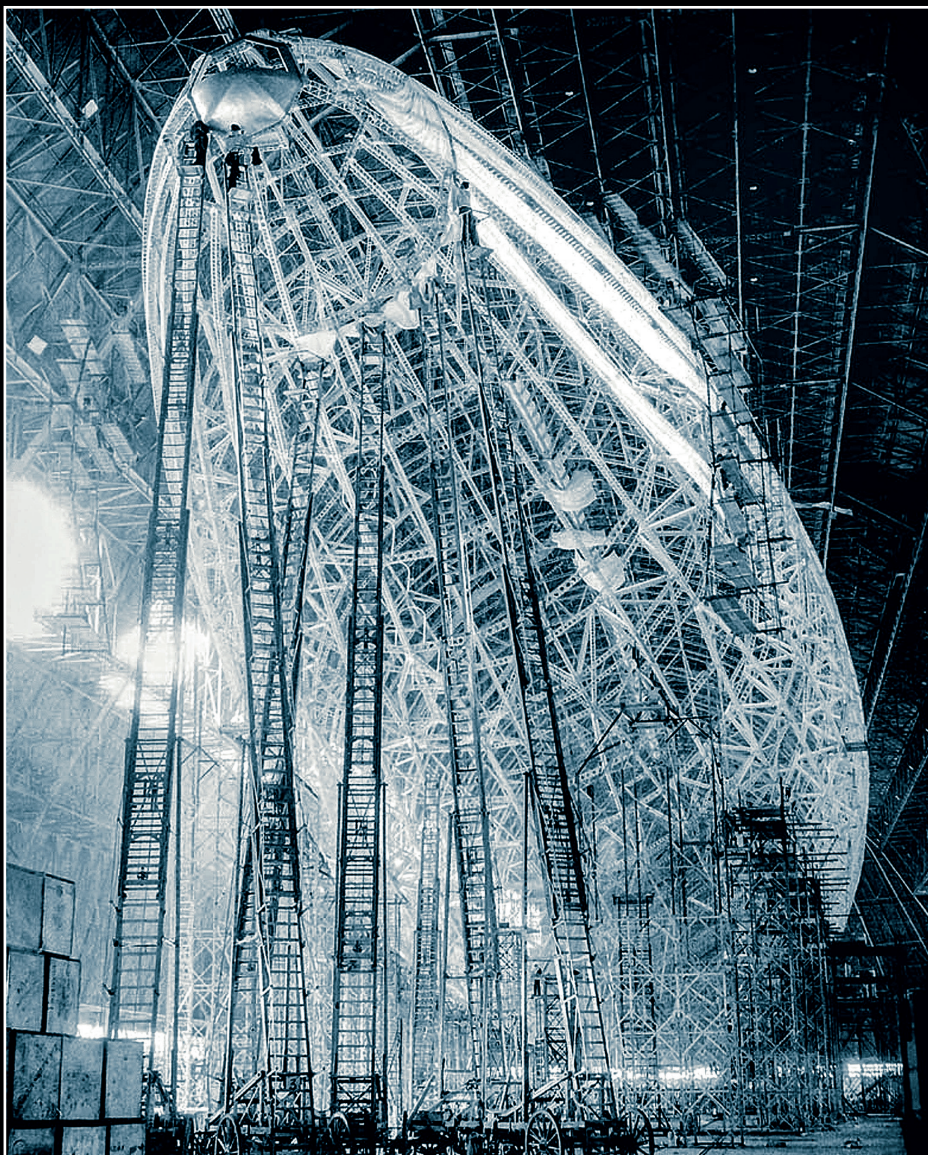


Фигуры интуиции: поэтика Алексея Парщикова



Фигуры интуиции:
поэтика Алексея Парщикова

Российский государственный гуманитарный университет
Институт филологии и истории
Кафедра теоретической и исторической поэтики

ФИГУРЫ ИНТУИЦИИ: ПОЭТИКА АЛЕКСЕЯ ПАРЩИКОВА

Сборник статей



Издательство Э́дитус
Москва
2022

УДК 82.0
ББК 83.01
Ф49

Ф49 **Фигуры интуиции: поэтика Алексея Парщикова: сборник статей /**
сост. и ред. А. Е. Масалов. – М.: Эдитус, 2022. – 240 с.

ISBN 978-5-00149-961-9

Сборник составлен по материалам конференции «“Фигуры интуиции”: поэтика Алексея Парщикова», которая проходила 12 декабря 2020 года на платформе Zoom на базе Российского государственного гуманитарного университета (Москва).

В статьях сборника исследуется круг проблем, связанных с общей характеристикой метареалистического творчества Алексея Парщикова (поэзии, эссеистики, фотографии): соотношения вербального и визуального компонентов, специфики образа-метабола, поэтической семантики и метафизики, грамматики идностиля, эстетических оснований парщиковского письма.

Сборник предназначен для всех интересующихся новейшей поэзией, ее взаимосвязью с философией и гуманитарной теорией.

УДК 82.0
ББК 83.01

ISBN 978-5-00149-961-9

© Авторы статей, 2022

© Илья Дик, дизайн обложки, 2022

© Вероника Хлебникова, фото на задней обложке, 2000

Содержание

От составителя 5

«Астральный род фигур»: общие вопросы поэтики Алексея Парщикова

Владимир Аристов

Некоторые элементы
поэтической технологии Алексея Парщикова 8

Андрей Левкин

Интуиции и ресурсы интуиций:
«Кёльнское время» Алексея Парщикова 17

Андрей Тавров

О категориях «сильного» и «слабого»
в поэзии Алексея Парщикова 27

Евгения Воробьёва (Вежлян)

«Монадология» Лейбница
как возможный манифест метареализма 35

Юрий Орлицкий

Особенности стиховой культуры Алексея Парщикова 45

Александр Житенёв

Поэтология Алексея Парщикова 58

Сергей Соловьёв

Пространство Алексея Парщикова 66

Ольга Северская

«Кино, где меняются фигуры со сложной топикой»:
визуальные коды в поэзии Алексея Парщикова 71

Евгения Самостиенко (Суслова)

Рендеры умозрения:
об интроспективных режимах
в поэзии Алексея Парщикова 82

Анна Родионова

Ассамбляжи Алексея Парщикова
между неподцензурной и новейшей поэзией 90

**«В растянутом диапазоне»:
как “сделано” стихотворение Алексея Парщикова**

<i>Елена Зейферт</i> Сила как теоретико-литературная категория (на материале лирики Алексея Парщикова)	104
<i>Юрий Доманский</i> «Чёрный ход из спальни на луну»: об одном сравнении у Алексея Парщикова	115
<i>Илья Кутик</i> «Ёж» Алексея Парщикова: «мета-школа» в нескольких строчках	124
<i>Данила Давыдов</i> Ёж и пушка: заметки к роли эмблемы и экфрасиса в поэтике Алексея Парщикова	134
<i>Денис Ларионов</i> Метаболический объём кота: об одном неантропоморфном образе у Алексея Парщикова и Виктора Сосноры	145
<i>Кирилл Корчагин</i> У истоков акторно-сетевой поэзии: «Деньги» Алексея Парщикова	159
<i>Александр Иличевский</i> Опыт геометрического прочтения: «Нефть» и «Долина транзита» Алексея Парщикова	166
<i>Екатерина Фридрихс</i> Метареализм по-немецки: о переводе «Нефти» Алексея Парщикова	197
<i>Алексей Масалов</i> Историческая метафизика в стихотворении Алексея Парщикова «Румфиус»	210
<i>Елена Эберле (Желтова)</i> Метареалистический полет дирижабля в стихотворении Алексея Парщикова «Отбытие. Лотерея»	218
<i>Юлия Подлубнова</i> Шары и эллипсоиды Алексея Парщикова: цикл «Дирижабли»	227
Сведения об авторах	237

От составителя

История этой книги начинается в 2018 году с нашей переписки с поэтом Владимиром Аристовым, в которой возникла идея провести конференцию памяти Алексея Парщикова в честь выхода книги «Минус-корабль» (2018). На следующий год я поступил в аспирантуру РГГУ и познакомился с Владимиром Аристовым лично, и он напомнил мне про идею конференции. Я обсудил этот вопрос со своим научным руководителем Юрием Викторовичем Доманским, и мы решили сделать кафедру теоретической и исторической поэтики РГГУ базой для будущего научного диалога.

Изначально мы планировали провести конференцию 4 апреля 2020 года, но в наши планы вмешались пандемия и локдаун, поэтому мы перенесли ее на 12 декабря. На конференции прозвучало двенадцать докладов ученых и поэтов разных поколений и научных школ, и, несмотря на проведение её в онлайн-формате, получился очень тёплый и атмосферный диалог.

При подготовке этого сборника нам хотелось расширить аспект заявленных проблем и исследовательских оптик, поэтому состав участн_иц оказался несколько расширен, в том числе и за счет републикации важных работ об Алексее Парщикове.

В итоге у нас:

- двадцать одна статья о разнообразных аспектах парщиковского письма от поэтологии и стиховедения до метафизики, визуальных кодов и ассамбляжей;
- авторы и авторки различных поколений, научных школ и эстетических конвенций;
- анализ творчества Парщикова в рамках классической и неклассической философии (буддизм, Г.В. Лейбниц, П.А. Флоренский, А.Ф. Лосев и т.д.), а также постнеклассической (Ж. Делёз, акторно-сетевая теория, объектно-ориентированная онтология и т.п.);
- рассмотрение общих закономерностей стиха, поэтической семантики, когнитивной структуры у Парщикова вкупе с анализом отдельных стихотворений.

Я благодарю всех, без кого эта книга была бы невозможна. Екатерину Дробязко, поддерживавшую эту идею на всех этапах. Владимира Аристова, с которым мы обсуждали идею конференции и книги. Моего научного руководителя Юрия Викторовича Доманского, давшего этой идее академическую реализацию. Дениса Ларионова, с которым я обсуж-

даю все идеи, сколь безумны они ни казались бы. Илью Кукулина, в диалогах с которым я понимал, как должны выглядеть конференция и сборник. Мою маму Антонину Масалову и девушку Варю Мурлыкину, которые не бросают меня в самые сложные времена. Илью Дика за отличную обложку и Екатерину Вахрамееву за корректуру сборника. Всех, кто материально поддержал сборы на независимое издание этой книги. Человека, без которого конференция просто бы не состоялась, – специалистку по УМР кафедры теоретической и исторической поэтики Полину Казаринову, которая всегда помогает с бумажной работой, приказами и прочей бюрократической волокитой. И, конечно, всех авторов и авторок статей – за важнейшие идеи в осмыслении поэтики Алексея Парщикова.

Алексей Масалов

**«АСТРАЛЬНЫЙ РОД ФИГУР»:
ОБЩИЕ ВОПРОСЫ
ПОЭТИКИ АЛЕКСЕЯ ПАРЩИКОВА**

Владимир Аристов

Некоторые элементы поэтической технологии Алексея Парщикова

В случае Алексея Парщикова техника и смыслы стиха настолько тесно переплетены, что надо фактически определять новые подходы, чтобы различить их и искать иные согласия. Необходимо, конечно, иметь в виду термины с корнем «мета...», но помимо них есть иные технологические черты его поэзии. Здесь тонкие связи в стихах задаются не только проблематикой техники как таковой, но понятием технэ (techne), связанным с философской сутью искусства. Мы не будем вторгаться в обсуждение технэ – этому посвящена обширная литература, – но все же стоит обозначить присутствие такой концепции. Подразумеваемое соединение искусства и ремесла способно определять и задавать работающие механизмы стиха. При этом спонтанность – о ней мы будем дальше говорить подробнее – тоже принадлежала его поэтическому искусству. И техника возвращалась в метафизику тем путем, на котором (по Уайтхеду¹) интеллект способен переходить в инстинкт. Именно создание внутренних средств перемещения между различными сторонами существа – было одной из скрытых задач поэтической техники и технологии Алексея Парщикова. Механизмы стиха, подчиняющиеся правилам, но и нарушающие сами эти правила как инерции времени, исчезающие на наших глазах.

В 2009 году после кончины Алексея Парщикова почти парадоксально Александр Иличевский сказал, что уход Парщикова сравним по своей значимости с уходом Велимира Хлебникова. В 1922 году многим казалось, что Хлебников – «поэт для поэтов», но со временем существенность его становилась несомненной и многоохватной. Иличевский оказался прав. Новые методы и смыслы поэзии Парщикова не всеми распознавались, но они и были предназначены для того, чтобы, не минуя, конечно, настоящего, разворачиваться в будущее и в будущем. Алексей Парщиков был известный поэт. Но сейчас несомненно, что поэзия Парщикова становится значимой и необходимой не только в основном для профессионального, пусть и очень широкого, круга. Причем идеи и смыслы ее проступают постепенно. Допустимо предположить, что небывстрое ее выявление связано с самим способом создания стихов, их

¹ См.: Уайтхед А. Н. Приключения идей / пер. с англ. А. Б. Тумановой; науч. ред. С. С. Неретина. М.: ИФРАН, 2009. 383 с.

«приготовления». В чем можно тоже усмотреть свойство особой стихотворной техники.

