

АНДРЕЙ  
ТАВРОВ

РУССКИЙ	ГУЛЛИВЕР
---------	----------

ПОЭТИКА  
РАЗРЫВА

Андрей Тавров

**Поэтика разрыва**

НП «Центр современной литературы»

**Тавров А.**

Поэтика разрыва / А. Тавров — НП «Центр современной литературы»,

ISBN 978-5-91627-177-5

В новой книге эссе поэт Андрей Тавров в форме открытого разговора делится наблюдениями за смыслом и целью поэзии сегодняшнего дня, ее неучтенными возможностями, ее потенциальной внесловесной энергией. Особое внимание уделяется наличию неизреченного и вневременного "голоса" в поэзии, отрицающего возможность контроля и присвоения, но, тем не менее, соотносимого с внутренней формой слова. Духовный аспект поэтической речи нуждается в реабилитации, - утверждает автор.

ISBN 978-5-91627-177-5

© Тавров А.  
© НП «Центр современной  
литературы»

## Содержание

I	5
Азбука нелинейного текста	5
Поэзия логики и поэзия «Апокалипсиса» – книги живых	7
Большой гипноз и недостаточная идентичность	10
Цеппелин и рок	13
Голые лица	17
Эллипс	19
Человек летящий	21
Свет, пришедший с той стороны	25
Эссе не для всех	27
Дзен Банка	29
Функция «вот!»	31
Читая жизнь мою...	33
Внутренний зверь слова	35
Звук	37
Конец ознакомительного фрагмента.	38

# Андрей Тавров

## Поэтика разрыва

### I

## Азбука нелинейного текста

### 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, развертывающего 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 развертываются в памяти во все стороны сразу – к началу повествования, вбок, к концу, образуя новый вариант текста, похожий отчасти на тот монтаж, который мы получаем, щелкая 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 длящаяся 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 остается – 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 Пугачева рядом с любым из образов или запомнившимся 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 произвольно с любым читателем.

Древние алфавиты – китайский или еврейский, не обладали возможностью такой жесткой 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 расчете 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 ученому поэту была доступна столь изощренная АЗБУКА, на которую распадался текст, что мы можем лишь гадать о ее оттенках и мерцаниях, если не сказать, о смысле.

Поэтому, как на самом начальном и поверхностном уровне, так и на уровне просветленного чтения читатель имеет дело с множественной идеограммой – набором смысловых иероглифов, существующих одновременно. Собственно говоря, строфа – это уже графический элемент идеограммы, отделенный 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 ее 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 определенностью, чем до сих пор.

Довольно-таки смешно, что набор иероглифов в прямом смысле этого слова (собственно азбука) для изощренного 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 8 гексаграмм (8 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 коммент к нему – «непонятно, учусь понимать». Мне стихотворение было «понятно» и близко сразу, и я задумался – какие препятствия встали перед автором коммента?..

Сейчас я скажу очень простые, но неочевидные вещи по поводу поэзии Апокалипсиса, поэзии «последних времен», которые, слава Богу, – кончаются для того, чтобы больше не заслонять собой единственно неповрежденную 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 ее продукт.

Чтобы что-то сделать с этой болезнью, чреватой хаосом, греки придумали временное ее заклятие – логику и более радикальный метод – прорыв к самой вневременной жизни: мистерии. Логика создавала иллюзию упорядоченности развития мысли (в т.ч. 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, несет в себе как вневременную составляющую, так и логическую. Логическая делала все 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 свое слово говорило невыразимое – иноприродное логике, вневременное. Сознание, застигнутое врасплох, «взрывалось», переживало катарсис, о котором Аристотель пишет, что он пришел из внепоэтических целебных практик – т.е. 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 все в порядке, расслабься, а потом – в момент взрыва вневременья отступила, передавая зрителя в немилосердные и исцеляющие пространства вечности, осуществляющей терапию целостности.

