

Поэтическая идея культуры

1. Философский контекст.

Я буду говорить о поэзии, но я не литературовед. Контекст моей работы философский, но это не значит, что сам текст относится к философии. Еще менее намерен я как-то философски толковать поэтические тексты. Поэтому с самого начала попробую охарактеризовать то промежуточное место, где я нахожу себя в качестве автора.

1.1. *Древо философии и «споры разума»*¹. От Ф. Бэкона и Р. Декарта до Э. Гуссерля новоевропейская философия понимала и строила себя как *наукоучение* (die Wissenschaftslehre – на языке немецкой философии XIX в.). Разум философски самоопределяется как научно-познающий. «Вся философия подобна дереву, – писал Декарт, – корни которого – метафизика, ствол – физика, а ветви, исходящие от этого ствола, – все прочие науки...». В средоточии стоит «физика», частная наука, но основания ее метафизические, что некоторым образом делает картезианскую «физику» логическим и архитектурным стержнем всей новоевропейской культуры, коренящейся в этой метафизике. В XX веке, однако, становятся заметны пределы такого эпохального самоопределения бытия человека в мире, производность его *априорных* предпосылок и метафизических корней. Какая-то пустота открылась *за* мета-физическим «мета», – и не пустота, а смутно понимаемая историческая «жизнь», творящая метафизические начала, пред-посылающая априорные предпосылки и, стало быть, хранящая в себе множество возможных.

Там, где мысль не скатывалась при этом в плоский историцизм, не упускала философского смысла этого исторического открытия, речь уже не могла идти просто о поисках очередного – и уже окончательного – фундамента, на что еще надеялась феноменология. В центр философского внимания попадает парадоксальное событие *зарождения* метафизических *корней*. Не онтология занимает горизонт философских поисков, а *онтология* априорных (онтологических) пред-полаганий, или «производства» возможных первоначал, – парадоксальная логика *изобретения* априорных, архитектурных, эпохальных или культуурообразующих начал. Словом, своего рода *поэтика*.

¹ В. С. Библер придумал тут игру на двусмыслице слова «споры»: спор-диалог и спора-spora – семя.

Что же тогда может занять то «стволовое» положение, которое в архитектонике «чистого», т. е. картезиански-кантианского, разума занимает «физика» (не как особая наука, а как всеобщая схема понимания-объяснения-освоения)?

Идея (или гипотеза) в том, что таким архитектурным средоточием нового (возможного) определения «чистого разума» может быть феномен произведения искусства, конкретней – поэтического произведения (ПП). Упрощая до наглядной метафоры, можно по аналогии сказать, что философия подобна дереву, ствол которого поэзия... Но нет, Декартов образ здесь с самого начала не годится: никаких стволов, «древес жизни» и глубинных корней. Не о первоначалах мироздания речь, а о первоначинаниях, первосочинениях, первотворениях, – о *poiesis*, которую Платон определяет просто: «переход из небытия в бытие» (Пир, 205b9). «Когда я ночью жду ее прихода, / Жизнь, кажется, висит на волоске». Философское – т. е. решающее – внимание сосредоточено теперь на этом волоске. Поэтическое произведение, о чем бы в нем ни говорилось, включает в себе всю невозможность и непостижимость перехода от небытия к бытию, от молчания к речи, от безмыслия к смыслу, впервые творимому или из-обретаемому (обретаемому, насколько изобретаемому) смыслу.

1.2. *Мир миров*. Второе предположение. Мы живем в мире, не только многомерном, но много-мирном.

В XX веке люди наткнулись на цивилизационные и культурные границы внутри нашей всемирной коммунальной квартиры. Как сосуществовать в коммуналке нашего «глобального» мира, из которой уже не разъедешься по отдельным квартирам, – вопрос о *цивилизации* мира, о мире-полисе, – вопрос *политический* в изначальном смысле этого слова. Но *философски* значимое открытие в другом: в открытии «мультикультурного» устройства *индивидуального* сознания, мышления, эстетиса современного человека. Современного значит здесь, конечно, не просто живущего в сем времени, а – отвечающего современности как историческому событию, тому, что в нем – именно и только в нем – открывается.

Когда феномен множественности культур оказывается в поле *философского* внимания, речь не идет ни о случайно открывшемся историческом обстоятельстве, ни об эмпирически констатируемой множественности этносов с их «этосами», «ментальностями», «сакральностями», ни о различии конфессий, традиций и прочих «фактов». Сомнительная наука «культурология» вводит в сомнение более острое и глубокое: философское, -- когда за этой эмпирической множественностью вырисовывается онтологическая пробле-

ма: множественность возможных – *особых* – способов развертывать горизонт *всеобщего* мира (универсальности универсума) и, соответственно, – *разных* способов культивировать человечность (всеобщую, общезначимую) человека, попросту – способов быть человеком в этом мире. Исторический парадокс «современного человека» в том, что он, входя в событие современности, находит многокультурным – в сильном, онтологическом смысле понятия «культура» – не столько мир вокруг себя, сколько собственное индивидуальное (вроде бы неделимое) сознание, собственные «эстесис», «этос», «гносис», – собственное *бытие*. Своего рода «много- или разно-человечность» оказывается конститутивной чертой бытия человека в качестве человека. С этим парадоксом человеческого бытия сталкивается именно современный человек, тут его собственная историческая и культурная задача, урок, заданный лично ему: так человек в нем – в современном человеке, в человеке этого, нашего времени – по-новому озадачивается самим собой (если вообще озадачивается).

1.3. *Гуманитарный разум*. Картезиански-кантовское понятие «чистого» разума определяет разумность вообще, и с колокольни этой разумности новоевропейская культурология рассматривает (описывает, изучает, реконструирует, воображает...) и прошлый и окружающий мир во всем его оригинальном многообразии, как она умеет описывать виды растений и животных. Другое дело, если допустить возможность разных «колоколен», не изоляторов этнических (племенных) или исторических «ментальностей», а именно «колоколен»: общезначимых, ответственных, онто-логически проясненных архитектур *всеобщего* разумения. Открытие мира как мультикультурного (многомирного) в таком – сильном – смысле требует допустить следующее: человек не обитает в единственном, заранее устроенном мире, устройство которого он познает, а затем практически в него встраивается – в нем хранится начало априорное, то начало, то ничто, «когда ничего еще не было»; человек не шествует по единственному магистральному пути развития, шествуя, он продолжает стоять на перекрестке таких путей, он несет этот перекресток с собой. Здесь каждый раз снова первым шагом намечается путь, первым замыслом творится мысль, открывается мир, и человек начинается в качестве человека.

Понять возможность иного начинания и ввести это понимание возможного иного в логическое основание разума значит радикально переосмыслить характер «чистого» разума. Отныне его – чистого разума (или «первой философии») – собственное дело не в обосновании возможности чистого *познания*, а в открытии возможностей априорного основоположения, и следовательно, в обосновании возможного *взаимопонимания* разных

путей, миров – «культур» – чистого разума. В этом смысле мы говорим о переосмыслении идеи разума, о трансформации «разума познающего» в «разум понимающий», или *гуманитарный*.

Логика, отвечающая новой идее *гуманитарного разума*², не есть ни логика религиозного *приобщения* (причастия), ни логика научного *обобщения*. Это логика *общения* **ВОЗМОЖНЫХ** общезначимых (онтологически универсальных) культур, иначе сказать: диалогика необобщаемого общения уникальных универсумов. И на всякий случай повторю еще раз: речь идет не о политике сосуществования с другими, а об особом обороте радикальной – решающей – философской озадаченности человека самим собой.

Вот тут, в уяснении архитектоники гуманитарного разума, разума взаимопонимания и взаимообщения (человека с самим собой), место, которое у Канта занимал схематизм научного *опыта* (эксперимента), может занять склад поэтического произведения (ПП), соответственно, место логики познания – поэтика основоположений.

2. Контекст философии.

2.1. Чтобы сказанное не звучало патетической отсебятиной, поясню, где и как в философии XX века намечается то смещение философского внимания, которое я имею в виду. На рубеже XIX-XX веков, преимущественно в немецкоязычной философии, энергично обсуждалась проблема различия «наук о природе» и «наук о культуре» или «наук о духе». Вопрос этот не методологический. Проблема вовсе не в том, как следует познавать в одной сфере в отличие от другой, а в радикальном переосмыслении самой идеи разума в целом, если в основу полагается не «натура», а «культура». «Исторический разум» требует не иной методологии, а иной онтологии.

Философская мысль поняла это сразу после Канта.

Три грани кантовских критик – теоретическая, практическая (этическая) и эстетическая – сходятся, как грани некой пирамиды, в одной вершине, здесь-то и возникает проблема разума как целого. Уже Шеллинг поставил в это средоточие произведение искусства, определив искусство как «орган философии». С философией Шеллинга связана метафизика всеединства В. Соловьева. Часто говорят, что символизм возник в «круге идей» Соловьева, но он возник не в «круге идей», а в поэтическом слухе, в «лирическом волнении» его метафизики. Творчески значимыми были не столько философские или ре-

² См. об этом *Библер В. С.* Михаил Михайлович Бахтин или Поэтика культуры (На путях к гуманитарному разуму). М. 1991.

лигиозные построения Соловьева, сколько неповторимое соединение в его мысли лирики и метафизики³.

Поэтическое произведение становится тут на деле органом, инструментом метафизического познания. Вот почему *поэтика* символизма может сказать о философии «всеединства» больше, чем сама философия.

2.2. Три грани кантовских критик – теоретическая, практическая и эстетическая – сходятся в одной вершине, здесь-то и возникает проблема культуры как целого. Неокантианцы осмыслили регулятивную «вершину» кантовской пирамиды – как ценность, тем самым придав и *теоретическому* знанию смысл не просто *естественнонаучной* истинности, а *культурной значимости*. Ведущим, решающим становится «творчество ценности» и потому – само творчество как ценность. На этом базируется связь поэзии, идеи культуры и философии у символистов. «...Культура, – писал А. Белый – есть соединение творчества со знанием; но так как творчество жизненных ценностей прежде знания, то культура в ранних периодах и есть творчество ценностей <...> Культура есть особого рода связь между знанием и творчеством, философией и эстетикой, религией и наукой»⁴. *Форма* ПП связывает творчество, знание (смысл) и значимость (ценность). Такова одна из философских предпосылок *СИМВОЛИЗМА*.