Может быть поставлен вопрос и о внешних технических средствах, которые привлекали его внимание. В начале 80-х (осенью 1982 года?) Алексей Парщиков, Иван Жданов, Владимир Мирзоев и некоторые другие поехали для заработка собирать и продавать яблоки. Парщиков оставил записи о той поездке в провинцию. Вот отрывок фразы оттуда: «... и зеркало юности – мотоцикл». При некоторой ироничности здесь затаено и восхищение. Присутствует литературная отсылка к «Оности честн'ому зеркалу» – книге наставлений петровского времени (в ней содержится свод правил – это и есть собственно «зеркало» – для молодых отроков и девушек дворянского сословия). Но и буквально в блестящий мотоцикл можно было глядеться, как в зеркало. Техника для Алексея Парщикова играла существенную роль, причем в его интересе и пристрастии к новым технологиям было личностное свойство: он осваивал реально или мысленно образцы, которые управляемы. Они представлялись не только как развитие, продолжение человеческих органов («Органопроекция Флоренского»²), но и как материализация самой фантазии, как средство соучастия и посредничества. Поэтому мотоцикл со слишком сильным своим отвлеченным от человека своеволием (а тем более автомобиль или самолет) был ему чужд. Не то велосипед, фотоаппарат. Или пишущая машинка, которую он сравнивал с античным амфитеатром (а фотоаппарат – с театром). Также для него навсегда стал важен миниатюрный и дорогой «Макинтош» (Apple) с шрифтом Cyrillic Light.

«Дирижабль» – имя фестиваля в Берлине, посвященного Парщикову, «Дирижабли»³ – название одного из его сборников, это средство для конструктивной связи разных уровней мира – обживание пространства между небом и землей. Дирижабль является также эмблемой нынешней конференции. Уже в поэме «Я жил на поле Полтавской битвы» появляется он: «Где точка опоры? <...> / В сравнении с ней элементы восьмого периода – пух, дирижабли» (С. 70). В дирижабле присутствует вынесенная вовне техническая структура, конструкция, а глубина его создана и как бы скрыта внутри. Это небесное средство, управляемое «вручную». Сейчас такой воздухоплавательный аппарат некоторыми воспринимается как чистая ретроспекция (из 20-х годов дошло название книги Бориса Поплавского «Дирижабль неизвестного направления»). Но у Парщикова это не было пристрастием к некоей антикварной винтажной редкости – в дирижабле для него было вопрошание о метафизическом

² См.: *Флоренский П. А. Органопроекция // Русский космизм: Антология философской мысли. М.: Педагогика-пресс, 1993. С. 149–162.*

³ *Парщиков А. Дирижабли. М.: Время, 2014. 224 с. Здесь и далее тексты цитируются по этому изданию.*

плавании и пребывании в будущем. И не только для явного управления динамикой стиха, но и для создания дистанции – чтобы любоваться внешним миром и чтобы вглядываться, словно бы и со стороны мира, – в присвоенное нами, и даже завидуя нам как первооткрывателям того, что для него уже известно.

Обозначим несколько существенных проблем. Одна из них – возможность создания инвариантов поэтического зримого образа. Работа с «незримыми зримостями» – это часть его, Алексея Парщикова, поэтической технологии. То, что образ сейчас предполагает «видимое и невидимое», становится общепринятым. Экспрессия внутреннего жеста и движения. Но есть и другие аспекты такого понятия. Достижение зрительской свободы в подразумеваемом единстве визуального образа. Здесь такая неявная задача: как вынести на внешний экран то, что видно на «внутренней стороне лобной кости» (по выражению самого Парщикова) каждому по-своему. Внешнее «всеми видимое одинаково», как в визуальных искусствах. Впрочем, и здесь подобная инвариантность может быть подвергнута сомнению. «Это не трубка» – известная картина Магритта. Можно обсуждать, что же на картине – трубка или не трубка. Но если словесно оформить название, не демонстрируя явно нечто зримое, то у каждого возникнет свой образ «трубки» или «не трубки». Понятно, что поэзия и работает с подразумеваемыми словом образами, и многие заявят, что в том и состоит прелесть литературы, где в одном образе собраны различные представления различных людей.

Но в поэзии Парщикова скрыта (или, может быть, открыта, обнаружена) и еще одна сторона проблемы. Он настаивает на особой оформленности внутренней визуальности, умозрительности, данной через поэтическое слово. Тут словно бы даже призыв к воплощению невоплощаемого – ведь речь идет не только о некоторых визуальных эффектах, но и о метафизических схемах, которые несут характер дополнительной и насущной реальности (уместно упомянуть статью Виталия Кальпиди «Чертеж ангела»⁴). Сами фигуры интуиции предстают как некие маскхалаты, в которых проникает, пробирается присутствие нового бытия, обретающее характер иллюзорной, но и «аллюминационной» (в смысле озаряемой), хотя кажущейся абстрактной, действительности. Причем материальные технические средства сопоставимы и соотносимы с техническими приемами стиха, которые развивались в методе Парщикова.

Возникает и вопрос о соединении дискретных стихотворных структур, тем более с резкими выбивающимися внутренне зримо оформлен-

⁴ См.: Кальпиди В. Чертеж ангела // НЛО. 2014. № 2 (126) // Журнальный зал. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2014/2/chertezh-angela.html> (дата обращения: 04.05.2021)

ными образами. Стихи вопрошают: как влияют фонетические, ритмические сгущения и разрежения на восприятие цвета, вкуса, запаха? Такие окказиональные явления способны поменять химический состав слова. Допустимо ли определять «звуковую визуальность», т. е. вспышки внутреннего видения, которые вызываются звуковыми способами? «Звуковая визуальность» имела для поэтики Парщикова отнюдь не вспомогательное значение. Синестезия носит подчеркнутый характер, например, в его «Полтаве»:

кровь твою над тобой стертым зеркальцем крутит комар,
он щекочет радары армад
(С. 87)

И при скрытом взаимодействии с предшествующими перекликающимися стихами «шли навстречу короны каркасами радиолярий» (С. 79) возникает фонетическая игра, перебирающая регистры различных чувств, но прежде всего использующая визуальные внутренние движения. Причем видимое колеблется, колышется на гранях понятий и категорий.

Технические детали и технологические приемы парщиковских стихов могут прерываться метафизическими высказываниями, например, в стихотворении «Деньги» вдруг появляется строка «очи вечности клюя» (С. 98), – что отличает его от предшественников, с которыми он несомненно генетически связан. Некоторые отвлеченные понятия входят совместно с визуальностями, что создает странное чувство невозможности уследить и быстро переключиться за автором: воспринимается отдельно либо видимый ряд, либо череда понятий, но иногда они оказываются сопряжены, и в этом предстает тоже способ концентрации, сплочения поэтической ткани:

...Пастух
меж них похож на поплавок,
нанизанный на чистый дух.
(С. 72)

Такие «возвышенные лучи», появляющиеся в пространстве вроде бы вполне «земном», выделяют его стихи и ставят их как бы вне конвенции. Вспышка – и при всей приземленности и грубой даже погруженности в некоторые реальные детали – возникает вдруг образ «двенадцатистенного города» (С. 68). Или «квакнула пакля» рифмуется с «Боже спас мя» (С. 56). Тут чудится пересечение с высказываниями Ивана Жданова (в чем обнаруживается его поэтическая родственность с Парщиковым):

Миру простится гнет. Небу простится высь⁵.

Структуры парщиковского стиха наследуют и следуют заветам авангарда – традиции по сути непрерываемой и развиваемой, – в частности, футуризма. У Парщикова, не прошедшего, конечно, мимо этой традиции, прямых повторений нет, хотя встречаются «цитаты приёма», например:

В саду оказались удоы,
как в лампе торчат электроды
(С. 128)

(из стихотворения «Удоы и актрисы»), – здесь слегка комичный, но технически точный визо-буквализм. Можно упомянуть и его острый интерес к опытам обернутов: раннего Заболоцкого, Хармса, Введенского, – с обнажением жеста артистического (и отчасти даже социального).

Стоит проследить, как сам Парщиков пытается анализировать работу с возникновением и оформлением поэтического образа-слова.

«Пластмассовое слово сиракузы», – эту строку из Александра Еременко привел в письме ко мне Алексей. Он писал о возникновении, возбуждении образа: «... получилось, что часто “по’сле-слова”, а не “до-слова” иногда случайного, появляется желание увидеть его – слово – в состоянии, где угадывается образ. Почему у Ерёмы слово “сиракузы” зацепило определение “пластмассовый”? ... Фонетический ассоциативизм без исторических или культурных референций. <...> Когда я впервые захотел записать пришедшие словосочетания, они возникли от активности, неусыпности слова, появившегося в голове беспричинно и тотчас нашедшего для себя картину. Картина была оценена наутро, но я знал, что она появилась в результате возбуждённой формы слова. <...> Этот образ родился от слова, явившегося без смысла: смысл туда ещё не вошёл, он вроде бы присутствовал рядом, но для работы по поиску подходящего второго слова и ритма, этот смысл не принимался во внимание до какого-то времени, скорее всего до перемены моего состояния»⁶.

Но кажется, что в приведенном примере можно проследить и соответствие подходов Парщикова и Еременко. Внимательность и даже пристрастие к технике. Поэтическая критика-апологетика технических средств, так же как и науки. Выделенность звуковых ореолов на амальгаме текста. Само слово становится «пластмассовым», у него появляется

⁵ *Жданов П.* Воздух и ветер. Сочинения и фотографии. М.: Русский Гулливер; Центр современной литературы, 2016. С. 88.

⁶ Из частной переписки с Алексеем Парщиковым.

дополнительное качество, которым вроде бы оно изначально не обладало, – благодаря соседству «сиракузы», позволяющему совершить некоторые операции по выделению свойства слова «пластмассовый». При этом «сиракузы» обретает нечто новое: возникает складчатость и почти ломкость (возможно, подсознательно отразилось знание о том, что механик и математик Архимед жил в Сиракузах?). Это приобретение стало возможным за счет того, что соседнее слово, эпитет «пластмассовое», выделило в нем эти качества – отчасти из-за звуковых комплексов, отчасти из-за семантических отдаленных смыслов, связанных с чем-то «древнегреческим», отчасти из-за присутствия самого звукового комплекса «сиракузы». Так что это произошло вне обычных и привычных погруженностей в глубину словесного ряда, но с явной опорой на материальность современную, на зримое множество нынешних вещей, на котором разворачивается игровое действие. Возможно, здесь слишком большое пристрастие к мелочам, но из них создается представительный технологический ряд. Стоит напомнить: Парщиков был в курсе современных лингвистических устремлений не понаслышке, ведь было его длительное личное общение в Стэнфорде с Вячеславом Всеволодовичем Ивановым. Всё же, в отличие от поисков начала XX века, у Парщикова присутствуют не только декларации и метафизические обсуждения смыслов самовитого слова Крученых и Хлебникова, но и непосредственная работа со словами как с разнообразными и тонкими материалами, со всеми тайными угрозами и обещаниями возможностей новых технических средств.

В приведенном отрывке Алексей Парщиков говорил о некоторых «внешних формах», о непосредственно явных словесных свойствах. Дальше в том письме он подходит к другому аспекту технологической стороны работы, связанной с понятием «внутренняя форма слова»: «А дорога, приводящая к слову, дословарное состояние психической материи (не имеющей сперва пространственных параметров и поэтому мучительно бесконечная, с признаками морской болезни) это уже другое состояние... мне кажется, это более распространённая вещь: мы знаем смысловую картину... Мы только знаем, что он – там. Он там есть: смысла. И мы ищем к изображению (но, можно сказать, и к состоянию, и к полевым напряжениям) слово. Т. е., до слова есть смутные картины, которые помогают нам воспроизвести их в слове, после чего они непредсказуемо меняются и могут нарушить наше изначальное ожидание. Синтаксис тоже может создавать “зал ожидания” для слова или слов, т. е. действовать как один из “раздражителей”, приманок. Но мы не знаем ни размера, ни цвет глаз, ни породы улова»⁷.

⁷ Там же.

Затем в письме он пишет кратко и о проблеме поэтического тождества (она появилась, поскольку мы обсуждали с ним понятие *Idem-forma*): «А тождества – это самое интересное. Потому что между сторонами тождества есть зазор, пусть в неизвестном измерении»⁸.

Во всех сторонах взаимодействия со словом он пытался дать некоторое конструктивное определение, гипотетическое, но конкретное.

То, что Парщикова внес в поэзию или развил значительно более отчетливо, чем прежде, – многослойность стихотворного произведения, так сказать, по вертикали, а не только в разворачиваемой «по горизонтали» сумме приемов. При многоэтажной структуре, когда видны черты и детали структуры на разных строках, охватываемые одним взглядом, как в некоей стройной системе, возникает образ технологического проекта, которым способно стать произведение. Явственность некоторых приемов уводит в тень воздействие и влияние других более тонких факторов, которые словно бы погружаются в глубину, обнаруживая разноуровневую систему воздействий. Механика его движений внутри стихотворения не только наглядна, но и теоретична: недаром упоминается третий закон механики Ньютона. Здесь не призрак механицизма, хотя им вроде бы можно пугать детей поэтического мира, но взаимный интерес человека и вещи, которые тянутся друг к другу и вопрошают друг друга.