Существует и другой способ прикоснуться к этой вневременной природе человека – короткие вещи (в которых логике делать просто нечего) написанные из точки вневременья, пред-хроноса. 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, Гюго, Гете – несли в себе обе составляющие: логическую и вневременную. Но тут есть один фокус. Вневременная составляющая стихотворения все больше перемещалась в область «послевкусия», которая сама по себе изгоняет логику последовательности, потому что «послевкусие» стихотворения работает так, что в нем присутствует не логическое развитие стиха, а все стихотворение *целиком, сразу*, расположенное больше в некотором поэтическом пространстве, куда вовлекся читатель вместе со своим собственным – психологическим, чем во времени. В послевкусие чая не входит последовательность – кипячения, заварки, запаха сухого чая, цвета огня, жара фарфоровой чашки на пальцах и, нако-

нец, вкуса первого и второго глотков... Вся утешительная очередность 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 все сразу и в принципе взаимнообратно. Вот эта-то великая поэзия и вызывает шок у бытового логического сознания, которое чувствует необъяснимый страх от ее близости. Причем, 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, обнадеживаться, следить, чтобы одно вытекало из другого (как у позднего Бродского), ему надо, чтобы с помощью логики (или ее подобия) *время текло*. Чтобы была – *история*. Ибо пока *время течет*, 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 аэро-рейсов, тем менее оно убедительно и тем больше оно болеет. Ангелы трубят, звезды 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 все сразу, области «послевкусия», открытой для поэзии Рембо и Мандельштамом, Элиотом и Паундом.

Если вы прочитаете стихотворение В. Месяца «Верлен», то там вы увидите объем, где тоже все 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 все 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 еще (с большей или меньшей близостью) несколько имен, 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 Евг. 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 рецензий несколько свысока посмеивается над авторской путаницей и темнотой поэзии «Проекта». И это все та же позиция обы-

денного 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 преподавала, сама о том не подозревая.

В конце августа 68-го года я стоял на верхней площадке у остановки фуникулера, что возил отдыхающих военного санатория от корпусов на пляж и обратно, и ждал, когда придет моя знакомая Эва, девушка из Чехословакии. Над площадкой возвышался столб с большими часами и репродуктором. Пели птицы, пахло цветами, росшими по обеим сторонам фуникулерного подъема, вдали синело море с барашками и глассерами. Девушка, с которой меня несколько дней назад познакомила 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 еще один скачок вперед, 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 придет. 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.

Еще позже по Радио «Свобода» я услышал голос одного из участников демонстрации – Натальи Горбаневской, услышал ее стихи, которые мне очень понравились, ее звенящий голос. В отличие от меня, факт вторжения для нее оказался настолько важен, что она рискнула всем, чтобы выразить свое неприятие случившегося. Противопоставить себя огромной общности, сплоченной идеологии, обладающей огромным суггестивным влиянием на всех, живущих на ее территории – для этого надо было обладать огромной степенью незашоренности, расколдованности, свободы от массового гипноза.

Со временем этот акт мужества поражал меня все больше, но еще 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, идем к одной цели – и это было очень сильное, позитивное и дающее внутренний комфорт чувство.

Огромная машина государства, представляющая собой, как все 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 еще одно слово – гипнотической. Идея, овладевающая массами, становится гипнотической силой, большей, чем сила атомной бомбы.

С этим я тогда разобрался и еще раз восхитился способностью не быть загипнотизированными, не поддаться коллективному гипнозу – Натальи и ее 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 спасен, но внезапно доска под его ногами ломается, пафос высказывания ломается, и слушатели набрасывается 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 все 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 живем в социуме, и социум всегда образовывал и будет образовывать те или иные объединения. Опасность в способе самоидентификации, о котором Ален Бадью, в связи с израильско-палестинским конфликтом, например, заметил, что нахождение идентичности, как и самоидентификации, по национальному признаку ведут (и приводили 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 Бадью 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 приемам – захвату внимания. Очень интересно, как продлевает этот фокус такое сообщество как мегаполис, членами которого мы являемся. Понаблюдайте 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 немудреную игру), и человек уходит, послушный, как жеребенок в поводу, во все эти пестрые 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 счету их нет, они потерялись, утратили свою личность.

Сообщество организовано как раз по этому принципу – его члены за успокоительный факт принадлежности к чему-то большему, 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 «доброго», «справедливого» сообщества.