2.3. С другой стороны, В. Дильтей, оставшийся, к сожалению, вне поля зрения наших философов начала века, исследует иную основу *гуманитарного* (исторического) разума: это всегда понимание человеком человеческого, сопереживающее или – сильнее – *со-участное* понимание, понимание-общение, местом которого оказывается (в частности) ПП.

Понимание как форма соучастия в историческом бытии близко философии *акмеизма*. В 1921 г., в статье «Слово и культура» Мандельштам замечает: «Ныне происходит как бы явление глоссолалии. В священном исступлении поэты говорят на языке всех времен, всех культур <...> Слово стало не семиствольной, а тысячестьвольной цевницей, оживляемой сразу дыханием всех веков <...> В современной поэзии поют идеи, научные системы, государственные теории так же точно, как в предшествующей пели соловьи и розы»⁵.

³ Блок скучал над «Оправданием добра», но несомненна ему была «громкость философии Соловьева и Фета» (*Блок А. Собр. соч.* в 8 т. Т. 7. М.-Л. 1963, с. 37). Все сказано этим «и».

⁴ Белый А. Символизм как миропонимание. М. 1994, с. 21.

⁵ Мандельштам О. Слово и культура. М. 1987, с. 42.

В такую всемирную «глоссологию» входят голоса возможных языков, культур, существующих *in statu nascendi* или вовсе не существующих. Здесь источник *поэтики футуризма*.

Так, примерно, можно очертит философский и исторический контекст, в котором мы подходим к нашей теме: *поэтическая идея культуры*.

3. Событие "серебряного века".

3.1. То, что в начале прошлого века смутно нащупывалось философией, свободно и обильно осуществляло поэтическое творчество. В России это происходило лихорадочно, в горячке, в «предчувствиях и предвестиях», в зорях или отсветах грядущего то ли восхода Солнца, то ли всемирного пожара⁶. Так творческая энергия овладевает человеком перед смертью или эпилептическим припадком. Все определялось ощущением *рубежа*.

Серебряный век – век поэтов и художников – канун и взрыв первой мировой войны и революции. Для поэтического слуха эти катастрофы – лишь вырвавшиеся наружу силы глубинного тектонического сдвига, одного из тех, что на деле, а не в сознании историков образуют рубежи, разделяющие исторические эпохи. Тот же сдвиг вызвал к жизни новое катастрофическое чувство исторического бытия, потряс души «лирическим волнением». Что переживаемое время есть время концов и канунов, ощущалось острее всего. Мандельштам: «...Мы в каждом вздохе смертный воздух пьем, / И каждый час нам смертная година» (1916); «...В ком сердце есть, / Тот должен слышать, время, / Как твой корабль ко дну идет» (1918); «И еще набухнут почки,/ Брызнет зелени побег,/ Но разбит твой позвоночник, /Мой прекрасный, жалкий век!» (1922); «Звук еще звенит, хотя причина звука исчезла,/Конь лежит в пыли и храпит в мыле...» (1923).

В краткие первые 20 лет XX века в России было создано, играючи сочинено, набросано вчерне, манифестировано в утопических озарениях столько, что европейская культура живет этими проектами по сей день. Но прежде всего, это двадцатилетие – эпоха

⁶ Выправляя этот текст в августе 2010 г., не могу не привести дневниковую запись А. Блока от 6-го августа 1917 г.: «Желто-бурые клубы дыма уже подходят к деревням, широкими полосами вспыхивают кусты и травы, а дождя бог не посылает, и хлеба нет, и то, что есть, сгорит. Такие же желто-бурые клубы, за которыми – тление и горение (как под Парголовым и Шуваловым, отчего по ночам весь город всегда окутан гарью), стелются в миллионах душ, – пламя вражды, дикости, татарщины, злобы, забитости, недоверия, мести – то там, то здесь вспыхивает; русский большевизм гуляет, а дождя нет, и бог не посылает его» (Собр. соч. Т. 7, с. 296-297)

(век) художников и поэтов. Искусство вошло в центр творческой жизни, вовлекая в свою сферу философию, религию, общественную жизнь и даже саму науку.

Поневоле упрощая и схематизируя, можно сказать: в центр культуры было поставлено ПП, а в ПП было открыто потенциальное присутствие всех культур – бывших и возможных. В 1910 г. А. Белый писал: «То действительно новое, что пленяет нас в символизме, есть попытка осветить глубочайшие противоречия современной культуры цветными лучами многообразных культур; мы ныне как бы переживаем все прошлое; Индия, Персия, Египет, как и Греция, как и средневековье, – оживают, проносятся мимо нас, как проносятся мимо нас эпохи, нам более близкие (вспомним всемирную "глоссолалию", о которой 10 лет спустя скажет Мандельштам. – А. А.). Говорят, что в важные часы жизни перед духовным взором человека пролетает вся его жизнь; ныне перед нами пролетает вся жизнь человечества; заключаем отсюда, что для всего человечества пробил важный час его жизни. Мы действительно осязаем что-то новое, но осязаем его в старом; в подавляющем обилии старого – новизна так называемого символизма»⁷.

3.2. В этот двадцатилетний век художников и поэтов:

1) *поэзия* творится и воспринимается не как часть культуры, а как ее средоточие, то, где таится смысл, значимость и творческий источник самой культуры;

2) в поэзии внимание сосредоточено на ее существе, на том, что делает поэзию поэзией; за сентиментальными (лирика), риторическими (гражданская поэзия) и иного рода «поэтическими» высказываниями в ПП открыли особое самодовлеющее *речевое событие*, вообще не сводимое к высказыванию или какой бы то ни было служебности; в этом самодовлеющем событии заключено существо ПП, которое подлежит осмыслению;

3) именно *склад* поэтического *события* становится содержательно значимым; каждое поэтическое направление этой эпохи развертывает свою *поэтику*, это всегда поэзия вместе с поэтическим самосознанием, включающим как анализ склада поэтического события, так и идею «назначения поэта»;

4) более того, именно склад ПП, заключающий в себе поэтическое событие и/или поэтический опыт бытия, осмысливается как перво-форма (прафеномен, первосклад, «модель») *культуры в целом*; весь мир культуры (культура как мир, культуры-миры), осмысленный в категориях поэтики (а не в категориях «наук» о культуре или феноменологии «жизненного мира»), входит через ПП в средоточие современной культуры (как мы слышали от А. Белого и О. Мандельштама); поэзия возвращает нас, одичавших в *своем*

⁷ Андрей Белый. Цит. соч. С. 26.

времени, во все времена, в мировую культуру; поэтические направления этой эпохи раз-
вертывают также свои *философии культуры*;

5) поэтические практики «серебряного века», понимавшие себя как поэтические системы и включавшие целостные философии культуры, можно свести к трем: символизм, акмеизм и футуризм; это три существенно различные поэтики и, соответственно, различные поэтические идеи культуры, но вместе с тем это также выявление трех конститутивных и противоборствующих интенций современной (мульти)культуры; эти интенции указывают три темпоральных склада культуры: (1) культура это форма настоящего как всегда-уже-бывшего -- (2) культура это настоящее бытие бывшего и будущего (возможного) в настоящем -- (3) культура это открытость всегда-еще-будущему, все-возможному;

6) из них наиболее разработанной поэтической и философской системой является, конечно, *СИМВОЛИЗМ*; он сам вырос на почве философии В. Соловьева, и на его почве выросли наиболее продуманные и разработанные философии о. П. Флоренского и А. Лосева; поэтика символизма также детально представлена в трудах Вяч. Иванова и А. Белого; поэтика *акмеизма*, напротив, ограничивается несколькими несистематическими статьями Н. Гумилева и краткими, но чрезвычайно емкими статьями О. Мандельштама (включая «Разговор о Данте»), у него же мы находим своего рода акмеистскую философию культуры; поэтика *футуризма* представлена прежде всего трудами ОПОЯЗ'а, но значимая для нас связь футуристической поэзии, поэтики и идеи культуры очерчены самими футуристами (и поэтами, и художниками). Я ограничусь тем, как эта связь воплощена в творчестве В. Хлебникова.

4. Поэтическая функция речи, склад ПП и поэтика культуры

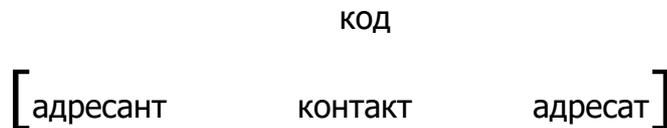
То, что делает ПП поэтическим, склад, образующий речь в самодовлеющее поэтическое событие, я опишу сначала словами поэта, затем раскрою с помощью схемы лингвиста.

4.1. Пастернак "Художник" (1936).

<p><...> Голос, властный, как полюдьё, Плавит все наперечет. В горловой его полуде Ложек олово течет.</p>	<p>Что ему почет и слава, Место в мире и молва В миг, когда дыханьем сплава В слово сплочены слова? <...></p>
---	--

4.2. Чтобы иметь наглядную схему ПП и некие технические термины, воспользуюсь схемой и формальным определением поэтической речи Р. Якобсона⁸

а) В любом речевом акте Р. Я. усматривает шесть возможных интенций, с которыми связаны шесть речевых функций. Высказывание-сообщение предполагает пять позиций:



контекст	
Интенция на (1) адресант	– эмотивно-эксперссивная функция речи
(2) адресат	– аппеллятивная
(3) контекст	– референтно-когнитивная
(4) код	– интерпретативная
(5) контакт	– фатическая
(6) само сообщение	– <i>поэтическая</i> .

«Направленность (*Einstellung* – *установка*) на сообщение как таковое, сосредоточение внимания на сообщении ради него самого – это поэтическая функция языка»⁹.

б) Поэтическая функция действует в любом высказывании. Речь, обращенная на саму себя, слушающая себя и разговаривающая с собой, – момент любой речи, зафиксированный психолингвистами как феномен *внутренней речи*¹⁰. Феномен внутренней речи прямо связан с мышлением: еще Платон называл мышление «безмолвным разговором души с самой собой». Сократическую *диалектику* можно назвать экстериоризованной формой внутренней речи¹¹. Другая форма экстериоризации внутренней речи представлена поэзией.