Важно учитывать, что рациональные построения опровергаются в артистической взрывной спонтанности, в противоречивости высказывания в динамике стихотворения – при том, что произведение предстает и почти философским утверждением. Вообще для Парщикова импровизация означала экспериментальный сдвиг, что соотносилось и с его жизненными установками: сход с затверженного пути, наметившейся неукоснительной траектории, и даже «каприз» поэта, как ни странно, лишь подтверждавший серьезность его намерений. Поскольку самое главное оставалось «нерушимым»: в переменчивости взгляда так легко было его опознать. Так же, как во время серьезного разговора, он мог произнести, допустим, известные строки: «вечные сны, как образчики крови, переливай из стакана в стакан» – следуя новой какой-то появившейся мысли, – так же и в его стихах возникало что-то непредсказанное предыдущим движением и действием.

В нем было стремление к созданию средства утверждения несомненности и при этом поиска подвижности где-то в высоте: «Это точка опоры галактики – не вершина, а низ блаженства, / от нее – и пушка, и нож, их морозное совершенство» (С. 70); «Копиисты писали машину на облаке, палящую лагом, / в этом был урок мореходного и авиадуха» (С. 71). Сила и власть – значимые для него, казалось бы, абстрактные,

⁸ Там же.

понятия и категории, но их он исследовал как «собственно поэт» и как «поэтический теоретик», который решился вступить и в области отвлеченностей, не боясь встретиться с неизвестным, облаченным в невиданные стихотворные формы и униформы.

Со временем его стихи стали приобретать новые возможности. Для многих цитирование Парщикова связано с его стихами 70-х, потому что уже произведения 80-х требуют большего напряжения и переключения регистров и не поддаются простому воспроизведению, а ожидают особого исполнения. В смысле собственно техники стиха Парщиков продвинул развитие форм в сторону большей свободы и многообразия. Можно отметить его утончение строфики, размытость рифмовки – рифма приобретает размеренно-расшатанный характер: в четверостишии в перекрестных рифмах «традиционные» созвучия чередуются с рифмоидами. Но существенней разработка новых переходов от стиха к стиху в строфе, неиспытанные взаимодействия, «нериторические» строфы.

Здесь могли быть длинные периоды «накопления изображения», а затем редкие и резкие вторжения инообраза – так в «Дачной элегии», «Ревности», «Бегствах» I, II и III. Хотелось бы рассмотреть более подробно детали поэтической технологии на примере одного из этих произведений. В «Дачной элегии», написанной в 80-х, представлена сложная стихотворная форма, где есть динамическое архитектурное равновесие, балансирование между элегическими и даже лирическими паузами, вступлением физических понятий силы и гравитации и рассуждением о политике на примере одной судьбы:

Вспомни, начальник, как грело мерцанье посула, –
юность, ватага Катутла, загадка вина!
(С. 112)

Важнейшими становятся переходы, возникновение отдельных образов, не отделенных промежутками, как в ранних его стихах, – здесь разделенность, переполненная связующими интонациями управляемых и неожиданных линий:

А он пенил в себе Голема,
заводную рубашку, снятую с отцов.

Надо было точку поставить, а он – запятую.
Как пятка падающего колосса
за собой оставляет, именно такую.
Он поставил ее во имя прогресса.

А теперь вокруг пальца обводит его вода...
(С. 112)

Политическая хроника с отпечатком, сделанным словно бы не только на свету, но и в темноте с чужой жизни, и при том, что в редкие прорехи сквозит какое-то глубокое сожаление и даже печаль сквозь демонстрируемый сарказм. Здесь ответ реальных политических событий, соединенных с политикой фантастической – из области виртуальных возможностей и фантомов воображения. Но в ней чудятся и конкретные утопические предложения усовершенствования, хотя бы в формах сожаления и рефлексии. В основе сюжета – события свержения Хрущева, недостижимым образцом для которого предстает уход Леонардо: «в обмен насыщались народы, пейзажи щедро» (С. 113). В случае хрущевского же ухода, наоборот, «исказясь, от него отвернулись камни» (С. 112). Понятно, что в этой микропозме дана ситуация обобщенного политического «отверженного» и вопиющий образец потери концентрации внимания мира: «его свет не замечает, звезда не кусает, / всякий атом, что был на него похож, / теперь похож на другого» (С. 112–113), – метафизика отсутствия. Всё стихотворение предстает как оформляемое начало, где поставлена сверхзадача в словно бы небрежном и при этом бережном эскизе увидеть набросок создания не только технологического механизма, но нового существа в проекте, модели, реализуемой и работающей в произведении.

Андрей Левкин

Интуиции и ресурсы интуиций: «Кёльнское время» Алексея Парщикова

Исходное положение: если в окрестностях присутствует непонятное, то всё остальное должно быть четким. В случае АП интуиция, интуитивность (а что еще работает в случае непонятого) обоснований не требует, достаточно и названия конференции.

Что будет ресурсами интуиции? Моменты, темы, ситуации, которые прямо не относятся к способам письма, к биографии, к историческому времени, но которые совместно образуют слоистое пространство, в котором производится письмо. В какой-то мере это пространство осознанное, в какой-то – нет. Не так, что ресурсы отдельно, интуиция отдельно. Есть взаимная обусловленность, да и сами ресурсы собираются интуитивно, а к ним добавляются и предыдущие авторские интуиции. Словом, вполне осознанно делается пространство ресурсов, которое и позволяет действовать поверх рациональности. Ресурсы не отделены друг от друга – притом что они разной природы. Слои находятся в постоянном, весьма нелинейном взаимодействии, в разное время взаимодействуют по-разному. Пример: темы докладов конференции. Я же попытаюсь расширить спектр на уже не собственно поэтико-технологические темы.

Не то чтобы сам по себе (хотя и это так), но по способу письма АП – визионер, конечно. Это условно, имея в виду, что именно визионерство производит «фигуры интуиции». Например, его стихотворения не связаны друг с другом последовательно, это единицы разного опыта. Они опираются на общие ресурсы, но не продолжают друг друга непосредственно. Сами «фигуры интуиции» в текстах не результаты локальных озарений, но процесс: интуиции в тексте уточнялись до окончательности. Конечно, «визионерство» тут – неловкое слово, слишком много на него налипло, но можно сказать, что АП – визионер не в романтическом смысле, а по методу. Скажем, «у нас есть интуиция – избыток // самих себя»¹ («Деньги»).

Имеется в виду «ощущальность», «осознавательность» его подхода, а не восхищенная фиксация на чем-либо. У него уточнение того, что ощущается, но почему-то не было сформулировано ранее, –

¹ Парщиков А. Кёльнское время / предисл. А. Левкина, сост., комм. Е. Дробязко, А. Левкина. М.: Новое литературное обозрение, 2019. С. 20. Здесь и далее тексты цитируются по этому изданию.

принципиально новый опыт, прямо связанный с вышеупомянутым «непонятым». Такое письмо опирается на ощущение присутствия (или его отсутствия) некой единицы, сущности, которую для описания надо обходить кругами: прямо тут ничего не сказать. Это объясняется тем, что есть стена нормативных слов-описаний и они не пустят к тому, что не зафиксировано. Дело не в эстетических метафорах: то, что у АП выглядит как метафора, – это аппроксимация того, что следует описать, но нет слов, которые это определили бы прямо.

В таком случае автор начинает работать еще «до языка». Исходная точка текста не словесная, и не то чтобы язык ведет процесс: из языка строятся конструкции, более-менее отвечающие тому, что ощущает автор. Само собой, он должен владеть языком абсолютно. Здесь не метафоры, а выстраивание таких конструкций – с привлечением некой ресурсной базы, фактур и технологий. Заодно такая база определяет – явно или неявно – интересы автора и территорию, на которой возникает его дословесный интерес.

Есть очевидные нюансы такого процесса. Даже работая в общепринятом, общеизвестном контексте, среди устойчивых терминов и по рациональным правилам, визионерство склоняет к текстам, которые окажутся в отрыве от «ссылочного», упорядоченного материала. Некоторые выводы или положения могут казаться безосновательными, но визионерство (еще раз – это не совсем точное слово) к реальности относится на собственных основаниях. Его редко можно свести к стандартной терминологии и логичным построениям, но достоверным визионером можно работать только при определенности того, с чем работаешь. Если в неких обстоятельствах предполагается наличие несформулированного, то всё вокруг должно быть четким. Тем более, что неизвестное / непонятое и обнаруживается в общедоступных окрестностях (например, «... на Каменном мосту открылась точка зрения, // откуда я шагнул в кушору “три рубля?”» («Деньги», с. 20). А если вокруг нечетко, то как отличить нетипичное? Интуиция не может работать на ложных предположениях. То есть может, но будет получаться какая-нибудь лирическая ерунда.

Теперь – ресурсы и слои ресурсов. Они вполне конкретны, могут показаться даже не связанными друг с другом, но они связаны – хотя бы уже и тем, что являются ресурсами одного автора. В случае АП привести их просто: они зафиксированы им самим. Базисом будет книга «Кёльнское время» (НЛО, 2019).

Материалы книги взяты из кёльнского архива Парщикова (бумажного и электронного), в основном относящегося к его жизни вне России. Инициатором и главным составителем книги была жена АП, Екатерина Дробязко, а я был вторым составителем и редактором. Здесь нет места точно обосновать цитатами тот или иной ресурс – будет приведен толь-

ко общих очерк. Впрочем, цитаты бы сузили изложение: упоминаемые далее слон-ресурсы не фокусируются на каких-то отдельных материалах.

Архивные публикации – всегда выборка. Возможно ли, чтобы у автора были еще какие-то слои, в том числе существенные для него, но в нее не попавшие? Например, видел что-то настолько очевидным, что не считал нужным фиксировать. Или что-то не было замечено публикатором. Но эта книга – в сильной степени распечатка компьютера АП, сохранившая рубрики и принципы организации авторской базы данных (с добавлением материалов из «бумажной» части архива, там интервью и отдельные статьи АП). Всё это – рабочая база, он не складывал материалы в каких-то мемориальных целях, тем более – не собирался умирать в 55 лет. Впрочем, болезнь и смерть тоже станут у него ресурсом («Плитоchnik-рак, идущий неровным ромбом и загребая // раствор, облицовывает проплывающих мимо») («Наркоз», с. 673)).

По факту это и архив как таковой, и рабочая схема и инструмент. Например, в нем (и в книге) есть раздел Current (пять авторских листов). Он как своего рода оперативная память, постоянно ведущийся файл: что-то уже реализовано в тексте, это убирается, что-то пришло в голову – добавлено. В сумме всегда то, с чем он работал дальше. Какие-то части писем, отдельные фразы, куски уже написанного – всё это готово быть использованным. Это higher added-value products, этакий «ресурс высококого передела», непосредственно примыкающий к работе.

В книгу вошли статьи и интервью 90-х и нулевых годов; письма АП (в том числе переписка вокруг конкретных проектов, например подготовки книги 2006-го в НЛО или коллективного перевода поэмы Чарльза Бернштейна); интервью АП (где интервьюер он: с Приговым, Дыбским, Пузенковым, Гройсом); диалоги с художниками и культурологами; тексты, ранее не публиковавшиеся, или журнальные публикации, не вошедшие в сборники; некоторые тексты из книги «Рай медленного огня»² были «распшиты» и поставлены по времени их написания, возвращены в исходный контекст; стихотворные циклы соответствующего периода.

Из переписки взяты только письма АП (в случае обсуждения проектов могли появиться письма его адресатов). Речь только о письмах, которые были разложены самим АП по папкам, извлечения «Отправленных» из почтовых программ не производилось. Никакие письма не запрашивались и у адресатов. При этом в папке, относящейся к конкретному собеседнику, будут далеко не все письма из их переписки. То есть архива как такового АП не вел – он сохранял письма для работы. Логично, что рабочий архив не может быть непрерывным и последовательным. Рациональных выкладок в нем тоже быть не может, да это и противоречило

² См.: Парщиков А. Рай медленного огня. М.: Новое литературное обозрение, 2006.

бы методу автора. В случае Парщикова части целого дают о его системе лучшее представление, чем могла бы дать дотошно-строгая схема описания его действий. Она была бы тут ложной.

Авторское отношение к архиву определило и характер сборника. Дело было не в том, чтобы добиться какой-либо полноты (это невозможно), но чтобы имеющийся массив материалов сохранил рабочую актуальность. По периодам это 80-е, 90-е и нулевые. Что до 80-х, то эти материалы в основном имеют исторический характер – они связаны с тогдашними институциями и системой отношений, ныне не существующими. Кроме того, эти институции для литературы, которой занимался АП, определяющими не были, она – не их последствия.

