, достучался до одного ее ученика, с которым мы учились в параллельных классах. Он сообщил мне, что Лидия Григорьевна умерла уже много лет назад. Я так и не успел сказать ей спасибо за те вещи, о которых только что написал, и за многие другие.

Однажды она читала мне стихи любимого ей Вознесенского: «Ленка, милая, Ленка, где? Ленка где-то в Алма-Ате, Ленку сбили как птицу влет. Елена Сергеевна водку пьет». — Она не пила водку, просто сильно заболела. А потом ее не стало среди нас, и все решили, что она умерла.

Но это не так. Экспедиция продолжается.

Письмо поэту

Дорогая NN!

То, что Вы говорите о вещах, для меня наиболее глубоких и дорогих, не может меня не обрадовать. Вы прикасаетесь как раз к тому, что для меня составляет смысл поэзии как таковой — исцеление, преображение. И несмотря на то, что я сейчас говорю лишь слова, каждое из них, думаю, способно быть заряжено той долей искренности (**чэнь**), которая, по мнению Конфуция, движет не только звездами, волнами и птицами, но и стихами.

Для того чтобы поэзия продолжала существовать сегодня, она, кажется, должна последовать призыву Ницше, обращенному к современникам и, думаю, что к нам с Вами: Человек это то, что следует преодолеть, — сказал он. Сегодня литература — это то, что следует преодолеть.

Поэзия должна перестать быть литературой, она по природе своей призвана быть целебной, выпрямлять мертвецов, и она производит эту работу, несмотря на то, что для большинства из пишущих, и особенно пишущих литературную критику, — это остается тайной, упрятанной от внимания за семью печатями.

Так, впрочем, было почти всегда. Магический организм поэзии всегда пульсировал — от пика и света до почти полного угасания и исчезновения. Людей, ослепленных игрой ограниченного интеллекта, всегда было большинство. Философские факультеты были и остаются рассадниками духовного невежества. И поэзия на свой страх и риск вела собственную жизнь среди этого большинства, питая его непостижимым и неявным для него светом. Странное устройство поэта ведет его от вершины к вершине, невзирая на то, понят он или нет, услышан или проигнорирован. Это «вживленное» сердце — само и мука, и награда, само — инструмент пробуждения и компас, колба с гремучим световым настоем, если идти до конца.

Недавно я был на лекции одной дамы, профессора из американского университета. Она очень грамотно и систематично анализировала творчество десятка русских современных поэтов на тему присутствия мотивов музыки в их творчестве. После выступления я попросил ее определить как специалиста, в чем состоит основная особенность поэзии XXI века? Она сказала, что так нельзя ставить вопрос, что для каждого суть поэзии — своя. Я сказал, что, несмотря на это, в словаре статья «Поэзия» все же объединяет самых разных и очень непохожих авторов по какому-то существенному признаку. Тогда она ответила, что поэзия XXI века это, возможно, речевые практики... ну и так далее, суть не в этом. После лекции одна русская поэтесса из Америки в разговоре со мной стала так же настойчиво утверждать, что так нельзя спрашивать, что на такой вопрос невозможно ответить.

Но, знаете, я бы все сразу понял, если бы эта женщина (лектор), потратившая жизнь на изучение поэзии, в ответ на вопрос, в чем смысл современной поэзии — просто приложила бы руку к сердцу. Мне этого было бы достаточно. Я бы, наверное, даже обнял бы ее в ответ.

Но вкус и суть поэзии уходят. Это не предмет для печали, это повод к уточнению сущности поэзии. Мне она видится как условные жаркие пласты полу-земли — полу-воздуха, которые перекачиваются в пространстве, способном дать им форму, хоть и не равную словесной, но все же соотносить их со словом и ритмом таким образом, как нос лодки соотношен с далеким огнем на берегу. Можно утверждать, что в тот момент нос и огонь — одно.

Для меня важнее всего словесно-смысловая пластика, а не логика (или ее демонстративное нарушение), на которой сейчас все строится. Лучшее стихотворение для сегодняшнего человека — айфон. Он в строфе, он логичен, он понятен, он удобен, он полон картинок. То, что он мертв, как большинство сайтов современного искусства, в мире омертвелых персонажей не прочитывается.

Именно поэтому меня все больше и больше тянет к китайским древним поэтам. Пластика там великолепна, интуиция — условие прочтения, а тишина — главное «слово», от которого и к которому идут все остальные. К сожалению, у нас мало хороших переводов, а техника и представление о том, как китайцев или японцев надо читать, вообще отсутствуют.