в) ПП есть сообщение, обращенное на себя, остановленное, заторможенное в себе, – все, что говорится и происходит, говорится и происходит не *посредством* ПП, а внутри него. ПП находится в мире так, что мир находится в нем.

⁸ Якобсон Р. О. Поэтика и лингвистика (1958/59 гг.). См. сборник «Структурализм: “за” и “против”». М. 1975. С. 194-275.

⁹ Там же, с. 202.

¹⁰ См. Л. С. Выготский. Мышление и речь. М. 1996. См. там же статью В. С. Библера «Понимание Л. С. Выготским внутренней речи и логика диалога (с. 363-376).

¹¹ См., например, Almut Grésillon. Le langage de l'ébauche: parole intérieure extériorisée.

(<http://www.item.ens.fr/index.php?id=14034#bodyftn4>)

– Синтаксическая, «горизонтально» текущая речь пронизывается вертикальными парадигматическими связями (Р. Я.: «эквивалентность селекции проектируется в последовательность комбинации»). Неравенство текущей речи прерывается равенствами метра, ритма, цезуры, строфики. Аллитерации производят слова поперек течения речи. Текущая речь замыкается в стоячие волны.

– Телесный эстетизм – звучание, анаграммы, графемы – выступает на первый план¹².

г) Тогда все интенции речи извне переходят внутрь: возникают внутренние «адресант» и «адресат»; «код» (язык, штампы, клише) становится не средством, а темой, это язык, толкующий (слушающий, оспаривающий, пародирующий, утверждающий, отрицающий) сам себя; то, «о чем», *тема* (поэтическое «подлежащее») рождается внутри ПП, она неотделима от аккорда сказываемых *рем* (поэтическое «сказуемое»); контакт («фатическая» функция) исполняется как со-участие говорящего и слушателя (Я и Ты) в бытии ПП.

Если так понятийный склад ПП взять в качестве образца для понимания склада культуры, можно определить: культура есть та «функция» сложившегося человеческого существования, в которой человек не просто функционирует в своем культивированном (или цивилизованном) устройении – с его *эстетизмом, этосом, ноэтикой*, – а вступает с ним – с самим собой – в отношение, распадается с собой, схватывается с собой или отлетает, как бездомная душа от оставленного тела, не ведая, сложится ли – сбудется ли – что-нибудь еще

4.3. В силу этой аналогии поэтика – анализ поэтического склада речи, услышанной как «образ мира в слове явленный» (Пастернак) – может стать своего рода опытным базисом для философского понимания бытия в культуре.

Можно сразу предвосхитить (задним числом, конечно) три возможных оборота такого понимания.

¹² Ср. Mikel Dufrenne. Esthétique et Philosophie. P. 1967. "L'œuvre s'affirme impérieusement comme objet: le sensible se manifeste dans sa plénitude, animé par une nécessité interne, et c'est en lui que le sens se déploie <...> Ainsi, dans le poème, les mots retrouvent la profondeur de leur sens avec de leur chair: la chair se fait verbe" (p. 111) («Произведение властно утверждается как объект: с полнотой, одушевленной внутренней необходимостью, манифестируется чувственная материя, и смысл развертывается в ней <...> Поэтому в стихотворении слова обретают глубину и смысл вместе со своей плотью: плоть становится словом»).

(1) ПП есть речь, замкнутая на себя и устремленная вне себя, не сообщающая, а приобщающая, обращающая в сверхсмысловое молчание. Соответственно, культура – поэтически сложенное бытие – будет понята как *приобщение* к сверхкультурному бытию, к мифу, обращающемуся в культ. Такова возможность *символизма*.

(2) ПП есть речь, замкнутая на себя, но тем самым отнесенная к себе и от себя, от меня, говорящего, отстраненная, как сказанное слово – вместе с заключенным в нем образом мира и моим собственным, сказанным бытием. Поэтическое бытие конечно (смертно) и обращено к далекому – любому – собеседнику. ПП есть самодовлеющая встроенность этих перекликающихся, говорящих друг с другом «бытий» («Звезда с звездой – могучий стык». Мандельштам). Поэтический склад культуры есть склад *общения* разных бытий. Такова возможность *акмеизма*.

(3) ПП это всемирно-историческая глоссолалия человечества, – речь, еще не нашедшая употребления или вышедшая из своего «культурного» использования, простое тело самой речи, сбросившей с себя функции означения, освободившейся от сложившихся смыслов, вернувшейся в саму себя, в свое звуко-смысловую все-возможность, к варварским началам культурных «логосов», где происходят их зачатия и инициации. Все-возможные смыслы, сплавленные в одно *заумное* слово. Поэтический склад культуры есть культура *in statu nascendi*, возможность, будущее, таящееся в общей речевой стихии. Это идея *футуризма*.

Рассмотрим в этой перспективе три наших поэтических системы. Подчеркиваю, на всякий случай: я говорю о поэтических системах, а не о поэзии и тем более не о поэтах – ведь каждое достойное себя ПП само себе единственная «система».

5. Символизм.

5.1. Лирическое введение. В. Соловьев:

Милый друг, иль ты не видишь,
Что всё видимое нами -
Только отблеск, только тени
От незримого очами?

Милый друг, иль ты не слышишь,
Что житейский шум трескучий -
Только отклик искажённый
Торжествующих созвучий?

Милый друг, иль ты не чуешь,
Что одно на целом свете -
Только то, что сердце к сердцу
Говорит в немом привете?

1892

Стихотворение, кажется, целиком относится к психологической лирике конца XIX века, но это только видимость. Тут все «речевые функции» вовлечены в поэтическое со-присутствие, где уже происходит то, о чем говорится: и превращение «шума трескучего» в «торжествующие созвучия» и проступание «незримого очами». Не лирическое «я» обращается к «ты», а «мы» с «тобой» вовлекаемся в речь, слушающую себя, но слух настраивается речью на слышание того, что речью не сказано, погружается в многозначительное молчание. Луч моего слова, должен «обручить мое молчание с его молчанием радугой тайного завета» (Вяч. Иванов «Мысли о символизме»¹³).

Другое слово, лирически вводящее в мир символизма – "Silentium" Тютчева. В. Иванов толкует: «"Мысль изреченная есть ложь"». Этим парадоксом-признанием Тютчев, ненароком обличая символическую природу своей лирики, обнажает и самый корень нового символизма <...> Поэзия самого Тютчева делается не определительно сообщающей слушателям свой заповедный мир "таинственно волшебных дум", но лишь ознаменованно приобщающий их к его первым тайнам» (Заветы символизма. «Аполлон». 1910¹⁴). Событие ПП – приобщение, со-причастие.

Поэзия и есть прикровенное слово о сокровенном. Если воспользоваться известным изречением Гераклита, поэтическое слово, как оракул – «не говорит открыто, не скрывает, а *semaínei*», намекает, или, как любит говорить Вяч. Иванов, «знаменует». Такое соединение речи и молчания (конечного и бесконечного, чувственного и сверхчувственного...) и есть символ.

5.2. Строение символа.

Ключом к поэтической системе символизма может служить само слово Symbolon. Sym-bolon означает расколотую надвое дощечку с неровными краями раскола. Близкие опознают друг друга, сложив при встрече половинки. То есть символ это соединение (*sym-ballō*) противоположного (а вовсе не сходного). Символ мужчины не пика, а женщина, символ девушки не роза, а юноша. Символ символизирует не сходное, а *другое*. В соответствии с парадоксом Тютчева – изречение символизирует неизрекаемое. Но у этого не-изречения есть поэтика, форма: оно устроено как *речение*, соединенное с *противоречением*.

¹³ Вяч. И. Иванов. Собр. Соч. Т. I-IV. Брюссель. 1971–1987. Т. II. С. 606

¹⁴ Собр. соч. Т. II. С. 589.

Соединение взаимоотрицаний или тайная связь явных антиномий – основная формула и содержательной поэтики символистского ПП и символистского мировоззрения в целом.

5.3. «Порождающая грамматика» символизма.

Различим две формы символа: метонимический и метафорический. Метонимический – это «соединение двух полюсов единой силы» (Иванов) – речь-молчание, жизнь-смерть, день-ночь, мужское-женское, подъем-нисхождение, преисполнение-истощение, хаос-космос, небесное-земное, эллинское-варварское... Поскольку эти пары устроены аналогично, они позволяют развернуть символы в ряд метафорических метаморфоз: эквивалентность *жизнь-день-рожденье-...* и тайно присутствующих в них *смерть-ночь-жертвенная гибель-...* Эта эквивалентность образует «лес символов-соответствий» (Ш. Бодлер). Такова «порождающая грамматика» символизма. Внутренняя сообщенность, подразумеваемость этих полюсов, их превращения, преобразования, их мистическое единение, тайный брак, – словом, все возможности *coincidentia oppositorum*, – таковы темы и целый мир, порождаемый этой грамматикой. С обнаженной простотой схема света, изливаемого совпадением противоположных полюсов дана, например, в стихотворении З. Гиппиус «Электричество».

<p>Две нити вместе свиты, Концы обнажены. То «да» и «нет» не слиты, Не слиты – сплетены. Их темное сплетенье И тесно, и мертво, Но ждет их воскресенье</p>	<p>И ждут они его. Концов концы коснутся – Другие «да» и «нет» И «да» и «нет» проснутся, Сплетенные сольются, И смерть их будет – Свет. 1901</p>
--	--

Мир этот был помещен в контекст ницшевского мифа о Дионисе и Аполлоне (благодаря символизму, именно раннее сочинение Ф. Ницше «Рождение трагедии» оказало наибольшее влияние на поэтов и философов серебряного века), но и без этого ПП символизма сразу же ставится в перспективу мистерии, мифа.

Схематически можно это представить таким образом:

речь (слово) – ПП – молчание

число (форма) – музыка – экстаз

жизнь – трагедия – смерть

[распятие]

[жертва]

явное – мистерия – тайна
 мужское – брак – женское
 рожденный – мать-рождающая – герой – жертва – невеста – могила
 преходящее – символ – вечное
 и т.д.¹⁵

Так поэт-символист переходит от явных и антиномически противоборствующих *realibus* к сокровенному союзу *realiora*. Как в символе одно связано с другим, противоположным, так и сам символ-связь символизирует не похожее, а другое: неизреченное единство.