Суть в том, что и в первом, и во втором случае человек теряет себя.

Суть в том, что, обретая себя, он перестает 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 задает 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 ее осознал, многое из того, что только что было пафосом и смыслом твоей жизни – предстает ребяческой игрой, инфантилизмом, занятием, не имеющей никакого смысла.

Когда колокол звонит по одному из нас, а это однажды происходит, в дальнейшее путешествие отправляется не членство в той или иной организации, не твоя армия, не твое тоталитарное государство, не твоя оппозиционная партия и даже не твоя семья или любимая – ты сам. И, хотя бы поэтому, стоит увидеть еще во время жизни – не каков твой враг, не какова несправедливая социальная власть – а каков ты сам и в чем 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.

## Цеппелин 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 чем же здесь дело? Что мы хотим сказать и что сказать не можем? И какое соотношение существует между зависшим в воздухе цеппелином и теми стихами, картинками и музыкой, которые пишутся о полете («Ты вечности заложник у времени в плену» [«Летчик»]) и о том, что, казалось бы, к полету 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 полете. Она звучит следующим образом – настоящий полет всегда происходит *вне времени*.

Настоящий полет... 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 подошел к краю. Когда через некоторое время я первый раз полетел на парашюте, 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 приближительны, или в других случаях, наоборот – отчетливы, и есть тот опыт, на который можно опереться при разговоре о *настоящем полете*.

Греза о полете обладает неопределимым, но явным свойством – изымать грезящего из потока времени. Все что касается полета – 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 чем я сейчас говорю.

Но, если полет, даже несовершенный, переносит грезящего (художника, мечтателя) в пространство, так или иначе, лишенное 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 нее 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 полет* – отменяет Рок, преодолевает Предопределение. Но даже полет несовершенный дает ликующее ощущение мига, переросшего Рок, а значит, и смерть.

Стоит отметить, что все летательные аппараты, построенные людьми – есть все более жесткое и, по мере развития авиации как отдельной самостоятельной области, все более далекое от «образца» «изображение» того неосязаемого внутреннего слепка чувств и интуиций полета, который присущ любому человеку не только во сне, но и наяву. Все более современные

аэропланы – это все более грубые проекции отдела души, «заведующего настоящим полетом», все более грубый перенос и объективация внутреннего органа полета – вовне.

Чем технологичней летательный аппарат, тем дальше он отстоит от настоящего полета, преодолевающего иллюзию времени. Если для Сикорского в его первых полетах время (по его собственному свидетельству) останавливалось, то для пилотов современных военных самолетов на учете каждая секунда, 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 ее детища были способны осуществлять *настоящий полет*. (Я здесь пишу обо всем очень кратко, почти тезисно, стремясь лишь наметить основные пункты).

Дирижабли, с которых я начал эту запись, в истории полета занимают особое место. Сам по себе дирижабль воплощает (у всех на виду) один из глубиннейших архетипов человеческого подсознания – эллипсообразный объем, идеальный шар, сдвинутый сам в себе и застывший. Мало того, что он, как все архетипические вещи, противится времени, смещен этой архетипической энергией в область, выпадающую из времени, время превышающую, он к тому же находится у нас над головой, на виду. Все, 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 сгущенного внимания, его центр, привораживающий взгляды<sup>1</sup>. Сгущенное внимание изменяет пространство в точке приложения, сегодня это уже ясно. В пространстве сгущенного внимания действуют иные, нелогические силы. Например массовое внимание, сгущенное 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 полета, преодолевающего время, но, кажется, идет дальше – обладает неявными свойствами, присущими, например, искусству как *машине времени*<sup>2</sup>.

Наверное не зря прагматичное бытовое сознание, погруженное 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 отчетливо – 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 своем 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, т. е. 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 подлинные, частично фальшивые) можно найти в интернете.

О том, что полет дирижаблей уходит от времени, писал Рильке.

<sup>1</sup> Шар – фигура совершенная и самодостаточная. Почти все фантастические «машины времени» шарообразны. Шарообразны первые люди Платона. Но дирижабль – фигура сдвинутого шара – имеет дополнительное притяжение, которое вызвано «движением», заключенным в эту наглядную геометрию, а где движение, там метаморфозы, там творение, творчество, возникновение нового.