И в ответ на Ваше письмо позвольте мне сделать то, что не сделала та американская дама-профессор — просто прижать руку к сердцу.

Удачи Вам, творчества и свершений!
Андрей

I. Запретный огонь реальности	5
Вопрос	5
Стихотворение — преступление против смерти	7
Алфавит	10
Две поэтики. О поэте Алексее Паршикове	13
Белизна бумаги. О поэте Алексее Паршикове	16
Бережность	16
Смерть от автора	19
Канон и кошка	22
Древняя муза — муза вне времени	24
История о мартовском зайце. Памяти Беллы Ахмадулиной	25
Простые формы в пространстве сложной иллюзии	28
Дырка от бублика — судьба языка	31
Зона	33
Торжок, город небесных беседок (путевые заметки)	36
Запретный огонь реальности. Предисловие к книге Вадима Месяца «Норумбега»	41
Встреча в пустыне	48
Где находится подлинник джинсов	49
Бесстыдное говорение и голубь прудов	51
Город и странники	54
Заметки для памяти	55
«Ах!» слов, «ах!» вещей... ..	56
Заметки к интервью со Сьюзен Хау	59
Кирпич как провокативная функция стихотворения. Заметки о духовной поэзии	61
Напрасная любовь к Моцарту, или любое слово — омоним	63
«Русский Гулливер» в Судаке	66
Стихи и сила	68
Узел. Стихи-бодхисаттвы	70
II. Нулевая строфа	74
Смена парадигм — объекты или цезура?	74
Это не трубка, это не Бог.. ..	80
«Transcend» и бабочка	84
«Поющий корабль муз и бункер фюрера»	86
Кизи	89
Метафора, тычок и заблудившийся автобус	89
Недостижимость. Фрагменты об Александре Зуеве. Слово о живописце	92
Вячеслав Гайворонский — рисунок через копирку. Слово о музыканте	95
Ода канону	96
Слово о метафоре и речи дождя	99
Ответы Андрея Таврова на опрос журнала «Воздух»	101
По поводу рождения истории из праздника. Из письма Вадиму Месяцу	104
Похвала Утопии	104
Нулевая строфа	107
Слово кудесника, слово цитаты... ..	113
Эллипсис, метафора, лоцида... ..	115
Поэт и правда	117
Поэтика Луны, поэтика Солнца	120
Ад и рай доктора Чехова	122
Рассказ как средство пробуждения	125
С трамваем смешанный леопард	129
Человек — это стихотворение	132
Послесловие. Всё — благодать	134
III. Территория рая	139
Просветлённая поэзия	139
Человек цитаты, человек ритуала	141
Аура	144
Внутренний иероглиф	147