5.4. «Образ мира», явленный в символическом слове, это сама непостижимая божественная жизнь, постигаемая невозможным единством ПП.

Лишь я хочу весь мир подвигнуть
 Ко всеобъятию; лишь я
 Хочу в союзе бытия
 Богосознания достигнуть". (Вяч. Иванов. "Кормчие звезды", 1902)

Сквозная тема ранней лирики Вяч. Иванова – тема божественного эроса, иерогамии. Это снова находит отклик в поэтическом складе (Бальмонт называл гласные женским началом, согласные мужским). Как говорится в раннем, еще символистском стихотворении Мандельштама о поэте:

Он ждет сокровенного знака
 На песнь, как на подвиг, готов.
 И дышит таинственность брака
 В простом сочетании слов. (1910).

Единство сводит говорящего и слушающего в один обращенный к себе голос, – «как эхо, вторящий себе» – Вяч. Иванов. Отзывы ("Прозрачность", 1904)

Тайный! – звала моя сила. – Откликнись, если ты сущий!»
 Некто: «Откликнись, коль ты – сущий!» – отвечивал мне.
 И повторил мне: «Ты – сущий!..» И звал я, радостный: «Вот я!»
 Радостный, кто-то воззвал: «Вот я!» – и смолкнул. Я ждал.
 Гнев мой вскричал: «Тебя нет!» – «Тебя нет!» – прогремел мне незримый
 И презреньем отзыв запечатлел: «Тебя нет!..»
 «Маску сними!» – мой вызов кричал; и требовал кто-то:
 «Маску сними!» – от меня. Полночь ждала. Я немел.
 «Горе! Я кличу себя!» – обрело отчаянье голос:
 И, безнадежный, сказал кто-то: «Я кличу себя!..»

¹⁵ Символистское ПП как будто заранее готово для структуралистского анализа, но лучше сказать, что символистская поэзия задолго до структурализма явила в слове структуралистский «образ мира» и «образ мысли».

Символистский мир – мир двойничества, зеркальности, макро-микро-космических аналогий. «Небо – вверху, небо – внизу» (Cor Ardens. 1907)

<p>Разверзнет Ночь горящий Макрокосм, - И явственны небес иерархии. Чу, Дух поет, и хоровод стихии Ведут, сплетаясь змеями звездных косм.</p> <p>И Микрокосм в ночи глухой нам внятен: Мы слышим гул кружащих в нас стихий, – И лицезрим свой сонм иерархий От близких солнц до тусклооких пятен.</p>	<p>Есть Млечный Путь в душе и в небесах; Есть множество в обеих сих вселенных: Один глагол двух книг запечатленных. – И вес один на двойственных весах.</p> <p>Есть некий Он в огнях глубин явленных; Есть некий Я в глубинных чудесах.</p>
---	---

Полнейшее единство противоположностей находит себе прообраз в древнейшей мифологеме жреца-жертвы. «Слоки (древнейший ведический метр)». («Прозрачность» (1904)).

«Жрец» нарекись, и знаменуйся: «Жертва».
Се, действие – жертва. Все горит. Безмолвствуй
И тайного познай из действий силу:
Меч жреческий – Любовь; Любовь – убийство.
«Отколе жертва? » – Ты и Я – отколе?
Все – жрец и жертва. Все горит. Безмолвствуй.

5.5. От символа к мифу.

«Новое осознание поэзии самими поэтами как "символизма" было воспоминанием о стародавнем "языке богов"»¹⁶ ("Заветы символизма"). В таком самосознании поэт становится мистагогом соборного тайнодействия, в котором пробуждается мифопоэтическое сознание народа. Понятно, почему культурный прообраз своего ПП символизм находит в *мифе*. «Мы идем тропой символа к мифу» (I, 714). Филологическая эрудиция Вяч. Иванова, претворенная в поэтический мир, создала настоящий символистский миф. Стоило укоренить поэтическое мифотворчество в метафизическом символизме Шеллинга («Философия искусства»), и перед нами абсолютная мифология Алексея Лосева.

5.6. От мифа к культу. Культура как культ.

ПП не просто сообщение, приобщающее к внесловесному смыслу, а *преображающее действие*. Это звуковое, ритмическое, музыкальное, магически преображающее действие, возвращающее туда, откуда оно некогда появилось: *в мистерию*. А. Белый: «По-

¹⁶ Вяч. Иванов. Собр соч. Т. II. С. 594.

следняя цель культуры – пересоздание человечества; в этой последней цели встречается культура с последними целями искусства и морали»¹⁷.

Сверх-идея культуры в символизме – всеобщий древний миф и пра-культ, где сакральное действие, «хорейя», музыкальная экстатика на деле совершает преобразование, которое словом стиха лишь проображалось. То, что слышал Ницше в музыке Вагнера, Вяч. Иванов слышал в поздних произведениях Александра Скрябина, и сам Скрябин стремился превратить симфонию в мистерию. Полный синтез искусств, включая «искусство» света, дыма, запахов, осязаний, движений, облачений, Павел Флоренский видел в литургическом действе. Закljučая статью «Храмовое действо как синтез искусств», он писал: «Не к искусствам, а к Искусству, вглубь до самого средоточия Искусства как первоединой деятельности стремится наше время. И от него не скрыто, где не только текст, но и все художественное воплощение “Предварительного действия” (Скрябина. – А. А.)»¹⁸.

Поэзия возвращается в музыкальную драму, а драма возвращается в литургическую мистерию, в теургию. В основании культуры находят *культ*. Заратустра, Будда, Христос – «художники жизни» (А. Белый). Поэзия понимается в одном контексте с изначальными книгами культуры: «Веды», «Авеста», «Книга мертвых», а поэтика символизма дает ключ к их герметическому чтению. Переживание (лирическое), очищение (катарсис) и преобразование (литургическое) совмещаются. Совмещается вещественное и духовное, как совмещены звук и смысл в ПП. В «Философии культа» (лекции 1918 г.) П. Флоренский определяет: «Культура, как показывает и этимология слова *cultura* от *cultus*, ядром своим и корнем имеет культ. *Cultura* как причастие будущего времени, подобно *natura*, указывает на нечто развивающееся. *Natura* – то, что рождается присно, *cultura* – что от культа присно отщепляется, – как бы прорастания культа, побеги его, боковые стебли его, подобно сухой кожице луковичного растения»¹⁹. С этой – культовой – точки зрения уже рождение мифа видится как «первая трещина» в *феургии*²⁰.

Но символистский миф шире, он все-культурен и до-культурен, все века охвачены как бы единой симфонией.

¹⁷ Андрей Белый. Цит соч. С. 25.

¹⁸ П. Флоренский. Храмовое действо как синтез искусств // Мажовец. Журнал искусств. М. Изд-во Млечный путь. 1922. С. 28-32. (Священник Павел Флоренский. Соч. в четырех томах. Т. 2. М. 1966. С. 370-382).

¹⁹ Священник Павел Флоренский. Собр. соч. Философия культа (Опыт православной антропологии). М. 2004. С. 75.

²⁰ Там же. С. 76.

Вяч. Иванов. Кормчие звезды (1902)

<...> Ты, Муза вещая! Мчит по громам созвучий
Крылатый конь тебя! По грядам облаков,
Через ночь немых судеб и звездный сон веков,
Твой факел кажет путь и сеет след горячий
Простри же руку мне! Дай мне покинуть брег
Ничтожества, сует, страстей, самообманов!
Дай разделить певцу надвременный твой бег!...
<...>

В этой всемирно-исторической симфонии все «культы» – восточные и западные, языческие и христианские – находят себе место и примиряются в едином безымянном прамифе. Чтобы не загромождать текст бесчисленными примерами, приведу только небольшое позднее (1944 г.) стихотворение Вяч. Иванова из «Римского дневника» (кн. «Свет вечерний»).

<p>Языков правду, христиане, мы чтим, Со всех концов она В новозаветном Иордане Очищена и крещена.</p> <p>О слове Гераклиту голос Поведал темному темно</p>	<p>И шепчет элевсинский колос Не встанет, не упав, зерно.</p> <p>Так говорило Откровенье Эллады набожным сынам, И Вера нам благоговенье Внушает к их рассветным снам</p>
---	--

Прочитав книгу «По звездам», О. Мандельштам писал В. Иванову из Монрё-Террите (13 (26) авг. 1909 г.): «...Книга слишком – как бы сказать – круглая, без углов. Ни с какой стороны к ней не подступиться, чтобы разбить ее или разбиться о нее. Даже трагедия в ней не угол – потому что вы соглашаетесь на нее. Даже экстаз не опасен – потому что вы предвидите его исход»²¹.

6. Акмеистическая поэтика (О. Мандельштам) и идея культуры.

6.1. В эссе «О собеседнике» (1913 г.) Мандельштам приводит стихотворение Боратынского

Мой дар убог, и голос мой не громок,
Но я живу, и на земле мое
Кому-нибудь любезно бытие:
Его найдет далекий мой потомок
В моих стихах; как знать? душа моя
Окажется с его душой в сношеньи,

²¹ □ О. Мандельштам. Собр. соч. в трех томах. Под ред. Г. П. Струве и Б. А. Филиппова. М.-У. 1971. Т. 2. С. 486.

И как нашел я друга в поколеньи,
Читателя найду в потомстве я. (1828)

Тут «друг» иной, тут все иначе, чем у В. Соловьева. Есть *адресант*, есть *адресат*, но не ближний и не сопричастный символической литургии, а, напротив, другой, дальний, *посмертный*. Вообще, решающая черта, философски отделяющая акмеизм от символизма – включение *смертности* – не только человека, но и культуры, и самой истории – в метафизические условия человеческого бытия. Отсюда острое чувство исторического времени: его морфологии, сочленений, разломов, обрывов (Мандельштам: «Век мой, зверь мой, кто сумеет / Заглянуть в твои зрачки, / Кто своею кровью склеит / Двух столетий позвонки»; «Узловатых дней колена нужно флейтою связать»). Поэт вовлекает собеседника не в общее внимание высшему смыслу, лишь ознаменованному словом, а в дружеский разговор²². Разговор, однако, заочный, посмертный, возможный только во плоти слова, навсегда покинувшего того, кто сказал. Ближний *контакт* устранен, ПП рассчитано не на жизненный *контекст* и семантический *код* своего времени, его контекст – разновременное историческое бытие человека, его контакт – заочная со-общенность в пространстве исторического времени (как «звезда с звездой говорит»). ПП заключает в себе только «моё бытиё», как ему довелось *однажды случиться* вместе со всем его контекстом. *Все* бытие, но как случившееся здесь-теперь-так, вот этим мною. Подобно бутылке с запиской, которую бросает в океан терпящий кораблекрушение, ПП это своего рода SOS, обращенное к такому же смертному «моему бытию» далекого, «провиденциального собеседника»²³.