<sup>2</sup> 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).

С областью вневременной связана иконография Распятия и Вознесения – формы отрыва от земли, парения над ней.

Новый Иерусалим, изображенный тайновидцем, как некий гигантский летательный аппарат – парит в небе и символизирует преображенный 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 свое время*. Ни про какой *действующий механизм* я этого не слышал – ни про паровозы, ни про самолеты, 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 тождественных 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 живет на плоской земле – ко всему остальному населению Земли.

Поэт Алексей Парщиков также рассматривает тему дирижаблей в связи с воскресением из мертвых и остановкой времени (Солнца – Иисусом Навином).

Одним словом у эллипсоидных летающих конструкций отношения со временем явно непростые и не линейные.

Какая-то петля времени способствовала спасению почти всех пассажиров объятых пламенем «Гиндебурга». Остались невероятные документальные кинокадры и фотографии, запечатлевшие чудо – завалившийся на бок гигант в водородном огне и выбегающие из недр этого огня объятые страхом, но невредимые 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 полет*, осуществляемый дирижаблем и обладающий свойством преодолевать время и Фатум, не удался? Не возобладал ли над судьбами изобретения тот же самый всемогущий 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 все 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*, ис-целяя 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 еще напоминала человеку о его истинной природе не через некоторое сообщение, а напрямую, через опыт переживания «всего во всем» (о котором в 19 веке писал прозорливый Тютчев), где времени и замкнутых на себе форм не существует. Трагедия Сенеки – уже нет.

Искусство начала 21 века все более смиряется с «бытовизмом» мышления, с большим и непреодолимым временем детерминированного мира. Ограниченность, фрагментарность и частичность воспринимаются все 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 все больше соответствует технологиям сверхскоростных бомбардировщиков, полностью погруженных в стихию времени, разучившихся подниматься над Роком и Предопределенностью. 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. Еще у Рембо мы найдем терапию, прорыв. Еще у Клоделя и Малларме. Еще у Хлебникова, Рильке и Мандельштама, еще у Элиота. – Дирижабли еще 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 относящееся к этой области своего творчества) и т. д., возникает все современное «изобразительное искусство», концептуальное и информативное. Возникают «актуальная» и «университетская поэзия», мертвые 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 огрубленной проекции вовне неуловимого внутреннего органа полета, расположенного вне времени, оставим здесь еще одну догадку. Летательным аппаратом Данте в «Комедии», где он, отрываясь от Земли, путешествует все 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 полет, пройти сквозь бетонные стены, порождать шедевры и «выпрямлять мертвецов». Силе, осуществляющей *настоящий полет*. Забытой, но не утраченной. Я надеюсь, что мы всё еще помним ее 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 актеры явно гонят продукцию, а режиссеры (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 актер 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 все равно только то, что может этим лицом актер 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 ее «художественность» 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 еще более фальшиво и жалко, чем голое тело на стрип-шесте. Однако «народная» культура этого все же не замечает. И стрип-шест и сериалы находят все больше и больше поклонников и зрителей...

Голое лицо всегда стремились запудрить, загримировать, закрасить – еще в 20-м веке в театре оставалось воспоминание о космической целомудренности маски (Мейерхольд) и неприличии, бесстыдстве открытого лица, демонстрирующего, как бы оно не тужилось, лишь себя.

В чем же тут суть?

П. Флоренский писал о голом человеке, как о недочеловеке, человеке, утратившем свое 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 аурообразное существо, похожее на космического дикобраза, чьи вечно играющие иглы могут, задевая, сродниться не только с кроной дерева, но и с далекой звездой – в принципе, играющая и беспредельная складка одежды «надевает» вместе с костюмом на человека всю вселенную, видимую и невидимую, претворяют его в жилища 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 ее силами, богами и чудесами – сходится, персонифицируется: маска предполагает что за ней расположено не «случайное» человеческое лицо, а чудодейственная и волшебная сила, творящая мир, человека, звезды – 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 изоб-

ражала те силы, которые делают возможным и само лицо, и его «волшебные изменение». Маска замыкала актера 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 времен Эсхила театр был государственным делом – он животворил нацию.