Возможности рая	150	Быть или не быть, одновременность	318
Две графические парадигмы великих культур	153	Из чего состоит стихотворение	320
Пластическая азбука Анни Лейбовиц и самовитый пузырь	156	VI. Бабочка-поводырь	323
Замещение рая	159	Поэт и деньги	323
Определение шедевра или абсолютное стихотворение	161	Между куклой и бабочкой. С выставки Александра Колдера в Москве	326
Код Фармана	164	Память света	329
Леда и Лебедь	166	Из письма другу	332
Лица богов	169	Иероглиф «Ф» – «середина» (о нелюбимой истории, священной и не очень)	334
Невинность вещей	172	Человек поэзии и человек смартфона	337
О серьёзности	175	Бабочка-поводырь. Пластика отсутствия	339
Пепел	179	Вопрос об истине	342
Перекодировка	181	Взгляд	345
О чём звонит колокол, или слово в защиту смерти	184	Змеи во сне и наяву	348
Правила навигации	188	Невидимая строфа	351
Тайна райских дверей	192	Аура и метафора	354
Мир, сотворённый мыслью, или мир, сотворённый любовью?	196	Вопрос Мелхиседеку	357
Ускользающая территория рая	200	VII. Стихотворение, состоящее не из слов	359
Тростник и свобода	204	О Розе	359
IV. Центр смысла	209	Перекодировка	360
Почему я не верю в политику и не хожу на демонстрации	209	Алмазный фонд	360
Поэзия – миссия в спящем социуме. Письмо в Самару Елене Богатырёвой	212	Откуда приходит энергия?	361
Поэзия плюс	216	Заметка о внутренней музыке	361
Язык как реди-мейд. Поэзия реди-мейда	219	Вещь музея и икона природы	362
Поэзия и «сейчас». О книге Вадима Месяца «Норумбega»	221	Из письма. О великих проектах (Гоголь, Гомер, Вагнер, Скрябин...)	363
Поэзия – среда обитания нового человека	225	Человек литературный и песня камня	364
Прорасти зерно тигра. Слово как гексаграмма	227	Эффект трещины	365
Дополнение к эссе о вещи и слове	231	Между волей и созерцание	365
Реплика, не произнесённая в диалоге с Дмитрием Кузьминым	232	Non-fiction как новая иллюзия, или о забвении радикальных действий	367
Рифма, верлибр, проза – форма меандра	234	Следование за Плавтом	368
Сказать слово	237	Взаимозависимость элементов стихотворения	368
Слепота	239	Уходы	369
Слова-аллюзии или новый верлен	241	Коллаж и витраж	370
Слово как фантомная боль	244	Человек не существует сам по себе	370
Имя вещи	247	Пришедшие из ниоткуда	371
Язык как ready-made или страх формы. Заметки о современной поэзии	249	Три уровня реальности	371
Строфа и осень	252	Стихотворение, состоящее не из слов	372
Строфа-многотомник	255	О равенстве вещей и имен	374
Травматизм жизни и терапия поэзии	257	Фраза Рильке	374
Улыбка	259	Кризис уточнения	375
Услуги мобильной связи и вызов свободы	264	Краткая речь о майоре и внутренней форме слова	377
Центр тяжести, центр смысла	266	Несколько наблюдений	378
Что делать страшной красоте... ..	269	Еще о метафоре	379
Яблоко в лунном свете, поэтिका Ницше	272	Версия двойничества	380
V. Поэтика разрыва	275	О серьезном и игровом в поэзии (два качества поэтической игры)	381
Азбука нелинейного текста	275	Литература псевдонимов	383
Поэзия логики и поэзия Апокалипсиса – Книги живых	277	Формальные признаки вечности в стихе	386
Большой гипноз и недостаточная идентичность	281	Вещь как траектория	390
Цепеллин и Рок	285	Радикальная революция	392
Голые лица	291	Другое дыхание	395
Эллипс	293	Апология бессвязности, или о возрождении словесности	400
Человек летящий. Марианне Ионовой	296	Имя	403
Свет, пришедший с той стороны	301	Проект Данте	407
Эссе не для всех	303	Поэтика разрыва	411
Дзен-Банкея	305	Ситуация, в которой победителей не бывает (об одной статье Михаила Ямпольского)	415
Функция «Вот»	307	Дело свободы	419
Читая жизнь мою... ..	309	Гомер, аура, лабиринт	421
Внутренний зверь слова (ещё раз о внутренней форме)	311	Памяти Лидии Григорьевны	426
Звук	314	Письмо поэту	428
Между словом и словом (заметки о прозе Марианны Ионовой)	316		

Андрей Михайлович Тавров

Нулевая строфа

Макет и дизайн обложки Я.В. Быстрова



По издательским вопросам обращаться:
«Центр гуманитарных инициатив»
e-mail: unikniga@yandex.ru. Руководитель центра Соснов П.В.

Общество с ограниченной ответственностью «Университетская книга»
199034, г. С-Петербург, В.О., Менделеевская линия, д.5

Комплектование библиотек, оптовая продажа в России и странах СНГ
ООО «Университетская книга-СПб».

«Университетская книга-СПб» предлагает книготорговым организациям, библиотекам и простым читателям широкий ассортимент книг по всему спектру гуманитарных наук — философии, филологии, лингвистики, истории, социологии и политологии. Продукцию ведущих гуманитарных научных издательств Санкт-Петербурга и России вы можете приобрести у нас по издательским ценам.

Контакты:

в Санкт-Петербурге
Тел. (812) 640-08-71, e-mail: ukniga@westcall.net
в Москве ООО «Университетская книга-СПб»
Тел. (495) 915-32-84, e-mail: ukniga-m@libfl.ru

Рассылка по России:

Интернет-магазин Лабиринт.ру — <http://www.labyrinth.ru/>

Подписано к печати 25.11.2016. Формат 60x90 ¹/₁₆. Заказ № 1945.

Усл. печ. л. 28,35.

Тираж 1000 (Первый завод 500) экз.

Отпечатано в полном соответствии с качеством предоставленного оригинал-макета
в Публичном акционерном обществе «Т8 Издательские Технологии»

109316, Москва, Волгоградский проспект, дом 42, корпус 5.

Тел.: 8 (495) 221-89-80