Адресуя свое бытиё далекому собеседнику, я сам взглядываю на него из этой дали («Как души смотрят с высоты / На ими брошенное тело» (Тютчев)), и это знакомое насквозь бытиё, собственная речь, услышанные и увиденные из посмертного далека, становятся странными, поэтически отстраненными для меня самого. Такова природа поэтического общения: на границе бытий, через разрывы настоящей смерти. Не соприобщение к сверхличному бытию за пределами времен, а общение за пределами своего – навсегда своего – времени.

²² «...Мы – разговор / И слышать можем друг о друге» (Гельдерлин). См. *Микушевич В. Б.* Эстетика Осипа Мандельштама в «Разговоре о Данте» // *Смерть и бессмертие поэта*. М. 2001. С. 144-154.

²³ Как предельное выражение этой переключки через всю историческую вечность Мандельштам приводит стихотворение Ф. Сологуба: «Друг мой тихий, друг мой дальний, / Посмотри. / Я – холодный и печальный»

Свет зари... / И холодный и печальный / Поутру, / Друг мой тайный, друг мой дальний, / Я умру» (1898)

6.2. ПП не рассказывает историй о поэте и его времени, но со-держит (схватывает, понимает) голосовое, ритмо-звучно-смысловое *бытиё*, всегда мгновенно единственное. Поэтическое понимание требует поэтому исполнения²⁴: наполнения своим голосом, своей интонацией, трепетом своего тела, энергией своего бытия. Это – «звучащий слепок формы», как говорил Мандельштам, в котором наряду с другими моментами свое – равное, но не главное – место занимает и смысл, «логос» («Утро акмеизма»²⁵): интонация, говор, ритм дыхания, перебиваемый ритмом сердцебиения, сплетение смыслов, «шум времени», склад складывавшихся вокруг него событий. ПП или просто поэтическое «слово» понимается не как означающее (пусть даже означающее нечто тайное и сакральное), – это фонетическое существо, в котором «смысл» не на обратной стороне «звука», а на той же, как на ленте Мебиуса. Ни звук не проваливается в смысл, ни смысл не рассеивается в звуке. «Мы только с голоса пойдем, что там царапалось, боролось» («Грифельная ода»). «Поэт не только музыкант, он же и Страдивариус, великий мастер по фабрикации скрипок, озабоченный вычислением пропорций «коробки» – психики слушателя» («О собеседнике»²⁶). ПП слышится, лишь когда «слушатель» умеет встроить, вживить эту «коробку» в собственную речевую физиологию и, соответственно, в складывающееся *своё* бытиё, умеет дать тому бытию быть в своем бытии. Чтобы распечатать «бутылку» ПП, нужен родственный поэтически настроенный слух и исполняющее понимание. «По голосу Дант определяет происхождение, судьбу и характер человека»²⁷. Так, в «Разговоре о Данте» сам Мандельштам распечатал «Божественную комедию».

ПП – не текст, а партитура возможного исполняющего общения. Оно со-держит в себе (собою) разные – далекие, но сопереживаемые в общем уделе – исторические бытия, его содержание – встреча исторически разнобытийного человека с самим собой.

6.3. Эмпиреи и Аид.

Отношение сказанного слова и несказанного смысла в акмеизме оказывается обратным по сравнению с символизмом. Если в *Silentium* Мандельштам (1910 г.), в согласии с Тютчевым (и символизмом²⁸), говорит: «Останься пеной, Афродита, /И, слово, в музыку

²⁴ «В поэзии важно только исполняющее понимание...» (Мандельштам О. Разговор о Данте / Мандельштам О. Слово и культура. С. 109). «Поэтическая материя <...> не имеет формы точно так же, как лишена содержания, по той простой причине, что она существует лишь в исполнении» (Там же. С. 151).

²⁵ Мандельштам О. Слово и культура. С. 168.

²⁶ Там же. С. 49.

²⁷ Там же. С. 145.

²⁸ Ср., впрочем, толкование Д.И. Черашней. Наст. изд. С. 000-000.

вернись», то в «летейском цикле» 1920 г. мысль, не схваченная забытым словом, возвращается в «чертог теней», в царство неосуществленного («слепая ласточка» «на крыльях срезанных»). Там, где В. Иванов и П. Флоренский видели «эмпирей» (см. «Эмпирия и эмпирей» Флоренского²⁹), О. М. находит царство Персефоны, Аид, отделенный от живых рекой забвения –

<p>Я слово позабыл, что я хотел сказать. Слепая ласточка в чертог теней вернется, На крыльях срезанных, с прозрачными играть. В беспамятстве ночная песнь поется.</p>	<p>О, если бы вернуть и зрячих пальцев стыд, И выпуклую радость узнаванья. Я так боюсь рыданья аонид, Тумана, звона и зиянья!</p>
<p>Не слышно птиц. Бессмертник не цветет. Прозрачны гривы табуна ночного. В сухой реке пустой челнок плывет. Среди кузнечиков беспамятствует слово.</p>	<p>А смертным власть дана любить и узнавать, Для них и звук в персты прольется, Но я забыл, что я хочу сказать, - И мысль бесплотная в чертог теней вернется.</p>
<p>И медленно растет, как бы шатер иль храм, То вдруг прикинется безумной Антигоной, То мертвой ласточкой бросается к ногам, С стигийской нежностью и веткою зеленой.</p>	<p>Все не о том прозрачная твердит, Все ласточка, подружка, Антигона... И на губах, как черный лед, горит Стигийского воспоминанье звона. (1920)</p>

Усилие поэта не в вознесении из материи речи в неизреченный смысл, преодоление «тяжести недоброй» не лишает плоти, а, напротив, *воплощает*. Поэтическое слово произносится с не меньшим трудом, чем возводится храм. «Notre Dame» (1912) –

<...>

Играет мышцами крестовый лёгкий свод.
Но выдаёт себя снаружи тайный план:
Здесь позаботилась подпружных арок сила,
Чтоб масса грузная стены не сокрушила —
И свода дерзкого бездействует таран.

А самый плотный и тяжелый камень – камень могильный – камень забвения («Грифельная ода»).

6.4 Мандельштам развивает метафору ПП как храма-организма: сначала ПП сравнивается с архитектурой («Камень»), но уже в архитектуре он видит морфологию живого организма, в организме – орудийную систему, творящую на ходу новые орудия и органы³⁰. Другой образ склада ПП в «Разговоре» – геологическая порода, содержащая в себе

²⁹ Священник Павел Флоренский. Соч. в четырех томах. Т. 1. С. 146-195.

³⁰ «...Представьте себе самолет <...>, который на полном ходу конструирует и спускает другую машину. Эта летательная машина так же точно, будучи поглощена собственным ходом, все же успевает собрать и выпустить еще третью...» (Разговор о Данте //Слово и культура. С. 125).

вкрапления, прослойки всех сложивших ее исторических «погод» (событий): «кремней могучее слоенье» («Грифельная ода»).

Только во плоти исполняемых произведений люди, ушедшие в царство теней, продолжают жить посмертной жизнью, «река времен», уносящая их жизни, доносит их послания до живых и возвращает их к жизни.

6.5. Вместо символистского «закона» единства противоположностей акмеизм провозгласил «закон тождества», самозначимость каждой вещи. *Единственность* этого мгновения, положения вещей, склада событий, а не все-единое захватывает поэтическое внимание акмеиста. В символизме, говорит Мандельштам, «восприятие деморализовано». «Ничего настоящего, подлинного. Страшный контрданс «соответствий», кивающих друг на друга. Вечное подмигивание. Ни одного ясного слова, только намеки, недоговаривания. Роза кивает на девушку, девушка на розу. Никто не хочет быть самим собой» («О природе слова»³¹). Акмеизм видит культуру не в аналогиях мистического единства противоречий, а в со-общении разно-речий. Тем более значимым становится характер общения, связи этих единственностей. В применении к ПП акмеистический закон тождества говорит:

(1) именно смертная, готовая ускользнуть в царство теней *единственность* вещи, положения вещей, склада событий, исторического «воздуха» – вызывает к поэту и вызывает поэта; (Остановленные исторические мгновения: «Царское село», «Диккенс», «Декабрист», «Лютеранин»...)

(2) ПП не означает, не описывает, не знаменует вещь или событие (не удваивает), а «разыгрывает» их, содержит «звучащим слепком формы», превращает в энергетические сгустки; в таком речевом существовании вещь достигает высшей потенции своего бытия;

(3) ПП вбирает в себя эти единственности, со-общает их, оно сводит разновременное и разноречивое не в единство вечного, а в квази-одновременное разноголосие, в *полифоническое общение*; многоголосие не сливается в соборное единомолчание, поэтическое слово – не *знамение*, в нем, напротив, язык выявляет свою «сырьевую природу». Поэтическое произведение обращено не к завершению, а к начинанию, к тому, откуда и как оно про-из-водится – речевое сырье, «материя», стихия. Открывается, что каждое слово как пучок «и смысл торчит из него в разные стороны, а не устремляется в одну

³¹ Слово и культура. С. 65.

официальную точку» («Разговор»³²). Семантика нарочито многозначна. Слово ПП, понятное акмеистически, это семантическая «психея», не пригвожденная к своему «денотату», но и не отлетающая в бесплотный «смысл», она (оно) «свободно выбирает, как бы для жилья, ту или иную предметную значимость, вещьность, милое тело» («Слово и культура»³³).