Сегодняшние голые лица – невероятная вульгарность которых просто перестала фиксироваться помутненным взглядом, подсевшим на электронные экраны, ничего и никого не животворят, 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 ее и паразитируя на ней, точно также 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 мощностью 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 всем подряд, надо было бы ограничиться какой-нибудь одной темой, допустим творчеством одного поэта или живописца, и сосредоточить на нем все свое (научное) внимание. Я ответил, что Малявин не только исследователь, но еще 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, приемы и рифмы, и образуя собой их сумму, все 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 – все же не способны развить той энергии, которая одна способна зажечь вокруг стихотворения радугу Нечто, переплавить все 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 ее недостаточно, чтобы расплавить строки и перевести их в сверхкачественное единство, то стихотворение остается 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 свое время отдал дань филологии и теории стихосложения.

Создается впечатление, что стихи второго рода окружает некий сияющий эллипс, та самая зажженная радуга, о которой речь шла выше, и что энергия этого эллипса является *общей для слова и поэтического приема 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 – пчелы невидимого, создающие новую вселенную – по слову Рильке.

Этот эллипс по мощи текущих в нем энергий отчасти напоминает распределение сил в подкове «серебряного силомера», внутри которого зажжена напряженная пустота воздуха, а вокруг – отзывчивая рука, формирующая себя при помощи напряжения, сжатия – а отчасти явно переключается с размышлениями Вальтера Бенямина 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» ее 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 ее 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 ученым создать заново не удастся, 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 остается 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. Т.е. 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 – ее, 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 все 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, распахивая 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, Лене Эберле*

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. Пришел Боб Бимон и прыгнул чуть ли не на 9 метров. Все ахнули. Такое было просто невозможно. Еще вчера это было невозможно.

Год шел 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 застегнуты – 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 изоциренно-интеллектуальных разработках современных философов.

Все они – жертвы общества, заложники его коллективного сознания, преодолевающие три-четыре сантиметра за эпоху. Летящий Боб сюда еще не добрался. Не говоря уже о том, кто однажды прыгнет – на *любую* длину.

Я долго рассматривал фотографии первых самолетов, чудесные снимки, и, в конце-концов, пришел к выводу, что между первым полетом Рай-тов и примерно 1908 годом располагается наиболее интересный период «самолетостроения», суть которого нам ухватить чрезвычайно трудно. Это феноменально-прекрасный период. Дальше проходит рубеж, после которого в дело вмешивается техника, индустрия, а так же мышление утилитаризма, целеполагания, и качество самолетостроения 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 «твердого» человека и «твердые» объекты выстраивает с фатальной непреложностью. Твердый 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, влюбленный или созерцатель), именно они способны на бесконечное, ничем не ограниченное движение.

Таким качеством движения обладали некоторые стихотворения Рильке. Ум вымышленного «твердого человека», продукта коллективного мышления, к этому не способен. Он идет по другому, внешнему и поверхностному пути, уводящему его все дальше от сущностного сердца Бытия – он изобретает технику, объективные машины, помогающие ему добиться поставленных целей. И именно тут начинается еще 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 нес на себе примет разъединенности – 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, запечатленная во снах о полетах (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 полета*, 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 подъемной силы.

Первые самолеты 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 подъемную 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 технике – бензиновому двигателю, практическими расчетами лонжеронов, нервюр и т.д. А самое главное – целеполаганию.

У первых авиаторов цель была – полет. И самолет был – полетом. 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 отделен от его мысли, эмоции, плоти. Это был, скорее, алхимический орган, выращенный авиатором для того, чтобы переместить его в воздух. Причем здесь оправдывалось правило, сформулированное примерно тогда же Анри Бергсоном, что функция формирует орган для ее осуществления. Вот почему первые самолеты были собраны из органических материалов, почти телесных, почти человеческих – китовый ус, кожа, ткань, дерево. Самолет был органом полета, а не инструментом для него.