С 90-х начинается другая история, по факту – существование литературы в новых обстоятельствах, в другой роли, с другими методами работы. Разумеется, методы возникли еще в 80-е, но тогда их приходилось предьявлять и объяснять в рамках старых институций, часто – самим этим институциям. С 90-х методы работают уже с минимальной оглядкой на обстоятельства. Далее развилка: в 90-е такой вариант казался (да и был) возможным, но постепенно «возможное» принялось устраиваться в обиходе. Это не об успехах или поражениях, но о характере функционирования литературы в меняющихся обстоятельствах. Например, АП как поэта знают больше по 80-м, а дальше всё размыто. Что совершенно абсурдно.

Можно бы сказать, что задача сборника состояла в том, чтобы вывести эти материалы из состояния архивности, но они и так не архивны. Это скорее как бы операционная система для автора, который может войти туда и продолжить работу. Крайне существенно то, что Е. Дробязко помнила практически всю хронологию этого времени, в том числе версии и варианты. Это и сделало книгу: позволило не просто упорядочить материалы, но и произвести вышеупомянутую расшивку публикаций с возвращением материалов в их исходный временной контекст. Смысл же не в хронологии как таковой, но в том, чтобы рабочая актуальность была видна в динамике.

Перечислю ресурсы интуиций АП.

1. Здесь редкий случай, когда русский (тем более – исходно советский) литератор работает не в региональном, но в актуальном арт-контексте. Речь идет именно об арт-контексте, не собственно литературном. Для АП литература была составляющей *contemporary art's*, а не производной от внешних историй (общественных, общественно-политических и т. п.). Ну а арт-контекст может быть только глобальным. Язык здесь разницы не делает, поскольку речь идет о линиях развития и построениях, в которых слова появляются уже по ходу дела.

Соответственно, визуалка для него крайне существенна. В сборнике есть о «Кремастере» Мэтью Барни, например. О Дыбском. И по жизни: непреременный журнал Flash art, общение с художниками. Помимо личной склонности, важна еще и прагматика: увы, литература не предполагает наличие четкого ядра, равно доступного всем участникам процесса в конкретный момент времени. Поди пойми, кто что сейчас делает, переводы всегда запаздывают, да и переводится далеко не всё. Можно искать исходные публикации, но это отдельная работа. Вряд ли можно знать всё, что происходит в музыке, – что-то узнать можно, но и за этим надо следить специально. Картинки – самое простое, там понятно, где смотреть, – с этим проще, чем в той же музыке разбираться с маленькими лейблами. И, тем более, с небольшими издательствами.

По картинкам многое понятно, ход времени у нас обычно изучался по ним – по журналам и выставкам: «Приезжай, съездим в Кассель на “Документу”». И это не собственно о визуалке, но о том, что происходит на свете. Конкретный ход времени: вот – это теперь так, а тут – этак. Да, приблизительно, но годится.

2. Материалы книги сходятся в рабочее пространство, в котором АП находился после Стэнфорда. В нём присутствует видение литературы, какой она могла бы быть или же – какой является в идеальном варианте. У идеализации здесь нет императивного характера, она не в рамках «хорошо» или «плохо». Это не идеализация даже, а обольщение. Но, когда автор входит в правильное обольщение, это не только хорошо, но и конструктивно – обольщение передается другим.

Обольщение хорошо еще и тем, что оно – очевидный ресурс, который обладает силой, связывающей не только близкие предметы. АП сам по себе был точкой сборки весьма разных сущностей – не только в себе, но и вокруг себя. Материалы архива относятся ко времени, когда литература была местом производства своих смыслов, а не рефлексии на внешние раздражители. В фокусе оказываются не столько обстоятельства времени, сколько то, о чем и как говорят, когда литература является таким местом. Здесь именно такие разговоры, а тогда может быть и наоборот: о чем и как говорить, чтобы литература снова стала такой территорией. Пространство смыслов воспринимается не как то, куда они откуда-то сваливаются, но – как то, где их производят. Опыт визионера – именно потому, что действует вне общих логик, – не портится, а при его столкновении с общепринятой реальностью возникают валентности, возможности. Именно возможности, а не обломы. Грозди валентностей, сказал бы АП. А каждая такая валентность – возможность найти свой личный Zeitgeist.

Речь не о социальных построениях, но об индивидуальном существовании автора, когда литература является для него базовой идентифи-

кационной средой, а не обслуживает социальные или просто готовые идентификационные позиции. Для сравнения: если пространство задается извне – активизмом, феминизмом, чем угодно еще, то – уже заданы все его истории. У АП иначе. Но, раз уж слово «социальность» упомянуто, то – о присутствии социума в ресурсах АП.

3. Здесь тема 90-х в России, а это момент неоформленной свободы, которая оформлялась частным образом, исходя из наличия драйва. Разлом инерционной схемы бытования литературы, отсутствие новой схемы. Теперь снова доминируют коллективизм, активизм, социальные проблемы и, в общем, групповые действия – если говорить о российской литературе. А когда институций не было, то в основе оказывалось свое письмо, художественное поведение. Так финский славист Юкка Маллинен определял метаметафористов как «людей рая» (С. 235). Это было им сказано к тому, что российская литература тогда склонна была заниматься пережитыми и переживаемыми страданиями (в частности «возвращаемые произведения»), а эти люди – нет. Но однажды АП уточнил (ходил с ним по Москве): «люди рая, люди ада... Мы люди рая, но потому что рай – это когда интересно. А интересно всё!». Преувеличение, конечно. Спорт его не интересовал, например. Рыбная ловля и т. п. тоже. Логично понимать, что «всё» тут – непонятное. Пока еще не понятое.

Это также и об очевидной вещи. В отличие от иных родов искусств, литература весьма удобна для исследования чего угодно неведомого. Требования к материальной стороне минимальны: не кино, не живопись, не музыка. Все зависит только от тебя, можно делать всё, что хочешь. И если говорить о какой-то бытовой поэтике автора, то это доминировало – в литературе можно делать что захочешь. Для чего она, собственно, еще?

4. Автор попал во внеинституциональное пространство еще до отъезда. Как-то сформировал свою институцию, которая была в стороне от массовых нарративов, и тем самым – от зацепок, связанных с мейнстримовским сознанием, которому так-сяк, но доверяет социальное время.

Такой вариант обычно сугубо индивидуален, но у Парщикова по факту получилась собственная институция – учитывая его корреспонденцию и объем высказываний не только по литературным поводам. Пространство с его структурами строилось исходя из укоренения в профессии, а не в социуме. Он и так был от мейнстрима – в профессии – свободен, а тут еще и перестало мешать социальное время. Литераторы склонны укореняться в чем-либо (им же нужна аудитория), но был конец СССР, предыдущее укоренение рассыпалось. И метареалисты со своим не очень-то социальным подходом (скажем, точка зрения оказывается

дыркой, из нее что-то лезет и начинает производить свою территорию) еще и сыграли некую общественную игру.

5. Нет речи об эмиграции. Эмиграция откуда? Не из русской культуры, она часть культуры как таковой. Не из языка. Разве что из метрополии, а она в его случае не была чем-то определяющим. Да он и не имел отношения к постсоветской действительности. После СССР начали складываться российские институции, а он-то в Стэнфорде, потом в Германии, не вписывается в РФ, продолжает существовать в своем пространстве и выстраивать свой контекст.

Он не жил в России. Приезды, публикации, переписка – да, но и только. При этом вопрос в том, что является смысловым пространством русской литературы, у него присутствует. Вообще, тогда термин «эмиграции» и менял смысл. Множество причин: и новые возможности коммуникации, и отсутствие необратимости отъезда. Даже по вполне геополитическим причинам – резко выросло число тех, кто говорит и пишет на русском, не соотнося себя с экс-метрополией (Украина, например). Происходит естественное уточнение: культура русская, а российская – ее территориальная часть. «Русская культура никак не супервентна на нынешних российских обстоятельствах», – сказал бы Чалмерс³. Например, в ней отсутствует необходимость соотнесения с социальным контекстом, темами, институциями РФ. Отсутствие такой зависимости – это тоже ресурс. Да и сам термин «такая-то (русская, например) культура» тоже делается весьма нечетким – просто есть современная культура, в которую входят такие и другие части, связанные между собой.

6. Не сказать, что АП поехал на Запад и там принялся входить в новый контекст. Собственно, это особенность того времени и – конкретно – поэзии АП. Разлом инерционной схемы бытования литературы, отсутствие новой схемы. Междуцарствие. Отчасти предполагалось, что формирующийся по жизни набор всего негосударственного выдаст новую сетку (разумных) институций и прочего. В самом деле, если уж произошло то, чего мало кто ждал, то почему бы не быть и естественному продолжению? Да, не получилось, но опыт оказался исключительным хотя бы в части отсутствия внешних идеологических структур. Начался переход к структурам бытовым, общекультурным, в том числе – творческим, причем, индивидуальным, не связанным с какими-либо школами: школы же так или иначе впадают в институции. Но это было время вхождения, возвращения в «мировой контекст».

³ Чалмерс Д. Сознательный ум: в поисках фундаментальной теории / пер. с англ. М: УРСС: Книжный дом ЛИБРОКОМ, 2013. С. 54.

«Мировой контекст» в кавычках просто потому, что термин нечеток. Нельзя сказать, что АП поехал на Запад и принялся там входить в новый рабочий контекст (бытовой – другое дело, само собой). Уже были переводы, да и просто круг интересов, среди которых и новогреческая поэзия, и Джаспер Джонс на стене кухни в Ясеневе на Соловьином, в 80-е. Все это было не для вхождения, но для соотнесения. В Стэнфорда он поехал, уже имея этот ресурс.

Или какие-то наши разговоры (мы дружили с середины восьмидесятых) безо всяких на то теоретических оснований касались вещей, которые сейчас можно соотнести примерно с Object-oriented ontology⁴, оформлявшейся Харманом в 90-х. У нас тогда было много всяких вполне вменяемых объектов. У него, например, «Тренога» (С. 16), «Устрицы» (С. 93), три кота – как единый объект – бродящие по заводу, где делают левомецетин⁵. Это не о каких-то наших частных прозрениях, а о том, что всё происходило уже вполне синхронно. Последующее вхождение в «большой контекст» было подготовлено этим и – главное – интересом к открытым территориям. Здесь нет противоречия по части соотнесения с чужим готовым контекстом, наоборот: это, конечно, просто новый ресурс, весьма уместный для работы в открытых, не сформулированных пространствах.

7. На открытые территории попадают академическим способом, через изучение источников и последовательное развитие своей темы. Или же – просто работая в этом поле, тогда надо просто ощутить его вокруг себя. После Стэнфорда он не искал возможности продолжения своей учебной программы в академической среде. Собственно, его изучения всегда были вполне хаотичны. В середине 80-х ему нравилось украинское барокко, стихи-ромбики показывал, восторгаясь в формате «зашибись». Могли быть периоды, когда тренд был не литературный, а, допустим, тот же меднартист Мэтью Барни с «Кремастером», японские гагаку. Всё это менялось. Львов, год 88-й, сидим с львовянами в гостинице, то да се, а он листает и цитирует «Столп и утверждение истины» Флоренского. С какой радости – понять нельзя, но приволок же с собой, а книга толстенная. В 2000-е интересовался Пьером Клоссовски, темой посредников.

Список авторов и работ, упоминаемых АП в книге, весьма велик, но только контекстного изучения темы или же артефакта им не предполагалось. Они трактовались как феномены, а соотнесение с ними исполняло

⁴ Object-oriented ontology // Wikipedia. The Free Encyclopedia. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Object-oriented_ontology (дата обращения: 03.03.2021)

⁵ *Парциков А.* Минус-корабль. СПб.: Пальмира, 2018. С. 115.

некоторую – только и требовавшуюся – задачу. Но это нетривиальная задача: не выстраивая какой-либо, даже частной схемы, ощутить слой, который может стать ресурсом. Вероятно, именно в таком варианте слои у него и работали: делали определенную оболочку, даже и ситуационную. По сути, такой подход – это тоже визионерское отношение. Можно даже классифицировать тип интуиций АП: их по крайней мере две. Исследовательская, позволяющая понять, о чем идет речь без долгого внедрения в тему. Она безусловно субъективна (от «субъекта» – полагая, что субъект – кто соотносится, а не относится, оценивая, – так себя ведут объекты). Ну и интуиция, которая предназначена для непонятого: она уже долгая, доводит описания до полной ясности. Исследовательская интуиция даст ресурс, авторская произведет новую сущность.

Литераторам тут помогают переводы, причем, когда АП делает для Нидерландов проект «Стихотворение на каждый день» (A Poem a Day), он уже не гест-перформер из чужой культуры, которому дали возможность (скажем, местным стало интересно – как он это видит) поработать с «западным материалом». Он здесь на своей территории – и речь не о географии. Открытое пространство состоит из новых смыслов и связей между существующими, из кейсов и всплесков эмоций.

Академической последовательности у него нет, рациональных – по крайней мере последовательных рациональных – выкладок быть не может. Потому что это противоречит методу. Вместо этого возникает система кейсов-ситуаций. Каждый из них определяет эмоциональная заинтересованность; они могут не быть связаны друг с другом логически, но, безусловно, относятся к тому же действию-проекту. Рационального наследования здесь не будет: передаются сами всплески. Так, собственно, и в этой книге. Причем читатель может не всегда понимать, в каком контексте, в каком поле он оказался. Но это ничего, главное – само это пространство.