(4) ПП со временем не уходит в историю, как бы сделав свое дело. Напротив, его «единственность» *впервые* исполняется (выполняется) в далеком адресате. Только в ПП настоящего настоящий контекст всех ПП. Именно вне своего исторического контекста, освобождаясь от своих исторических «условий» в поэтической культуре настоящего, в «исполняющем понимании», ПП по-настоящему становится собою, оно впервые *исполняется*, созревает, расцветает, приходит в поэтическое «акме». Более того, поэзия, ставшая классической, обретает характер должного, ожидаемого, еще только предстоящего. «Часто приходится слышать: это хорошо, но это вчерашний день. А я говорю: вчерашний день еще не родился. Его еще не было по-настоящему. Я хочу снова Овидия, Пушкина, Катулла, и меня не удовлетворяет исторические Овидий, Пушкин, Катулл» («Слово и культура»³⁴).

6.6. *Черновик* и ПП как целокупность. ПП есть *forma formans*, форма, формирующая и формирующаяся, производящаяся; это не нечто окончательно сочиненное, но всегда сочиняющий первоисточник. Поэтому нельзя отделить чистовик от черновика, «черновики никогда не уничтожаются. В поэзии, в пластике и вообще в искусстве нет готовых вещей <...> Сохранность черновика – закон сохранения энергетике произведения» («Разговор»³⁵). ПП есть система вариантов, весь корпус стихов Мандельштама можно рассматривать как единую структуру³⁶, даже одно ПП (и здесь не будет различий с Вяч. Ивановым). Более того – вся поэзия в своей истории может считаться таким единым ПП, построенным как система вариантов, перекличек, реминисценций, переосмыслений, разночтений, тематических развитий и трансформаций, словом, как своеобразный семантико-фонетический оркестр, по отношению к которому и от поэта, и от слушателя требуется искусство дирижера (образ из «Разговора о Данте»; такова, по Мандельштаму, «Бо-

³² Там же. С. 119.

³³ Там же. С. 42.

³⁴ Там же. С. 40-41

³⁵ Там же. С. 127.

³⁶ См. Ронен О. Поэтика Мандельштама. СПб. 2002. С. 20.

жественная комедия» Данте, своего рода произведение произведений)³⁷. Отсюда чудовищная уплотненность поэтического текста³⁸, где каждое словосочетание, каждый семантический поворот, чуть ли не каждый звук есть некий «сперматический логос», содержащий в себе цитируемые, упоминаемые (М. говорит об «упоминательной клавиатуре» Данта), подразумеваемые подтексты, интонацией, звуком намечаемые голоса (для выяснения которых нужна аналитическая работа и огромная эрудиция профессиональных литературоведов).

Мандельштам: «*Цитата* не есть выписка. *Цитата* есть цикада. Неумолкаемость ей свойственна <...> Эрудиция далеко не тождественна упоминательной клавиатуре, которая и составляет самую сущность образования» («Разговор»³⁹).

6.7. *Веер*. Так в поэтике Мандельштама вырисовывается вполне определенная идея культуры (литературоведы говорят о «культурной парадигме»⁴⁰). Главное сочинение Мандельштама по поэтике, «Разговор о Данте» (написанный в 1933 г.) есть одновременно и сочинение по философии культуры, моделью для которой служит сам склад «Комедии» как произведения произведений. Тут мы находим основной тезис: «Время для Данта есть содержание истории, понимаемой как единый синхронистический акт, и обратно: содержание есть совместное держание времени – сотоварщиками, соискателями, сооткрывателями его» («Разговор»⁴¹). Но идею эту Мандельштам отчетливо сформулировал еще в статье 1922 г. «О природе слова». Форму ПП как «синхронистического акта» он резко противопоставляет привычной модели последовательного исторического развития, эволюции (с ее «вульгарном прихвостнем – теорией прогресса»⁴²). М. пользуется здесь образом «веера времен» (ошибочно приписывая его Бергсону), створки которого могут быть развернуты во времени, но также и (поэтически) свернуты в некоем синхронном, современном пространстве. «Поэзия – плуг, взрывающий время так, что глубинные слои

³⁷ Поэтому работа нынешних искателей подтекстов и интертекстов, по существу дела, бесконечна.

³⁸ «...Поэт возводит явление в десятизначную степень, и скромная внешность произведения искусства нередко обманывает нас относительно чудовищно-уплотненной реальности, которой оно обладает» (Утро акмеизма (1913). // Слово и культура. С. 168.

³⁹ Там же. С. 113. Ср. строфу А. Ахматовой (1956): «Не повторяй – душа твоя богата – / Того, что было сказано когда-то, / Но, может быть, поэзия сама – / Одна великолепная цитата».

⁴⁰ «Эта поэтика, выработанная сознательно, явилась, с другой стороны, как бы естественной реакцией самого языка на судьбу и как таковая встала в ряд ценностей, образующих потенциальную культурно-историческую парадигму» (Ю. И. Левин, Д. М. Сегал, Р. Д. Тименчик, В. Н. Топоров, Е. В. Цивьян. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма. Цит. По сб.: Смерть и бессмертие поэта. М. 2001. Первая публикация в Russian Literature. Amsterdam. 1974, № 7/8)

⁴¹ Слово и культура. С. 130-131.

⁴² Там же., С. 56.

времени, его чернозем оказываются сверху»⁴³. ПП как бы созывает, скликает разные времена к сегодняшнему моменту, – который граничит с возможным концом или полной деградацией («Ламарк», 1932.

<p><...> Он сказал: довольно полнозвучья, Ты напрасно Моцарта любил, Наступает глухота паучья, Здесь провал сильнее наших сил.</p> <p>И от нас природа отступила Так, как будто мы ей не нужны,</p>	<p>И продольный мозг она вложила, Словно шпагу, в темные ножны, И подъемный мост она забыла, Опоздала опустить для тех, У кого зеленая могила, Красное дыханье, гибкий смех.)</p>
---	---

– и только на этом собрании текущий момент не исчезает назавтра, а становится исторически значимой современностью⁴⁴.

6.8. *Собор и орган*. Можно очень наглядно показать различие поэтики и идеи культуры символизма и акмеизма на двух образах. В 1889 г. 23-летний и почти еще никому не известный Вяч. Иванов написал поэму «*Ars Mystica*», где содержится та теургическая задача искусства, которой он остался верен до конца жизни. «Проект мистического искусства у Вяч. Иванова, – пишут современные публикаторы, – приобретает вселенский характер и охватывает всю историю человечества как всеединого соборного тела. Это некий сверхчеловеческий путь, прозреваемый юным Вяч. Ивановым как прошлое и одновременно будущее искусства. Его венец – готический собор, когда весь мир и все человечество представлены в образе величественного собора не из камней, а из душ верующих». Как и у юного Мандельштама, «Соделались тела камнями в славу Бога», но, по мере возведения собора, «мир стрел, цветов, людей, животных» терял плотность: «мир плоти некогда, но ныне – сил бесплотных!»⁴⁵.

В 1933 г., в «Разговоре о Данте» Мандельштам находит образ всеобщей поэтической синхронии культуры в полифоническом «тринадцатитысячеграннике» «Божественной комедии», где «библейская генетика» сложно сращена с физикой Аристотеля, индивидуальное бытие каждого навеки запечатлено в своем характере, с собственным голосом, так что симфония целого отнюдь не сливается в райскую монодию. Вот образ Ман-

⁴³ Там же. С. 40.

⁴⁴ «...Фрагменты поэзии прошлого, входя в новый текст «как то, что должно быть, а не как то, что уже было», подвергаются синхронизации и семантическому преломлению, а поэтический текст, опирающийся на такие фрагменты, поскольку первоначальный их смысл не отменяется, а как бы сосуществует с преломленным, диахронически соотносен с их источниками». – Ронен О. Цит. соч. С.25.

⁴⁵ См.: Символ. № 53-54 (2008). Париж-Москва. С. 32.

дельштама: «Вообразите себе, что в поющий и ревуший орган вошли, как в приоткрытый дом, и скрылись в нем патриарх Авраам и царь Давид, весь Израиль с Исааком, Иаковом и всеми их родичами <...> После этого орган приобретает способность двигаться – все трубы его и меха приходят в необычайное возбуждение <...> Если бы залы Эрмитажа вдруг сошли с ума, если бы картины всех школ и мастеров вдруг сорвались с гвоздей, вошли друг в друга, смешались и наполнили комнатный воздух футуристическим ревом и неистовым красочным возбуждением, то получилось бы нечто подобное Дантовой “Комедии”»⁴⁶.

7. Футуризм (Хлебников).

7.1. Слово как таковое (или заумное).

В качестве простого примера-образца футуристической поэзии приведу раннее (1908-9) стихотворение Хлебникова

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

Оно, так сказать, антилирично. Оно не сказано никем никому ни о чем, дан звуковой (и цветовой, поскольку звукам тут соотнесены цвета) портрет с поясняющим переводом⁴⁷. Вся поэтическая функция сосредоточилась в «кодирующем устройстве», в самом языке. Язык перестает быть служебным средством, на нем уже ничего не закодируешь. Слово выступает «как таковое», освобождается от своей службы у означаемого («воскрешается») или сразу находится (изобретается) свободным, «самовитым» (как «родовитый»), самоценным, за-умным (лишенным узнаваемого значения). Оно лишается собственности собственных значений, своих семантических цепей, но обретает весь мир, все

⁴⁶ Слово и культура. С. 149-150.

⁴⁷ Обнажение «танца органов речи» (Ю. Тынянов. «Иллюстрации» // *Тынянов Ю. Н.* Архаисты и новаторы. Пг. 1929, с. 504)]. К. Чуковский в статье «Образцы футуристической литературы» (1914 г.) замечает: «Ведь оно написано размером «Гайаваты», «Калевалы». Если нам так сладко читать у Лонгфелло:

Шли Чоктосы и Команчи,
Шли Шошоны и Омоги,
Шли Гуроны и Мэндэны,
Делавэры и Могоки,

То почему мы смеемся над Бобэобами и Вээомами?» (*Чуковский К. И.* Собр. соч. в 6 томах. Т. 6. М. 1969. С. 245).