Вот почему первые авиаторы не боялись падения и смерти. Для них полет был изначально стихией, в которой они уже располагались, прежде чем вырастили свой орган полета – тот просто перенес их в материальный план полета, в стихии которого они *уже давно* находились, пьянея от нее и ликуя. Такая радость превышает страх смерти. Птица не боится разбиться, хотя с ней это иногда случается.

Полет 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 самолеты, похожие на ракушку в разрезе, неуклюжие бабочки нездешней белизны и красоты, крылья растущие из шеи пилота как удлиненное и расширенное жабо (планер Либиенталя) – все они не могли летать. И все 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 полета, отрицающих собственно полет, просто перемещающих отчужденное тело в отчужденном пространстве.

*Человек летящий* – это особый случай. Если вы найдете фотографию, на которой человек прыгает через пропасть – от края и до края, и это расстояние будет для него критическим, и все 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 разделен с бездной, через которую он летит – он объединен с нею в одно целое. Вы увидите, как о невидимой вами безмерной пропасти проговаривается и свидетельствует все его тело – положение рук, жесты, мимика, траектория ног. Он напитан бездной, в которой теперь располагается его жизнь и смерть, «небо теперь стало частью его тела» по выражению Марианны Ионовой, с которой мы тогда сидели в кафе и обсуждали все эти полеты во сне и наяву.

Человек, летящий над бездной, приобретает иное качество – он больше не идентичен персонажу, который стоит на краю пропасти и смотрит на далекую 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 полета, потеряв опору под ногами, исключая бездну, в которой расположились на мгновение прыжка его жизнь и его смерть, и второе – автор которого подошел к бездне и ее 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.

Гельдерлин, 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. Полет «второй» поэзии схож с полетом в недрах Боинга, а первый – прыжок над бездной, продленный органом полета, расположенным внутри. И то и другое называется полетом. 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, устремленности и мощной интуиции, вложенной в его формы развить такую шаманскую духовную силу, которая оторвет пилота, объединившегося с орга-

ном полета, собственно летательным аппаратом, от земли. *Сумеет ли, одним словом, пилот настолько восхититься и вдохновиться Летатлиным, чтобы оторвать и себя и его от земли.*

И все же и у Леонардо, и у Татлина была одна и та же ошибка. Несмотря на утонченную интуицию, они все же выращивали свои аппараты вне себя – при помощи отверток, печей, молотков и стамесок. Они слишком положились на неалхимический принцип. Не-алхимия 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 полет 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 твердая вещь, как, например, рога оленя, эта вещь может быть ближе к стихотворению, к театральной постановке, к прическе, 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, оснащенные продвинутыми теориями и виртуозной страдательностью, а также стоящие на краю и острящие 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, посвященном Рембрандту, я выдвинул предположение о том, что свет, как и вода, способен обладать памятью. Что, как и вода, свет может быть «живым» и «мертвым», более того, он способен быть радующимся и страждущим. Если свет способен нести информацию, то он способен и живить, а, следовательно, и умерщвлять. Свет не менее таинственная «стихия» нежели вода. Просто загляните в любую духовную книгу – Авесту, Упанишады, Библию...

В Евангелиях мы впервые встречаемся с «умным светом», который просвещает всякого человека, входящего в мир, и «язычник» Гете, 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.

Вернемся к изобразительным искусствам. Природа света, который «рисует» для нас изображение Лаокоона или игольчатых людей Джакометти, не говоря уже о арльских пейзажах Ван-Гога – отраженная. 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 нем едины, равно освещены этим светом и разделяют общее в нем 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 «черными» 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 – мой.

Свет объединяет, братает. Разъединяет ночь.

Но все написанное выше касается лишь отраженного света. Ибо есть еще 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 налетом чуждости, что я никак не могу с ней соединиться, побрататься... И я не мог понять – почему. Сейчас мне ясно, что причиной является отдельный, разъединенный 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 пришел из другой страны, он несет 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 – отраженный экраном, а не тускло мерцающий свет гаджетов и ай-фонов, которым, словно болото тусклыми огоньками, засветились вагоны метро и общественные места. Отраженный 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 все более разъединенных 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 продергивание киноленты с ее 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 ребенком, с пеналом и ластиком? Со звездами и вселенными?