8. Еще раз об устройстве архива. Когда знаешь человека давно и понимаешь, как он работает, то видно, как в общем объеме лежит операция, такая технологическая монада. Операционная среда, в которую можно зайти и там действовать. То есть – уже и организация материала была ресурсом. Потому что эта монада не замкнута, а открыта. Как операция, над которой многое достраивается, этакий русский литературный Unix/Linux.

В письмах и материалах АП видно, как эта достройка происходит. Обсуждение текстов, переводов, чужих проектов, литературных, художественных событий. Практика расширялась за счет новостей его ресурсов. У него получилась монада, содержащая в себе поэзию и литературу, предполагающая движение из себя вовне, причем – действие, не ангажированное паралитературой, идеологией и прочим.

Его монада открыта, а ее свойства и качества таковы, что позволили включать в нее вещи, которые ранее попасть в русскую литературу не могли. При этом использование монады ее не упрощает и не переводит в продукт: некоторые монады сохраняют способность производить смыслы. Открытые проекты предполагают открытые территории, на которых происходят различные, прямо не связанные, но соотносящиеся друг с другом истории. Так что монада АП – посредник. Медиатор не только между здешним и «чужим», но и между неведомым, пока не существующим, и его реализацией. При этом – что, впрочем, совершенно логично – то, что было главным для письма, оказалось удобным и для организации своего контекста.

Вкратце: в основе поэтики АП – восприимчивость к разнообразию слов, одновременно присутствующих и в тексте, и в жизни; не сведение, но – их соучастие в новой интуиции. Ресурс помогает интуиции, та становится смыслом. Авторская интуиция в тексте опирается на интуиции ресурсов, строится посредник – текст, существующий не в отдельном слое, но в сумме «склеивающих, собирательных линз» (С. 675), во взаимодействии элементов разных пространств. Это взаимодействие – само уже пространство, всё неизвестное живет именно там:

Вошли в резонанс с пустыней акупунктурные точки,
с ними вошли в резонанс черви, личинки, жуки,
одержимые скалы, издёрганные комочки,
зубчатый профиль буквы, написанной от руки.

(«Стража. По мотивам “Воскресения Христа”
Пьеро Делла Франческа», с. 675)

Андрей Тавров

О категориях «сильного» и «слабого» в поэзии Алексея Парщикова

Путь (Дао) подобен вечной пустоте: так же он полон бесконечных возможностей. Он не виден, но присутствует во всем.
Дао-Де цзин.

Говоря о категориях «сильного и слабого» в поэзии Алексея Парщикова, хотелось бы вспомнить высказывание одного из близких ему культурных героев – русско-украинского философа и подвижника Григория Сковороды. Вот как оно звучит: «Видишь, что не такова природа, как ты рассуждаешь. В ней то сильней, что непоказнее»¹ («Наркисс»).

Кажется, что и для поэзии Парщикова сильнее то, что непоказнее, то, что прячется от взглядов, то, что никак не связано с явной мощью животных или механизмов, но сокрыто в чем-то ином; что речь идет не о физической силе, и даже не о психологическом ее изводе, а о чем-то куда более сокровенном и тонком, и тем не менее от этого не становящемся менее важным в формообразовании и мира, и стихотворения.

Для Парщикова понятие сильного (силы) настолько важно, что в своем цикле «Фигуры интуиции» он посвящает ему практически всё «Вступление». Вот центральное высказывание этого стихотворения о силе:

... так мы ищем с ужасом точности в схожестях и в округе
флаги не установлены жаль в местах явления силы
нас она вдруг заключает как оболочки в репчатом луке

с нею первая встреча могилою стала бы для мазилы
жилы твои тренированы были и подход не буквален
плен её ты не вспомнишь взамен бредя на вокзалы²

Здесь скрыты следующие свойства и определения. Во-первых, сила как-то связана с интуицией, с названием книги или, в дальнейшем, цикла. Во-вторых, она не менее интенсивно связана с происхождением и образованием тропов, парщиковских уникальных метафор: «так мы ищем с

¹ Сковорода Г. Сочинения в 2-х т. Т. 1. М.: Мысль, 1973. С. 173.

² Парщиков А. Дирижабли. М.: Время, 2014. С. 95. Здесь и далее тексты цитируются по этому изданию.

ужасом точности в схожестях и в округе», – и, в-третьих, она опасна: «с нею первая встреча могилою стала бы для мазины».

И всё же она – то, что схватить и сформулировать более определенно невозможно. Разговор поэта о силе всегда ярок и драматичен, сопровождается интенсивным и насыщенным письмом – но создается впечатление что сама «сила», ее определение, ускользает от фиксированного зрительного образа, словно бы не имея для себя фиксированного словесного и формального эквивалента. Да, наверное, сила как таковая и не может быть приведена к определенному образу. Однако вполне можно говорить о том, как работает эта сила, и об условиях появления сильных позиций в творчестве поэта, о его точках силы, которые, подобно природным, обнаруживаются в стихах.

Сначала о том, для чего нужна автору эта сила и что происходит в случае ее присутствия. Для этого имеет смысл процитировать стихотворение Парщикова, которое так и названо – «Сила».

Озаряет эпителиальную темень, как будто укус,
замагниченный бешенством передвижения по
одновременно: телу, почти обращённому в газ,
одновременно: газу, почувствовавшему упор.

Это сила, которая в нас созревает и вне,
как медведь в алкогольном мозгу и – оиять же – в углу
искривившейся комнаты, где окаянная снедь.
Созревает медведь и внезапно выходит к столу.

Ты – прогноз этой силы, что выпросталась наобум,
ты ловил её фиброй своей и скелетом клац-клац,
ты не видел её, потому что тащил на горбу
и волокна считал в анатомии собственных мышц.

В необъятных горах с этим миром, летящим на нет,
расходясь с этим миром, его пронизая в пути,
расходясь, например, словно радиоволны и нефть,
пронизая друг друга, касаясь едва и почти...

Ты узнал эту силу: последовал острый щелчок, –
это полное разъединение и тишина,
ты был тотчас рассеян и заново собран в пучок,
и – ещё раз щелчок! – и была тебе возвращена

пара старых ботинок и в воздухе тысяча дыр
уменьшающихся, и по стенке сползающий вниз,
приходящий в себя подоконник и вход в коридор,
тьмою пробранный вглубь, словно падающий кипарис.
(С. 96)

Перед нами метаморфоза, происходящая под действием некоторой силы с героем стихотворения, становящимся то газообразным, то рассеянным и собранным в пучок, то считающим волокна собственных мышц, причем преобразование сопровождается болью укуса, – метаморфоза героя, заставляющая по-новому воспринимать пространство, геометрию и вещи мира, наделяющая его новыми органами восприятия (новыми зрением, осязанием, слухом), что еще более ярко продемонстрировано в другом стихотворении о силе, которое мы частично цитировали. Вот его новые возможности:

ясновидящий спит посредине поля в коляске
плоско дух натянут его и звенит от смены метафор
одуванчик упав на такую мембрану получает огласку

взрослеет он и собрав манатки уходит в нездешний говор
в рупор орёт отсюда и все делают вид что глухи
(С. 95)

В этом чудесном преображении есть нечто нам словно бы уже знакомое, отсылающее к стихотворению другого автора, также посвященному встрече с неведомой силой, которая привела героя стихотворения к болезненной метаморфозе тела и всех его рецепторов. Речь идет, конечно же, о пушкинском «Пророке». Встреча заблудившегося искателя духа с серафимом приводит к тому, что в результате болезненной операции, описанной еще в библейской книге пророка Исаяи, пушкинский пророк обретает новые возможности восприятия мира, и это его сильно отличает, например, от Пророка Лермонтова, в случае которого ни о каких новых рецепторах восприятия речь не идет. У Пушкина же, похоже, самым волшебным местом стихотворения является возможность героя слышать и видеть то, чего раньше ему было не дано, словно бы он проснулся и оказался в новом мире, возможность абсолютного космического взгляда, охватывающего верх и низ всей живой вселенной:

Моих зениц коснулся он.
Отверзлись вещие зеницы,
Как у испуганной орлицы.
Моих ушей коснулся он, –
И их наполнил шум и звон:
И внял я неба содроганье,
И горний ангелов полет,
И гад морских подводный ход,
И дольней лозы прозябанье³.

³ Пушкин А.С. Пророк // Русская виртуальная библиотека. URL:

Раньше всего и у Парщикова, и у его великого предшественника происходит изменение органа зрения: «с порога сознания я сбегая ловец в наглазной повязке». Такое совпадение столь разных по манере письма и времени поэтов (хоть Парщиков однажды и гримировался под Пушкина для кино, и этот факт красноречив), достаточно неожиданно и ведет нас к поискам общего источника для обоих.

Имя ему – преображение, антропологический прорыв в новые возможности человека, который переживают не только персонажи Библии, но и сибирские шаманы, оставившие рассказы о своих инициациях и иномирных путешествиях, записанные исследователями. Его же знали участники античных мистерий и некоторые герои постижения сверхматериального мира, к которым это переживание приходило неожиданно и являлось в различной форме. Тут можно говорить и о Якове Беме, и о Данииле Андрееве, и о Сведенборге как о предельных носителях родственного опыта, и конечно же, о Данте, который, как и Пушкин в своем «Пророке», описывал некоторое реальное духовное переживание, открывающее созерцателю новый тип виденья и восприятия, невероятно расширяющего его обычные возможности... И, замечу, что если бы почти каждому из нас в той или иной мере такое восприятие хотя бы потенциально не было бы свойственно, то читать про него нам было бы просто неинтересно. Однако подобные почти нестерпимые для банального опыта формы общения с окружением неудержимо притягивают читателя, словно завораживающий взгляд предполагаемой пропасти.

Несколько слов о сильной позиции у Парщикова

Позиция, в которой являет себя сила, возникает тогда, когда движение опирается на покой или происходит на фоне чего-то принципиально неподвижного. Это может быть выражено и в любви автора к езде на велосипеде, когда большая часть конструкции неподвижна на фоне работы ног и сменяющегося ландшафта, и в верности классической просодии рифмованного стихотворения, в котором его «рама», или структура, также остается «неподвижной», проходя неизменной строфой сквозь череду метаморфоз, происходящих в стихотворении, и пронося ее на себе. Движению нужен неподвижный упор:

...передвижения по
одновременно: телу, почти обращённому в газ,
одновременно: газу, почувствовавшему упор.
(С. 96)

Можно сказать, что принцип силы у Парщикова, в отличие от девиза капитана Немо, характеризующего его детище, подводную лодку, как «*Mobilis in mobile*», «подвижный в подвижном», можно было бы выразить как «*Mobilis in immobile*» – «подвижный в неподвижном».

Сделаю короткое отступление. Регулярный стих, как всем известно, опирается на повторы и прежде всего на ритм – одинаковое, хотя бы примерно, количество стоп в строке. Это «упор» для движения стиха. Напомню, что человек подвержен влиянию двух основных ритмических событий, происходящих с ним ежеминутно в течение всей жизни и связывающих его с космосом: это ритм сердца и ритм дыхания, соответственно 65-75 ударов в минуту и от 12 до 20 дыхательных циклов в минуту. Их отношение, конечно же, будет меняться в зависимости от физической нагрузки или волнения человека. В зависимости от этих факторов отношение количества ударов пульса в минуту к количеству циклов дыхания в минуту дает следующий ряд чисел: 3, 4, 5, 6. А это как раз основные размеры русского классического стихотворения, т.е. количества употребленных стоп в одной строке, неважно, являются ли эти стопы двусложными или трехсложными, соответственно, ямбом или хореем или дактилем, анапестом и амфибрахией.

Следя за доминирующими размерами в творчестве Парщикова, мы можем констатировать деформацию словесной «рамы велосипеда» (классического размера) у автора – тенденцию к явному удлинению строки в более поздних стихотворениях.

Можно сказать, что позиция силы – отношения движения и неподвижного упора (подвижное в неподвижном) – стремиться закрепиться в строке при тенденции увеличения количества ударов сердца в числителе и уменьшения циклов вдохов-выдохов в знаменателе вплоть до приближения к нулю, что делает «раму» стихотворения, его строфу, состоящей из строк со всё более многочисленным количеством стоп.

В «Дирижаблях» встречаются четырнадцатистопные строки усеченного амфибрахия, случай в русской просодии редчайший. Дыхание (число знаменателя) словно бы стремится замереть вместе со временем.

Что же случится, если эту тенденцию довести до предела? Частота дыхания в пределе аннулируется, оно останавливается. Оно, если следовать метафорическому ходу мысли, словно бы задерживается, ловится, капсулируется оболочкой дирижабля, главного героя поэмы, и существует теперь в статичном, неподвижной варианте.

А частота ударов сердца переключается с набирающими обороты работающими моторами, несущими вперед громаду цепелина.

Дирижабль в таком случае являет собой метафорическую картинку предельно удлинённых стоп стихотворения, сочетающих неподвижность, отсутствие чего бы то ни было изменяющегося, вообще, чего бы

то ни было в знаменателе и максимальную частоту (число) в числителе. Дирижабль – объект, который затаил дыхание и изо всех сил стучит сердцем, и такое сочетание ему не мешает, потому что он – «небо в небе».