множество значений возможных. Если символисты, – замечает Мандельштам в программной статье «Утро акмеизма» (1913), – полностью подчинили многозначность слова единому внесловесному смыслу, «футурист, не справившись с сознательным смыслом как с материалом творчества, легкомысленно выбросил его за борт и по существу повторил грубую ошибку своих предшественников»⁴⁸. Сам же Мандельштам относил себя, как известно, к «смысловикам»⁴⁹. Впрочем, мы знаем с его же слов, что ПП следует воспринимать так, как если бы это было одно, обращенное к себе, живущее во плоти звука, не отличающее небо от нёба слово («звучащий слепок формы»; «вся поэма <Данта> представляет собой одну, единственную, единую и недробимую строфу»⁵⁰; «рабочий топот губ – это то, что соединяет работу флейтиста и поэта», замечает Надежда Яковлевна в той главе «Воспоминаний», которая называется «Топот и шепот» и где приводятся слова Мандельштама: «Мы – смысловики»).

В отличие от слова, снабженного собственностью значений или многозначительно отсылающего к сверхумному смыслу, слово ПП, слово, в которое синхронно *сплавлены* слова дискурсивной речи, – *за-умно*. Но, значит, и заумное слово – некое вольное звуко-сочетание, «звуковой жест» (А. Туфанов) – само собой несет в себе поэтическую силу. Более того, оно открывает «заумную», то есть поэтическую – потенциально или изначально поэтическую – природу любого слова, даже части слова, даже морфемы и фонемы. Миф Хлебникова «...”рассказывают ” не столько сюжеты, сколько, скажем, префиксы, корневые морфемы, суффиксы, флексии и т.п.»⁵¹.

В 1922 г. Мандельштам слышал Хлебникова уже иначе: «Велимир Хлебников <...> погружается в самую гущу русского корнесловия, в этимологическую ночь, любезную сердцу умного читателя <...> Хлебников возится со словом, как крот, он прорыл в земле ходы для будущего на целое столетие...»⁵². Иными словами, в собственном, скрытом говоре, бормотании, «шепоте и топоте» языка, в его разговоре с самим собой, в его младенческом лепете, в древних заклинаниях и детских считалках, – во всей этой зауми речи, словно подслушанной поэтом, открываются возможности значить и способность мыслить мир, еще (уже) не знакомый миру знаковому, давно означенному, давно забыто как осмысленному.

⁴⁸ Мандельштам О. Слово и культура. С. 165-166.

⁴⁹ Мандельштам Н. Я. Воспоминания. Москва. 1989. С. 175.

⁵⁰ Там же. С. 120.

⁵¹ Скуратовский В. Л. Хлебников-культуролог // Мир Велимира Хлебникова. М. 2000. С. 475.

⁵² Слово и культура. С. 58, 60.

«Воскрешая» слово как таковое, футуризм только доводит до предела акмеистический тезис о том, что ПП не *знак* вещи, а вещественное (эстетическое) «*разыгрывание*», *речевое событие*. Не только ПП, каждое слово есть не знак, а фонетико-семантическая *вещь*, лишь случайно используемая в качестве знака знакомых в быту вещей.

7.2 Производится своего рода *коперниканская революция* в языке.

«Слово, – говорит Хлебников, – делится на чистое и на бытовое. Можно думать, что в нем скрыт ночной звездный разум и дневной солнечный. Это потому, что какое-нибудь одно бытовое значение слова так же закрывает все остальные его значения, как днем исчезают все светила звездной ночи. Но для небоведа солнце – такая же пылинка, как и все остальные звезды. <...> Самовитое слово отрешается от призраков данной бытовой обстановки и на смену самоочевидной лжи строит звездные сумерки». В звездных сумерках языка как такового обычные слова уравниваются в правах с неведомыми, некогда бывшими и еще только возможными, будущими. Забыв о законах морфологии⁵³, можно тасовать морфемы и фонемы как карты, сплестать их в разные узоры и слышать неслышанные значения, тут же рассыпающиеся. «Если мы имеем пару таких слов, как двор и твор, и знаем о слове дворяне, мы можем построить слово творяне – творцы жизни. Или, если мы знаем слово землероб, мы можем создать слово времяроб, времяпахарь, т.е. назвать прямым словом людей, так же возделывающих свое время, как земледелец свою почву» («Наша основа», март 1913⁵⁴).

Слово дается самому слову, как если бы ему самому, вне назначенных ему значений, было что сказать. Говорит сам язык, говорит своей фонетической плотью, которая, собственно, не говорит, а действует – жестикулирует, сказывается мимикой лицевых мышц, трепетом языка и гортани, интонирует, настраивает. Так действуют заклинания, заговоры, привороты, «врачевания», камлание, сектантские радения.

7.3 *Будущее*. Заумная глоссолалия Хлебникова-«будетлянина» открывает язык будущего, еще не названного и потому только возможного мира, язык возможный, возможность языка. Там, где символист А. Белый, опираясь на идеи о «внутренней форме слова» А.А. Потемни, ищет в корневом, фонетическом средоточии слова «утраченное содержание», смысловой образ или свернутый миф («Все слова – напоминания о звуке старинно-

⁵³ См. лингвистическую критику попыток В. Хлебникова теоретизировать свое словотворчество в обстоятельной работе Бориса Яковлевича Бухштаба: *Бухштаб Б.* Философия «заумного языка» Хлебникова (вступ. статья, подгот. текста, коммент. С. Старкиной) // Новое литературное обозрение. 2008, №89. С. 44-90.

⁵⁴ *Велимир Хлебников.* Собр. соч. в шести томах. Т. 6. Кн.1. М. 2005. С. 168.

го смысла»⁵⁵), там Хлебников слышит источник неведомого, нового – *будущего* смысла. В 1919 г., поясняя этапы своего творческого пути, он писал: «В “Кузнечике”, в “Бобэоби”, в “О, рассмейтесь” были узлы будущего — малый выход бога огня и его веселый плеск. Когда я замечал, как старые строки вдруг тускнели, когда скрытое в них содержание становилось сегодняшним днем, я понял, что родина творчества — будущее. Оттуда дует ветер богов слова» («Свояси»⁵⁶).

Но свое будущее Хлебников понимает в том же утопическом проекте, что и Белый: открытие универсального самозначащего языка, совпадающего с пра-языком. «Найти, не разрывая круга корней, – продолжает он несколькими строками ниже, – волшебный камень превращения всех славянских слов одно в другое, свободно плавить славянские слова – вот мое первое отношение к слову. Это самовитое слово вне быта и жизненных польз. Увидя, что корни лишь призраки, за которыми стоят струны азбуки, найти единство вообще мировых языков, построенные из единиц азбуки, – мое второе отношение к слову. Путь к мировому заумному языку» (там же). «Заумный язык есть грядущий мировой язык в зародыше. Только он может соединять людей»⁵⁷.

Нетрудно видеть, что поэтические идеи культуры символизма и футуризма тут сближаются как универсальные утопические проекты. Различие в том, что для символизма это проект всеобщего мифо-культы, а для футуристов – проект всеобщей мифо-науки. Однако футуризм к этой утопии отнюдь не сводится.

7.4. Язык как поэтическое брожение. Семантический гилозоизм. Словотворчество.

Вместе с Хлебниковым, футуризмом и поэзией «как таковой» мы вступаем в язык, как в неведомую семантико-фонетическую стихию, в которой язык, используемый бытовой речью, занимает крошечное место. Перед нами – значащая стихия, не ведающая означаемых, живая смысловая материя, мировой океан, чреватый, кишачий множеством поэтических зародышей, ежеминутно порождающий их из себя и вбирающий обратно.

Русский язык синтетический, его словообразование чрезвычайно богато флексиями, префиксами, суффиксами, чередованием гласных, корневыми фузиями (в “старухе” уже слышится “страх”, в “старушке” – какая-нибудь “постирушка”, в “старице” – “странница”, а есть еще “старушенция”, и легко может быть “старушища”...). Отсюда богатство

⁵⁵ Андрей Белый. Глоссолалия. Томск. «Водолей», 1994 С.6.

⁵⁶ Велимир Хлебников. Собр. соч. Т. 1. М. 2000. С. 8.

⁵⁷ Там же. Т. 6. Кн.1. С. 175.

орудий поэтического словотворчества у Хлебникова, достаточно вспомнить хрестоматийное «Заклятие смехом», но я приведу другое:

<p>Они голубой тихославль, Они голубой окопад. Они в никогда улетабль, Их крылья шумят невпопад. Летуры летят в собеса Толпою ночей исчезаев. Потоком крылатой этоты, Потопом небесной нетоты. Летели незурные стоны, Свое позабывшие имя, Лелеять его нехотяи. Умчались в пустыни зовели, Этавель задумчивой тайны,</p>	<p>В всегдаве небес иногдава, Нетава, земного нетава! Летоты, летоты инес! Вечернего воздуха дайны, По синему небу бегуричи, Нетуричей стая, незуричей, Потопом летят в инеса, Летуры летят в собеса! Летавель могучей виданой, Этотой безвестной и странной, Крылом белоснежные махари, Полета усталого знахари, Сияны веянами дахари.</p>
--	---

Хлебников эти орудия еще и умножает, вводит, например, флексию внутреннюю, свойственную языкам семитским («лес (где) – лыс (откуда)»; «бык (откуда удар) – бок (куда удар)»; «вол(кого ведем) – вал (чем несомы)»; «бобр (за кем охота) – бабр (от кого бегство)»⁵⁸). Язык поэтически пробуждается, если тут и намечаются «азбучные истины», то, разумеется не науки лингвистики, а поэтического слуха и чутья. Хлебникова называли поэтом для поэтов, и мы слышим его «внутреннее склонение» в таких, например, строчках Маяковского: «Дней бык пег, /медленна лет арба. / Наш бог бег,/ сердце наш барабан».

Заумный язык — это язык поэтических канунов, шевелящийся хаос поэзии. «...Заумники пытались воспроизвести этот копошащийся хаос пред-слов, пред-языка, и в строгом смысле слова, заумный язык — это не язык, а пред-язык»⁵⁹. Я уже приводил фразу Мандельштама из статьи «Слово и культура» (1921 г.): «Ныне происходит как бы явление глоссолалии. В священном иступлении поэты говорят на языке всех времен, всех культур (всех возможных – А.А.) ... Говорящий не знает языка, на котором говорит... – и всем и ему кажется, что он говорит по-гречески или по-халдейски. Нечто совершенно обратное эрудиции. Современная поэзия, при всей своей сложности и внутренней исхищенности, наивна».