Каждый «миг» вещь, исчезающая для нашего «здесь» уходит не в пустоту, а во всеильный 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 несет 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 ее светоносной или, наоборот, потухающей. Сила этой метаморфозы зависит от определенности 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.

Все что здесь написано, относится, прежде всего, к человеческому слову, которое тоже в один и тот же миг существует и не существует. Которое в своем мерцании способно при помощи человека, его произносящего или думающего/пишущего, – преобразиться до неузнаваемости, благодаря формирующей способности мысли, формообразующая возможность которой напрямую зависит от определенности 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 проносит их через границу веры и сознания – в наш, здешний, проявленный мир. Таким словом можно оживлять умерших и останавливать солнце в небе, о чем поэзия некогда знала и в новое время почти забыла, но все 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 мерца, 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 мое 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, т. е. 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, рожденные 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 имеющей самостоятельного существования – имеют лишь видимость чего-то монументального и устойчивого – все это прах, не несущий 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 (эмоциях) – 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 еще не стихи. За счет чего же стихотворение может иметь жизнь в себе? Ясно, что мысли тут ни при чем. 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, вдох-новение.

Дыхание – не мысль, вдохновение – тоже. Они соединяют пишущего с той областью, которая ИМЕЕТ САМОСТОЯТЕЛЬНОЕ СУЩЕСТВОВАНИЕ.

При этом мысли вовсе не сбрасываются со счета. 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 еще и как о преодолении слова и знака, и филологии. Но не музыки. Потому что музыка по природе своей настолько без-умна, что почти полностью сливается с духом, с вдох-новением.

И 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, ее 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 вневременной 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 ее 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 желудю, который теперь всегда с тобой. Ты волен прорастить его заново, но это необязательно, ты уже с ним – един. Желудь – 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 чем говорил. Стихотворение, 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 жестких 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 все еще 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 – хай-ку. 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 стоит любое слово СО ВСЕМИ ОСТАЛЬНЫМИ СЛОВАМИ стихотворения, образуя некоторое полупрозрачное натяжение энергий, неуловимое поле, окрашенное смыслами, 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 обречен купить джинсы, а не сшить себе что-то штучное – как бы он не привередничал и не 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, все это безопасно и безвредно, все это предусмотрено технологиями. Все 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 поддающейся «джинсовой адаптации». Само Безмерное стало просто словом. Трагль 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 свое 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 проклиная,  
И горько жалуюсь, и горько слезы лью,  
Но строк печальных не смываю.

О чем здесь идет речь? О вине? Нет! Речь идет 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. Отказе 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 серьезностью 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. Повто-

ряю – 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, отравляющем и самих людей и среду их обитания – Землю.

Покаявшийся – больше не виновен, 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 своей совестью.

И горько жалуюсь, и горько слезы лью,  
Но строк печальных не смываю.

Но все 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 (еще 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 чем 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 нем. Т. е., 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 гнезд – память о которых при употреблении слова, несет в себе его *внутренняя форма*. Речь идет о внутренней истории слова. Тут можно было бы говорить о некоем «генетическом коде» слова, но не хотелось бы сводить понятие внутренней формы к исчисляемым величинам. Почему? Да потому что, на наш взгляд, в слове они постигаемы, но не исчисляемы.

То есть внутри слова живет 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 безотчетно 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: орел, единорог, волк, крыса... его цвета – от белого до черного, 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 себя память до рождения слова. Человек может помнить себя до рождения, причем 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 свое истинное лицо *до* рождения.

Данте определяет понятие «человек» формулой – «тот, кого слышат». То есть человек (каждый) несет 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 неведомая Данте китайская богиня милосердия Гуань Инь обладает именем, которое переводится примерно, как «Та, что слышит».

Еще 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 слышали. 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 идет об одеждах слова – его ухватываемых формах. Но зверя слова, хотящего, чтобы его слышали, не ухватить.

И слово будет настаивать до конца, чтобы его слышали, 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 слышит), 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 идет 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 ее с конкретностью, позволяющей избежать омонимической расплывчатости или произвольной абстрактности?

## **Конец ознакомительного фрагмента.**

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.