Это излюбленное положение ситуации силы у Парщикова – сочетание сокровенной неподвижности и движения на ее формопорождающем фоне, тем более сильном, чем он «непоказнее», по выражению Сквороды. Так небо, например, – прекрасный символ отсутствия, покоя, пустотности, способной вобрать в себя всё. Это безмолвное начало силы, таящейся в ничто, или в неподвижном «центре карусели».

Оттуда-то всё и приходит: сила, формы, люди, метафоры – всё!

И слово «пустота», и слово «центр», и слово «нуль» (не самые, в общем-то, ходовые слова) у Парщикова достаточно активны. Приведу только некоторые примеры из «Минус-корабля», в котором, обратив внимание, сила возникает и концентрируется в области изъяна – покоя, отсутствия – «на заднем плане изъян – он силу в себя вбирал». Сила и покой – здесь почти что синонимы, и уж, во всяком случае, отсутствие, по определению находящееся в покое, в неподвижности, несомненно является местом производства парщиковской силы, ее условием.

Перечислим обещанные примеры: «Он насаждал – отсутствием, он диктовал – виды», «Минус-корабль...пришвартован к нулю», «новый центр пустоты обрал предой мной дутар» (С. 57).

И давайте обратим внимание еще на два высказывания этого стихотворения. Первое – о том, что вещи вокруг нас нам лгут, они повреждены, травмированы, замутнены, но могут быть восстановлены, преобразены так, что в них высветлится их первоначальность: «Всё становилось тем, чем должно быть исконно». И второе – о Платоне, говорившем о реальности идей высшего мира и о призрачности нашего мира: «ослик с очами мушинными воображал Платона, / море казалось отъявленным, а не призрачным – неким!» (С. 56).

В «Минус-корабле» описано превращение мира, его высветление, возвращение его подлинности в результате работы всё той же силы, упомянутой тут же: «по временным промежуткам (то есть временным пустотам, по отсутствию) распределялась сила». Мы видим, что сила снова соседствует с покоем отсутствия – там, где нет времени, нет изменений. Есть только покой вне форм. И это упор парщиковской силы.

И, конечно же, Минус-корабль с его Платоном ослика и прорывом к реальности переключается со знаменитым стихотворением платоника, философа и поэта Владимира Соловьева: «Милый друт, иль ты не ви-

дишь, / Что всё видимое нами – / Только отблеск, только тени / От незримого очами?»⁴

В конце «Минус-корабля» герой стихотворения перешагивает в несловесное, пустотное пространство:

Новый центр пустоты плёл предо мной дугар.
На хариусе весёлом к нему я подплыл – пора! –
сосредоточился и перешагнул туда...
(С. 57)

Об этом пространстве говорит и Соловьев в другой поэтике и другими словами, свидетельствуя о том же самом – о том, что по-настоящему существует, по-настоящему испытывает Бытие лишь то, что выражено не словами и что заключено не в призрачных вещах мира, а в том, что «сердце к сердцу / Говорит в немом привете», и здесь ключевое слово – «немом», – в том, чему не нужны слова и формы, что им предшествует, что их реальнее, что может их высветить, реализовав возможности неподвижного «изъяна», порождающего силу для их возникновения. Этому «немому» Соловьева, или «тишине» Манделштама и Тютчева, или другим обозначениям «живого отсутствия» у Парщикова соответствует «пустота» – неподвижность, покой, неподвижный центр, порождающий силу, способную хотя бы отчасти высветлить и преобразить вещи насущного и замутненного мира. Сделать их «отъявленными», по выражению Парщикова, сделать их реальными, райскими.

Изъян, ничто, нуль имеют еще один синоним – абсолютная потенциальность Бытия.

Итак, сила таится в некоторых неназываемых пунктах, изъянах, пустотах (там, где «в воздухе тысяча дыр» («Сила»)), и ее функция – сделать мир реальнее, сдвинуть его в сторону райского модуса существования.

Такой пустотой также может быть у автора, например, центр метафоры, ее «мертвая зона», по выражению одного исследователя, пустое пространство, в котором только и возможно осуществить сравнение двух ее членов («волны» и «велосипедного руля», например). Сила, исходящая из такой «пустоты», из этого третьего члена метафоры, в случае точной метафоризации, которую так высоко ставил автор, способна не только выявить себя, но при этом изменить и окутать райским присутствием и слово метафоры, и самого читателя.

⁴ Соловьев С.В. Стихотворения и шуточные пьесы. Л.: Советский писатель, 1974. С. 93.

Можно много говорить о силе, сокрытой в любимой фигуре позднего Парщикова – эллипсисе, где отсутствие слова не мешает ему присутствовать, где пустота заставляет читателя «превращать орган восприятия в орган творчества», угадывая в ней отсутствующие слова. Ведь эллипсис – это слова, которые есть на фоне того, что их нет. В такой позиции письмо напоминает метафизическую позицию минус-корабля, зримого отсутствия, делающего возможным присутствие корабля в некотором вывернутом и сдвинутом измерении.

«Слабость» у Парщикова, по контрасту – отсутствие силы, материальный и бытовой мир вещей, людей и зверей, силой не просветленный, это недовселенный в вещество эйдос. Это вещество, вещь, не высветленная изнутри преображающей силой. Но где взять такую силу? Подсказка таится в стихотворении «На даче», откуда процитируем фрагмент:

Сила уходит...
Когда уходил Леонардо,
в обмен насыщались народы, пейзажи щедро,
его пропускали в себя оболочки и ядра,
как сфера пытливая, он прогибался от ветра,
надеяя величием свет, дирижабли, луны...
(С. 113)

Леонардо здесь, как мне кажется, – это идеальный двойник, alter ego поэта.

«Надеяя величием»... – позволим себе допустить, что «величие» в данном случае – синоним близости к Первореальности, к утраченному миру вещей как они были задуманы Творцом, как они могут быть выявлены, будучи восстановленными творческой силой живописца, подвижника, поэта. И поэт, по Парщикову, – тот, кто способен отважиться на воссоздание «величия» вещей, он-то как раз и является накопителем особой силы, способной это осуществить, ее живым носителем, аккумулятором. И задача его – обновлять лицо мира изнутри, прививая ему утраченную вечность, «насыщая народы», «пейзажи», восстанавливая падшие формы.

И, кажется, здесь, в гимне Леонардо, намечен предельный акт, умножающий истечение силы, дарующей жизнь вещам и народам, – уход самого художника в то отсутствие, из которого всё возникает.

Евгения Воробьева (Вежлян)

«Монадология» Лейбница как возможный манифест метареализма

1.

Два направления неподцензурной поэзии 70-80 х годов XX века, которые обозначаются как ведущие, образующие своего рода бинарную оппозицию внутри некоторой системы эстетических координат, – концептуализм и метареализм – объединены тем, что они были манифестированы не вследствие рефлексии, идущей изнутри, а уже на уровне исследования. Борис Гройс в одном случае и Михаил Эпштейн в другом выступили создателями одновременно и явления, и языка его описания, такого, который равен не интуитивно понятному словарю манифеста, но концептуальному аппарату исследования. Это обстоятельство – одно из тех, которые и делают концептуализм и метареализм сравнимыми. Но сходство в данном случае более глубоко.

Чтобы это понять, присмотримся ближе к эссе Парщикова «Ситуации», открывающему книгу «Рай медленного огня». Парщиков планировал эту книгу как своего рода учебное пособие по творческому письму: «Я думал написать учебник, тезисы, помогающие пишущему искать свой голос»¹. Нужно обратить внимание на то, что в основе этого замысла лежало, против ожидаемого, не овладение материей языка, то есть приемом, а то, что Парщиков назвал «творческим поведением»² (вслед за Пришвиным, но отрефлексировав и существенно переосмыслив понятие) – категория интуитивно понятная, но многосоставная и философски сложная. Чтобы раскрыть ее содержание, попробуем «читать медленно» эссе Парщикова (которое очевидным образом содержит ключ к его собственному творческому методу, о чем пишет Илья Кукулин в предисловии к книге, но которым, насколько нам известно, до сих пор никто специально не занимался³).

Творческое поведение для Парщикова – это «экзистенциальное измерение и самоактуализация, поисковое беспокойство, выслеживание и

¹ *Парщиков А.* Рай медленного огня. Эссе, письма, комментарии. М.: Новое литературное обозрение, 2006. С. 14.

² Там же, с. 15.

³ Исключение составляет статья «Поэтология Алексея Парщикова» А. А. Житенева, опубликованная в настоящем сборнике.

ожидание запуска. И провокация»⁴. Это суггестивное определение предполагает, что «поведение» здесь выступает не совсем в своем прямом, социологическом ли, бихевиористском ли, значении, то есть не как совокупность действий как таковых и не как совокупность внешних действий, направленных на субъекты или объекты. Под поведением здесь подразумевается скорее некоторый внутренний акт, саму эту направленность полагающий, акт постоянного полагания связи между внутренним миром художника и миром внешним. При этом внешний мир, понимаемый как «окружение», существует в сложной констелляции: он этим актом не полагается, но – оформляется в то, что Парщиков называет «средой»⁵: «Я хотел показать, что рядом с художником возникает зависимая от него среда, соотносимая с его взглядом, что можно активировать ее и получить послание»⁶. Под «взглядом», видимо, и понимается результат формулирующего и связывающего акта, который можно еще истолковать как «форму видения» и соотнести с разрабатываемой Владимиром Аристовым категорией *idem-form*'ы⁷. Творческое поведение направлено и на создание, и на такую активацию среды, при которой происходит «прибавление реальности» и тем самым делается доступен некоторый «смысл». Собственно, этот момент схватывания и есть «ситуация». Совпадение формы видения и словесного образа дает эффект реальности: «Нельзя подгадать, как и когда словесный образ совпадет с ситуацией как явление и регистрация, и каким же надо быть оптимистом, чтобы самому стимулировать обстоятельство! (...) Но есть положения, температуры, типы возбуждения, ускорения и замедления жизни, где мы без вопросов принимаем “иллюзию реализма”, где образ достоверен»⁸. Именно эти «положения» и оказываются в центре парщиковского эссе.

Этой – активной, форматворческой – «поведенческой» позиции в эссе «Ситуация» противопоставлено присутствие (термин Ханса Ульриха Гумбрехта), которое исключает элемент открывания смысла, поскольку лишь констатирует имеющееся налично. Парщиков пишет: «Когда я проецирую ценность “присутствия” на поэзию, открывается слабость текстов, держащихся только на этом приеме. Если любой текст прини-

⁴ Парщиков А. Рай медленного огня... С. 15.

⁵ Здесь возникает близость к кантианской эпистемологии, что, учитывая неокантианские (отсылающие к соответствующим работам Шпета) по своему происхождению «метареалистические» теории Владимира Аристова о внутренней форме, неудивительно.

⁶ Парщиков А. Рай медленного огня... С. 15.

⁷ См., напр.: Аристов В. *Idem-forma* и границы миметического подхода в современной поэзии // Новый метафизис. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 301–310.

⁸ Парщиков А. Рай медленного огня... С. 15.

мается в силу своего “присутствия” за художественный, он оказывается просто приемом, документом...⁹. Продолжая эту логику, можно заключить, что именно формулирующий взгляд, зафиксированный словесно, и делает текст художественным. В скобках заметим, что это понимание искусства как продукта поведения и взгляда противопоставлено декларированному Шкловским в его работе «Искусство как прием». Искусство – это не «прием» как способ компоновки материала, но, напротив того – акт, жест, направленность, ищущая воплощения¹⁰.

Именно в этом смысле метареализм и сравним с концептуализмом по основанию, и противопоставит ему. И там, и там в фокусе – не «материал», а учреждающий его акт (в метаописаниях концептуализма это «учреждающий жест»), но концептуалистский «жест» учреждает искусство как *ситуацию*, метареалистический интенциональный акт – *ситуацию* как искусство. То есть в одном случае речь идет о границах эстетического опыта, а в другом – о границах опыта как такового. Тогда эстетика метареализма – это его метафизика. Причем, как мы попытаемся показать ниже – не в фигуральном, а в очень конкретном, историческом смысле.

2.

В том же эссе «Ситуации» у Парщикова читаем: «В районе моего тридцатилетия моими поэтиками были “Монадология” Лейбница и статья Игоря Смирнова «Барокко и футуризм» (...) Лейбниц радовал наглядностью. Например, этот переезжавший из страны в страну немецкий философ говорит: “если мы вообразим себе машину, устройство которой производит мысль, чувство и восприятия, то можно будет представить ее себе в увеличенном виде с сохранением тех же отношений, так что можно будет входить в нее как в мельницу”. Здесь где-то поблизости Еременко, не так ли? И дальше – чуть ли не заповедь метареализма: “совершенство есть не что иное как величина положительной реальности, взятой в строгом смысле, без тех пределов и границ, которые заключаются в вещах, ею обладающих”. Это уже голос в пользу Жданова и взгляд Владимира Аристова, выводящий именно за пределы границ визуального образа (...)»¹¹.