Глоссолалия всеязычия или безъязычия, наивность начинающего, словно только еще учащегося говорить, слышать, видеть, осязать, понимать в неслыханном и невидан-

⁵⁸ «Учитель и ученик» (Собр. соч. Т. 6. Кн. 1. С. 34-35).

⁵⁹ В. Шкловский. О заумном языке: 70 лет спустя // Русская речь, 1977, №3. С. 34.

ном мире, – общая черта авангардистского искусства Серебряного века. Именно эта черта важна для уяснения той поэтической идеи культуры, что здесь складывалась, схватывалась и безнадежно терялась в монументальных утопических проектах окончательного тотального благоустройства.

7.5. Остранение.

7.5.1. Речевое бытие.

Хлебниковский проект таблицы звуковых элементов языка, разумеется, не наука, не лингвистика, даже не псевдо-лингвистическая утопия. Его корнесловие и словотворчество – формы поэтической работы. Иначе говоря, он не сообщает нам истины о языке, а – вспомним исходную схему «поэтической функции» – передает (исполняет) поэтический разговор языка, «самовитого», «самоценного» слова с самим собой. «Словотворчество, – говорит он, – есть взрыв языкового молчания, глухонемых пластов языка»⁶⁰. Мы словно входим в алхимическую лабораторию самого языка. Но важна здесь не тайная мудрость языка, а то, что взрыв его молчания происходит в поэтической средоточии человеческой речи, *во внутренней речи*, там, где ближе всего сходятся *логос*, *эстесис* и *ноэсис*. Тут и происходит взрыв, человек *расходится* с собственным речевым бытием и расхождение это доходит до корней⁶¹. Поэзия, как мы видели, имеет дело с речевым бытием человека, которое пронизывает всю эстетически восприимчивую плоть, моторику, ритмику, внутреннюю жестикуляцию (артикуляцию). Речевое бытие коренится в перводвижениях – намерениях, интенциях, порывах, – переходящих в звук. «...Простейший язык видел только игру сил. Может быть, в древнем разуме силы просто звенели языком согласных»⁶². Именно эти корневые силы речевого бытия словотворчество и обнажает, извлекает. В ПП Хлебникова наше говорящее существо расщепляется на умеющее говорить и неумеющее говорить, оно не только отщепляется от языковых клише, в которых мы выросли и с которыми срослись, от знакомств хорошо означенного мира с его семантическими самоочевидностями и само-собой-разумеемостями. Оно вообще не укореняется в корнях некоего пра-языка, а напротив, – *с корнем извлекается из устроенного языка и погружается в язык-стихию*. Каноны, правила, формы готового языка (*la langue*) отстраняются как частный случай, мы остаемся один на один с речью-стихией, с рождающей стихией без грамматики, морфологии, фонетики, как если бы слово предстояло *произне-*

⁶⁰ Там же. С. 168.

⁶¹ «Поэзия — это восстание языка против собственных законов» (*Бодрийяр Ж.* Символический обмен и смерть. М. 2000. С. 331).

⁶² *Велимир Хлебников.* Собр. соч. Т. 6. Кн. 1. С. 35.

сти впервые. Поэзия Хлебникова предельно косноязычна, это поэзия человека, разучившегося говорить и готового заговорить на всех языках вместе. Речь идет не о первоэлементах или первоначалах языка, а о его *первоначинаниях*. В средоточии речи открываются не универсальные «азбучные истины», открывается молчание, которое должно быть преодолено впервые. Перво-бытные, «давние-давние» времена всегда при человеке.

7.5.2. Искусство и остранение.

Один из создателей «формального метода» в литературоведении, В. Шкловский назвал центральный эстетический принцип искусства «остранением». Речь идет о разрушении привычных узнаваний, автоматизмов восприятия, конформных «приличий» и «этикетов». Мир рассматривается глазами ребенка, иностранца, архаического «примитива», фольклора (даже лошади, как в «Холстомере» Толстого) – или поэта-заумника. Именно радикальный *утопизм* поэтических мифологий символизма и футуризма делает их скорее орудиями остранения, чем проектами всеобщего устройства. Легко заметить, что хлебниковская работа с языком лишь усиливает остранение мира, свойственное поэзии вообще. Ткань ПП насыщается семантическими смещениями, фонетическими «сдвигами» (А. Крученых), пара-доксами («*против ожидания*»), окказиональными значениями, провинциализмами, диалектизмами, архаизмами, пародированиями и пр. Предельно странным оказывается сам язык. Как в футуристической живописи фактура красок, объемов, холста выступает на первый план, так и в ПП Хлебникова язык оборачивается его материальной фактурой, не столько значащей, сколько еще только могущей значить. Этим могуществом Хлебников и могуч. Именно *всегда возможное* превращение звука в знак и обратное исчезновения знака в звуке, играющий диалог между вспыхивающим смыслом и звуком странного говора или вовсе неведомого языка – составляет событие и содержание его ПП.

Силой художественного остранения нормативные сети узнаваемых знаков, образов, понятий словно снимаются с вещей, подвергаются «эпохэ» или «подвешиваются», мир замечается как бы впервые, в своих эстетических стихиях, в материалах, только еще готовых сложиться в *разные* «космосы» и «логосы». Значимость принципа *остранения* оказывается гораздо шире, чем предполагал В. Шкловский. Можно вспомнить и «удивление» как начало философии, и странности теоретически-отстраненных «идеализаций», наконец, упомянув феноменологическое «эпохэ», стоит вспомнить и лозунг феноменологии того же времени: «к самим вещам!». Правда, в отличие от феноменологии, тут вещь

находится не в «ноэтической» интуиции, а в эстетической вещественности (звука, краски, фактуры...).

7.5.3. Остранение и культура.

Теперь можно различить два чуть ли не противоположных смысла слова *культура*. Культура обычно понимается именно как система норм «той или иной эпохи, представляющей собой соответствующую автономную эпистемологическую систему (в смысле М. Фуко. – А. А.) <...> , которая зачастую организует все области жизни на протяжении нескольких столетий»⁶³. Есть, однако, сферы, в которых именно парадигмальные детерминанты культуры приходят в движение. В поэзии «язык восстает против собственных законов», в живописи глаз научается не узнавать зримое, а видеть и творить зримости, в музыке снимается с узнаваемых гармоний и приходит в движение эстетическая «материя» слуха. Именно так оборачивает, открывает культуру искусство авангарда в начале XX века. Причем культуру в целом. Теоретическая мысль, озадачиваясь своими основаниями, элементарными понятиями, ставит под вопрос онтологические основы научного мышления (парадоксы теории множеств, причинность, «материальная точка»), как это произошло в то же первое 20-летие XX века. Наконец, философия делает предмет своей археологии (критического осмысления и переосмысления) нечто большее, чем «эпистемическую сеть» культуры, – сам «логос», категориальный строй разума, в котором мир всегда уже заранее понят и продуман. Все это – искусство, теория, философия – и есть культура, но в другом смысле, нежели *культура культивирующих норм*, т. е. определенных *идей* канонической «красоты», теоретической «истины», всеобщего «блага» и метафизических «оснований» этих идей. Культура, понятая через произведение искусства и через ПП в особенности – это сфера, в которой *эпохально устроенный мир отстраняется от себя*, остраивает себя, замечает свои «трансцендентальные» границы, априорные начала своей архитектоники. В этих сферах – в этих произведениях – культура-образ, культура-понятие, культура-возможность отделяется от себя же, понятой как определенный исторический канон культивирования (цивилизованности). В произведениях искусства или философии культура-цивилизация выходит на грань со своеобразным варварством, стихией начал-начинаний (*initium* в средоточии *principium*). Начинание, первотворение (первослово, первомысль) как бы из ничего – само это ничто как материал материалов – входит в существо культуры-произведения. Именно своими произведениями-начинаниями историческая культура остается в веках после гибели породившей их цивили-

⁶³ О. Ханзен-Лёве. Русский формализм. М. 2001. С. 20-21.

лизации, она входит в квази-синхронное пространство истории (вслед за Мальро я бы сказал в «музей без стен», если бы форма музейного бытия не противоречила живому – инициативному – существу этих произведений).

Итак, идея культуры, имплицитно присущая футуризму и авангардному искусству вообще – это идея культуры-возможности, культуры-начинания, творимой здесь и теперь из «варварского» материала.

Заключение.

Поэтические идеи культуры, явно развернутые или имплицитно присущие символизму, акмеизму и футуризму, не просто три разных образа культуры. Они схватывают три фундаментальные интенции, образующие жизненный мир человека в форму культуры.

(1) В форме культуры, человек, живя в истории, временно, находит себя в горизонте мира, целостного, законченного и вечного, т. е. в горизонте поэтического (творимого) мифа, – заметим мы вместе с символистами. Культура-миф творится как преодоление истории путем пробуждения пра-памяти. (Тут поэтическая идея всеобщего культа у символистов сходится с научно-техническим мифом футуристов).

(2) В форме культуры, человек, живя в истории, вводит свою жизнь (свое бытие) в квазисинхронное со-бытие эпохальных исторических бытий, запечатленных в произведениях. В ПП (или в философском произведении) здесь и сейчас эти (целостные в себе) бытия выходят из пребывания в мире теней (документов, памятников, музейных экспонатов), вступают в общение с моим бытием как бы на пороге исторического бытия или небытия. Вступают в общение настолько, насколько мы тут способны в исполняющем понимании наполнить их плотью и кровью, собственной жизнью. Эта интенция бытия в культуре раскрыта акмеизмом.

(3) Живя в истории, человек творит культуру, поскольку культура это не только то, что наследуется, припоминается или упоминается, но и то, что каждый раз находится *in statu nascendi*, творится заново из ничего. Культура это сфера таких произведений, в которых и которыми человек во всем своем составе – эстетическом, ноэтическом, этическом, верующем... – отбрасывается к началам, где нужно впервые – вместе со всеми историческими и современными собратьями – заговорить, увидеть, услышать, подумать, решить нравственную перипетию. Культура, иными словами, это та сфера, в которой бы-

тие на деле становится всегда еще только возможным: будущим. Об этой интенции нам говорит футуризм и шире – авангард.