Эти две цитаты кажутся некоторым «применением» философского текста, взятого именно как текст – в этих конкретных формулировках, без обращения к целому философской системы. Парщиков пишет о

⁹ Там же, с 17.

¹⁰ Отчасти этому (как «энергийному» аспекту произведения) посвящена статья *Зейферт Е.П.* Сила как теоретико-литературная категория (на материале лирики Алексея Парщикова) // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2020. № 9. С. 102–115.)

¹¹ *Парщиков А.* Рай медленного огня... С. 35.

Лейбнице так, словно его в первую очередь волнует именно техника «наглядности», то есть способ сопряжения философского понятия и мысленно сконструированного, но вместе с тем опредмеченного образа, который в приведенном примере напоминает о картезианских мысленных экспериментах и очевидно близок к манере мышления самого Парщикова¹². На этом фоне вторая цитата выглядит уже почти и вовсе как материал для произвольной, «применяющей» философские термины к собственным нуждам интерпретации. Ведь у Лейбница речь идет вовсе не о совершенстве. У него эта же цитата звучит так: «Отсюда видно, что Бог абсолютно совершенен, так как *совершенство* есть не что иное, как величина положительной реальности, взятой в строгом смысле, без тех пределов, или границ, которые заключаются в вещах, ею обладающих. И там, где нет никаких границ, т. е. в Боге, совершенство абсолютно бесконечно»¹³. Этот параграф «Монадологии» – часть доказательства бытия Бога как единственного источника, производящего монады – простые субстанции, первоначальные элементы существующего. Из основания же, на котором строится это доказательство, в свою очередь, выводится известный даже не читавшим Лейбница принцип *optimum*’а, согласно которому мир сотворяется Богом непрерывно как наилучший из возможных.

Первая цитата – это выдержка из находящегося выше по тексту «Монадологии» параграфа, лежащего в русле того же доказательства. Это отрывок из параграфа 17, где доказывается, что восприятие и стремление (деятельность в простой субстанции, которая «производит изменение или переходит от одного восприятия к другому») не могут быть объяснены «причинами механическими, то есть с помощью фигур и движений». Продолжение цитаты о мельнице звучит так: «...мы при осмотре ее не найдем ничего внутри ее, кроме частей, толкающих одна другую, и никогда не найдем ничего такого, чем можно было бы объяснить восприятие» (С. 166).

Сама категория восприятия («перцепция») – важнейшая для теоретической констелляции Лейбница. В первых параграфах «Монадологии» Лейбниц из определения монады выводит ее свойства. Так, он доказывает, что, несмотря на то, что монада как простая неделимая и не имеющая частей субстанция не может претерпеть изменение от какого-либо иного творения (это возможно только для сложных субстанций – как измененные отношения между их частями), она обладает свойствами и отличает-

¹² Об этом пронципально пишет в своей статье *Аристов В.* Вход в Лейбницеву мельницу (о поэзии Алексея Парщикова) // НЛО. 2014. № 126. С. 269–273.

¹³ *Лейбниц Г.В.* Монадология / пер. с фр. В. П. Преображенского, Ю. П. Баргнева; вступит. ст. А. В. Маркова. М.: РИПОЛ классик, 2020. С. 176. Здесь и далее текст «Монадологии» цитируется по этому изданию.

сы от других монад, а также подвержена изменениям. Но изменения эти вытекают из ее, монады, внутреннего принципа (ведь ничто внешнее не может на нее повлиять, «монада не имеет окон»). Что предполагает «многообразие» того, что изменяется. Поэтому «восприятие» – это и есть то состояние, «которое обнимает и представляет собой множество в едином» (С. 165).

Так Лейбниц выводит, что восприятие и стремление – это неотъемлемое свойство простых субстанций, то есть монад. Затем он разделяет монады на простые монады и те, восприятия которых «более отчетливы и сопровождаются памятью» (С. 168). Это души. Соответственно, души бывают неразумные (животные) и наделенные разумом (человеческие), способные познавать «необходимые и вечные истины» при помощи рефлексивных актов. И в этот момент идея воспринимаемого многообразия вещей (многого в едином) – через принцип достаточного основания – получает обоснование в Боге как своем источнике: «Бесконечное множество фигур и движений настоящих и прошедших входит в действующую причину настоящего процесса моего писания, и бесконечное множество слабых склонностей и расположение их в моей душе – настоящих и прошедших – входит в его причину конечную» (С. 174–175). И значит, как и в случае с восприятием, их множеством, последнее их основание не выводится из того же ряда, что и любое из этого множества, а лежит вне его и служит из истоком. Этот исток любой множественности и сложности и есть Бог – как высшая простая субстанция.

Лейбниц пишет: «Таким образом, один только Бог есть первичное Единство, или изначальная простая субстанция. Все монады, сотворенные или производные, составляют Его создания и рождаются, так сказать, из непрерывных, от момента до момента, излучений (fulgurations) Божества, ограниченных воспринимающей способностью твари, ибо для последней существенно быть ограниченной» (С. 179).

Здесь возникает и получает обоснование идея возможных миров и нашего мира как лучшего из возможных. Для понимания связи «Монадологии» и поэтики Парщикова (а именно это, а не, разумеется, анализ работы Лейбница как таковой является предметом нашего внимания), однако, важна не идея как таковая, а способы ее наглядного прояснения у Лейбница. Итак, «в идеях Бога есть бесконечное множество возможных универсумов, из которых может осуществиться лишь один» (С. 181). Для выбора необходимо достаточное основание. Этим основанием оказывается совершенство, то есть ответственность, приспособленность всех вещей друг другу («в идеях Божьих одна монада с основанием требует, чтобы Бог, устанавливая в начале вещей порядок между другими монадами, принял в соображение и ее» (С. 180)). Эта консистентность мироздания приводит к его самоподобию: «...вследствие такой *связи*, или приспособленности (accommodement), всех сотворенных вещей к каждой из

них и каждой ко всем прочим любая простая субстанция имеет отношения, которыми выражаются все прочие субстанции, и, следовательно, монада является постоянным живым зеркалом Универсума» (С. 182).

Это первое потенциально важное для «парщицкого» прочтения Лейбница следствие из постулата о лучшем из миров – его фрактальность, бесконечность тождеств. Сравним с отрывком из эссе «Ситуации»: «В первой половине 70-х Еременко декларировал возможность единого языка для науки и искусства (...) в поэзии и «выдал» тексты, содержащие образы тождеств, аннигиляций, ведущих к бесконечности. Поэт не знал, что почти одновременно с ним Мандельброт в 1975 году открыл фракталы и объяснил их языком анализа тождеств. Фракталы подразумевали нахождение одного образа внутри другого»¹⁴.

Второе следствие сам Лейбниц формулирует при помощи пространственной метафоры: «И как один и тот же город, если смотреть на него с разных сторон, кажется совершенно иным и как бы перспективно умноженным, таким же точно образом вследствие бесконечного множества простых субстанций существует как бы столько же различных универсумов, которые, однако, суть только перспективы одного и того же соответственно различным *точкам зрения* каждой монады» (С. 182–183).

Возвращаясь к принципам творческого поведения, сформулированным Парщиковым, мы находим тут любопытное соответствие: и в том, и в другом случае мы видим зависимость конкретной формы мироздания, которое таким образом понимается как единое-во-многом, от «взгляда» и шире – от перспективы. Не этот ли перспективизм, открывающий лежащий в основании мироздания принцип, соответствующий полноте – поверх границ – реальности имеет в виду Парщиков, когда пишет о «достоверности», «приращении смысла», «совпадении», «активации»? Примерно это, кажется, имеет в виду и Лейбниц в параграфе 61 «Монадологии»: «И следовательно, всякое тело чувствует всё, что совершается в Универсуме, так что тот, кто видит, мог бы в каждом теле прочесть, что совершается повсюду, и даже то, что совершилось или еще совершится, замечая в настоящем то, что удалено по времени и месту». И тогда то, что Парщиков называет «Ситуацией», может быть прочитано как такое конечное совпадение с Универсумом в точке его порождения и познания, при котором реальность открывается как совокупность собственных возможностей в перспективе.

¹⁴ Парщиков А. Рай медленного огня... С. 31.

3.

Прочитав Лейбница «сквозь» Парщикова, попробуем совершить обратный ход и прочесть Парщикова в перспективе его возможного лейбницианства. Для этого выберем стихотворение «Минус-корабль», которое многими исследователями понимается как своего рода метатекст, демонстрация работы парщиковского метода поэтического письма, и, кроме того, уже бывало интерпретировано исходя из концепции мультиверса. Михаил Эпштейн в своей поздней статье «Минус-корабль, минус-объекты, минус-мир»¹⁵, отходя от концепции метаметафоры как приема интерпретирует основной сюжет стихотворения «Минус-корабль» буквально: как происходящий в эвереттовской картине мироздания, где возможны минус-объекты.

Между тем, классическое определение метареализма, данное самим Эпштейном, абсолютно укладывается именно в рамки лейбницианской картины мироздания. В своем манифесте 1983 года Эпштейн писал: «Метареализм – это реализм многих реальностей, связанных непрерывностью метаболических превращений. Есть реальность, открытая зрению муравья, и реальность, открытая блужданию электрона, и реальность, свёрнутая в математическую формулу, и реальность, про которую сказано – “горный ангелов полёт”. Образ-метабола – способ взаимосвязи всех этих реальностей, утверждение их растущего единства»¹⁶. Выше мы видели, что Лейбниц описывает реальность как множественную – из перспектив каждой из монад – и единую – вследствие констистентности мироздания, творимого Богом непрерывно. То есть «Монадология» оказывается буквальным манифестом метареализма в его эпштейнианском определении, которое любил цитировать сам Парщиков. Анализ стихотворения «Минус-корабль» покажет, как обнаруженное нами соответствие проясняет собственную парщиковскую поэтологию, которая оказывается шире и более фундирована, чем эпштейновское определение.

Попробуем интерпретировать текст «Минус-корабля», ориентируясь на те «подсказки», которые нам оставил автор. Отметим, что в эссе «Байсун», посвященном путешествию по Тянь-Шаню, это путешествие описывается как *ситуация* написания стихотворения (в том смысле слова «ситуация», который мы восстановили выше). Там есть такой фрагмент: «Вечерами на дастархан приходили мальчики, сыновья хозяев (...) и игра-

¹⁵ Эпштейн М. Минус-корабль, минус-объекты, минус-миры // Кольта. URL: <https://www.colta.ru/articles/literature/17710-minus-korabl-minus-ob-ekty-minus-miry> (дата обращения: 17.01.2022)

¹⁶ Эпштейн М.Н. Метареализм // Emory University. URL: https://www.emory.edu/INTELNET/fs_metarealism.html (дата обращения: 17.01.2022)

ли на дутарах. Из двух-трех струн возникала математика на плаву, которая не требовала разбирательства и логики, а только присутствия, потому что вселенная сама всё рассказывала о себе, жаловалась, а в передышках перестраивалась в другую вселенную и являла свою славу в эти промежутки. Я писал «Минус-корабль»¹⁷. Это соотносится с финалом стихотворения:

Таял минус-корабль. Я слышал восточный звук.
Вдали на дутаре вёл мелодию скрытый гений,
локально скользя, она умножалась и вдруг,
нацеленная в абсолюте, сворачивала в апогее.

Ко дну шёл минус-корабль, как на столе арак.
Новый центр пустоты плёл предо мной дутар.
На хариусе весёлом к нему я подплыл - пора! -
сосредоточился и перепахнул туда...¹⁸

Сравнивая прозаический и поэтический отрывки, мы видим явное соответствие – прежде всего в описании музыки. И в том, и в другом случае музыка описана как метафизическое окно в «абсолюте», открывающее слушающему порядок мироздания, но, однако, такое, которое, едва открывшись, закрывается. Музыка «сворачивает в апогее», или требует только *присутствия*, то есть некоторого нетворческого (см. выше) простого и соотношенного с вещами пребывания в моменте. Но в «промежутках» музыки вселенная присутствия перестраивается в другую вселенную и тогда музыка «являет свою славу» – то есть происходит *активация*.

И, видимо, именно с этим переходом в «другую вселенную» оказывается связана *ситуация* написания «Минус-корабля». Собственно, в последней строфе, где появляются стол и арак (восточный алкогольный напиток), сюжет стихотворения становится метасюжетом, переходит в затекстовую реальность, где субъект речи пытается ухватить открывающуюся на короткое время «альтернативную» вселенную (универсум, говоря языком Лейбница), которую можно было бы обозначить «повествуемой», в отличие от вселенной, из которой ведется повествование. При этом обе вселенные накладываются друг на друга, не полностью перекрываясь, так что читателю хочется ловить автора на несоответствиях: если дутар – «вдали», то «арак», таящий на столе, – явно на близком плане. Между тем, этот «стол» в повествуемой вселенной возникает буквально ниоткуда. Как, впрочем, и все остальные конкретные пространственные приметы в стихотворении. Строчка «новый центр пустоты

¹⁷ Парциков А. Рай медленного огня... С. 66.

¹⁸ Парциков А. Дирижабл. М.: Время, 2014. С. 57.

плел предо мной дутар» говорит о том, что корабль и всё, что с ним связано, – это некое порождение музыки, которая в любой момент может «свернуть» – и наваждение исчезнет.

Но дело как раз в том, что мире одновременного сосуществования разных версий реальности категория модальности упразднена. С этой точки зрения стихотворение не только невозможно проинтерпретировать, но более того – автор тщательно убирает намеки на то, какую из версий реальности можно было бы считать «господствующей».

Собственно, в первой части стихотворения описывается некоторая «стычка на площади», которую герой вспоминает, и причем воспоминание подается как смутное, отчасти фантазмагорическое. Внутри него «реальное» неотлично от «виртуального»:

Я помнил стычку на площади, свист и общие страсти,
торчал я нейтрально у игрального автомата,
где женщина на дисплее реальной была отчасти,
границу этой реальности сдвигала Шахерзада.

Я был рассеян, но помню тех, кто выпал из драки:
словно летя сквозь яблоню и коснуться пытаясь
яблок, – не удавалось им выбрать одно, однако...
Плечеглых грифонов формировалась стая¹⁹.

Читателю как бы дается свобода выбирать свой «модальный сценарий»: считать ли стычку на площади реальным воспоминанием или тем, что было изображено на дисплее? Считать ли грифонов реальностью или метафорическим описанием дерущихся? Считать ли «возвращение в тело» в первой строфе – в неопределенном «здесь» («а здесь – тишайшее море, как будто от анаши глазные мышцы замедлились») чем-то сродни «попаданию» в некоторый ино(альтернативный)мир, или это просто описание выхода из обморока? Ведь море в шестой строфе внезапно оказывается «призрачным»: «море казалось отъявленным, а не призрачным, неким». Ответ может быть любым, поскольку мир стихотворения существует только как лейбнизианское «восприятие» в сознании героя-монады. В первой части такое сознание пребывает в состоянии «смутности». Во второй части наступает прояснение сознания:

Всё становилось тем, чем должно быть исконно:
маки в холмы цвета хаки врывались, как тепломехи,
ослик с очами мушиными воображал Платона,
море казалось отъявленным, а не призрачным, неким!²⁰

¹⁹ Там же, с. 56.

²⁰ Там же.

В лейбницианской логике это означает что мир являет себя герою как «лучший», то есть необходимый в каждой своей части и совершенный. Именно эта связность, требующая определенных частей, создает контекст для значимого отсутствия. Для корабля есть системное место, и потому он начинает существовать – как отсутствующий в данной версии реальности, но возможный в ней, дополняющий ее до целого. Можно было бы назвать минус-корабль «воображаемым», но в лейбницианской системе воображения как категории нет, а есть только восприятие и рефлексия, поскольку возможное равно реальному.

Стихотворение Парщикова «Минус-корабль» уравнивает сюжет и метасюжет и действительно отсылает к собственным метафизическим основаниям. Однако инструментом этого уравнивания оказывается не только метабола, но и различные техники снятия модальной определенности в тексте, лейбницианская, то есть метафизически фундированная, игра с точками зрения, множественностью и единством универсума.

Таким образом, мы показали, что упоминание «Монадологии» Лейбница в сильной позиции оказывается далеко не случайным, а действительно открывает ход как к пониманию собственных принципов письма Парщикова, так и к уточнению оснований метареализма, которые, разумеется, не сводятся к одному «лейбницианству», а имеют множество иных истоков. Но в порядке прочерчивания перспектив, которые может иметь наше рассуждение, представляется любопытным вот что: обращаясь к метафизике Лейбница и Декарта (о котором мы здесь практически не упоминали, но взаимодействие с идеями которого также было, судя по всему, важно для авторов парщиковского круга), Парщиков и некоторые другие авторы круга метареалистов фактически пересоздают основание своей эстетики из исторически доэстетического, чисто метафизического материала.

Юрий Орлицкий

Особенности стиховой культуры Алексея Парщикова

Как всякий большой современный поэт, Алексей Парщиков вырабатывает собственную систему выразительных средств, в том числе и в своей индивидуальной стихотворной поэтике. Попробуем рассмотреть их в первом приближении – для основательного описания и анализа нужно намного больше времени и места, чем предоставляет нам формат академической статьи.

В качестве материала исследования мы решили ограничиться книгой 2014 г. «Дирижабли», являющейся наиболее полным на сегодня собранием стихотворения и поэм Парщикова и представляющей различные этапы его творчества.

В предисловии к ней И. Кукулин пишет: «Англоязычные поэты и критики удивлялись тому, что интерес к новейшим проблемам философии и гуманитарных наук сочетался в творчестве Парщикова с использованием традиционной версификации – то есть метрического рифмованного стиха. Верлибры среди его стихотворений очень редки, хотя произведения американских поэтов, написанные свободным стихом, Парщиков переводил в соответствии с ритмикой оригинала»¹.

Это не совсем так или, если хотите, так, но со многими принципиальными оговорками.

Во-первых, в книге «Дирижабли», содержащей 90 стихотворных произведений, 19 написано если не верлибром в строгом смысле слова, то с использованием форм, с ним корреспондирующих, причем 16 – целиком, и 3 – с верлибрическими вставками разной природы. 19 из 90 – это примерно 21 % (а не «очень редки»), достаточно высокая доля, тем более для авторов поколения Парщикова, в котором к свободному стиху обращалось не так много авторов, если не считать «чистых» либристов, таких как Бурич, Куприянов, Метс, Алексеев.

Парщиков входил в русскую литературу, когда свободный стих был еще очень редок, и такая доля этого тиша – вполне значительна. Время сказывается и в том, что начинает поэт значительно более традиционно, чем продолжает, постепенно уходя от рифмованной силлаботоники в сторону разных форм тонического стиха, райка и верлибра, от сплошь рифмованных форм к частично-рифмованным и белым и т.д.

¹ Кукулин И. Тот, кто хранит ветер // Парщиков А. Дирижабли. М.: Время, 2014. С. 11.

Исходя из того, что многие произведения Парщикова – прежде всего, поэмы и циклы – представляют собой полиметрические композиции, то есть написаны с использованием разных размеров и даже типов стихов в разных частях (стихотворениях в циклах, главах в поэмах, объемных фрагментах в больших стихотворениях), при описании метрического репертуара поэта мы учитывали как отдельные единицы, наряду с монометрическими текстами, все такие фрагменты, в результате чего у нас оказалось не 90, а 134 метрические единицы; дальнейшие процентные показатели даются в соотношении с этой суммой.

Силлаботоника используется в «Дирижаблях» всего в 34% текстов, тоника в разных вариантах – в 41%, верлибр – в 14, раёк – в 9, гетероморфный стих (то есть постоянно меняющий свою природу по мере развертывания текста²) – в 3.

При этом обращают на себя внимание некоторые характерные особенности метрического репертуара Парщикова. Так, среди силлаботонических размеров ожидаемо лидирует ямб, которым написано 30 текстов (26%), а вот доля хореев значительно ниже «нормы» – всего 2 текста (менее 2%), что вполне соответствует представлению о «катастрофическом падении хорей» в постсоветской поэзии, отмеченном М. Гаспаровым³.

Классик нашего стиховедения писал и о медленном нарастании в это время доли трехсложников по отношению к двухсложникам: в репертуаре «Дирижаблей» они занимают 30% силлаботоники, причем среди них явно лидируют анапесты (ими написано 8 текстов).

Еще одна бросающаяся в глаза особенность парщиковской силлаботоники – интерес к вольным вариантам размеров (среди ямбов их 12 (40%), среди анапестов – 2 (25%), среди дактилей – 1 (33%).

Кстати, фиксируя вольность размера того или иного текста, мы невольно упускаем из вида стопность составляющих его строк. А для характеристики парщиковской силлаботоники это очень существенно, так как большинство его вольных метров используют длинные и сверхдлинные (свыше шести стоп) размеры, как двух-, так и трехстопные; к тому же реальная природа многих из них осложнена использованием нерегулярной передвижной цезуры. Поэтому суммарно определяя, например, размер четвертой части «Дирижаблей» «Ангар в сумерках» как вольный ямб, мы упускаем из виду ряд существенных особенностей этого текста:

² Подробнее см.: *Орлицкий Ю.Б.* Стихосложение новейшей русской поэзии. М., 2021. С. 210–233.

³ *Гаспаров М.А.* Очерк истории русского стиха. М., 2000. С. 309.

1.	Рога ангара воткнулись в поле.	Я4цн ⁴
2.	Шок высоты, где вещества – разжаты.	Я5
3.	Зияет сектор лобной доли	Я4
4.	полупостроенного дирижабля.	Я5
5.	Мы легче воздуха, и по горизонтали	Я6
6.	свободно падаем. Мы заполняем складки, уголки.	Я8
7.	Пустея вдоль, как стёкла на вокзале.	Я5
8.	И дирижабль плывёт и из-под брюха выщёлкивает огоньки.	Я9цн
9.	Кто прятал днём под сварочным щитком	Я5
10.	свой маркий мозг? В кармашки вдеты	Я4
11.	опаловые инструменты. Целиком	Я6
12.	ангар рассеялся. И роботы, оцепенев, поддерживают валкие пакеты.	Я12цн
13.	Ангар погас, пропал. Но всё же что-то движется в ангаре	Я8
14.	от зоны к зоне, от сих до сих.	Я4цн
15.	– Что вертишь головой? Что ходишь вверх ногами?	Я6
16.	– Я ищу лики святых.	Неметричная строка (АС4)

(С. 207)⁵

Как видим, 15 строк стихотворения из 16 представляют собой ямб, однако последняя оказывается принципиально неметричной и может быть интерпретирована как явление акцентного стиха.

Еще четыре строки содержат цезуру, сопровождающуюся наращением слога, причем две из них (1 и 14) – четырехстопные, цезуры на которых являются безусловным ритмическим раритетом. Стопность строк колеблется от 4 до 12. Самые длинные – девяти- и двенадцатистопная – строки цезурированы.

Все эти «тонкости» показывают, что суммарная характеристика метрической природы стихотворения дает о нем очень приблизительное представление.

Далее, среди тонических текстов преобладает наиболее раскованная форма тоники – акцентный стих (им написано 35 стихотворений и фрагментов, остальные 20 – более традиционным дольником). Причем репертуар явно сдвинут в сторону редких в тонике длинных форм: пяти- и шестистопного дольника, – акцентники вообще начинаются с четырехстопного (10 текстов) и пятистопного (6), а самым распространенным ока-

⁴ Цифра после обозначения метра (Я – ямб) обозначает его стопность, сокращение «цн» – присутствие цезуры и наращение безударного слога на ней.

⁵ Все цитаты из произведений Алексея Парщикова приводятся по книге: *Парщиков А. Дирижабли*. М.: Время, 2014; номера страниц указываются в скобках после текста.

зывается шестиниктный (11); отмечены также чрезвычайно редкие в русском стихе семиниктный (3 текста), восьми- и девятиниктный (по 1) и вольный (3). Именно тут уместно вспомнить признание поэта, сделанное им в письме Сергею Завьялову: «Мне, конечно, особенно нравится длинная строка, длинный дыхательный период»⁶.

Таким образом, репертуар парщиковской тоники оказывается крайне неординарным, решительно противостоящим традиционному представлению об этом типе стиха в русской традиции.

Кроме того, среди, условно говоря, «традиционных» типов стиха заметно разнообразие метров и размеров, а также отступлений от них в форме вольных вариантов. Сюда же следует отнести и предельную полиметричность многочисленных у Парщикова сверхтекстовых единств: циклов и поэм.

Как уже говорилось, доля свободного стиха среди произведений поэта тоже оказывается достаточно высокой: в «Дирижаблях», как уже отмечалось, им написано (полностью или в больших фрагментах) 14 текстов.

Причем появляются они достаточно рано: вот самый, наверное, известный из парщиковских верлибров, впервые опубликованный уже в книге 1989 г. «Фигуры интуиции»:

КОТЫ

По заводу, где делают левомецетин,
бродят коты.

Один, словно топяк, обросший ракушками,
коряв.
Другой – длинный с вытянутым языком –
пожарный багор.
А третий – исполинский, как штить
в Персидском заливе.

Ходят по фармазаводу
и слизывают таблетки
между чумой и холерой,
гриппом и оспой,
виясь между смертями.

Они огибают всё, цари потворства,
и только околевая, обретают скелет.
Вот крючится чёрный, копает землю,

⁶ Парщиков А. Кёльнское время / предисл. А. Левкина, сост., комм. Е. Дробязко, А. Левкина. М.: Новое литературное обозрение, 2019. С. 663.

чудится ему, что он в ней зарыт.

А белый, наркотиками изнурённый,
перистый, словно ковыль,
сердечко в султанах.

Коты догадываются, что видят рай.
И становятся его опорными точками,
как если бы они натягивали брезент,
собираясь отряхивать
яблоню.

Поймавшие рай.

И они пойдут равномерно,
как механики рядом с крылом самолёта,
объятые силой исчезновения.

И выпустят рай из лап.
И выйдут диктаторы им навстречу.
И сокрушат котов сапогами.

Нерон в битве с котом.
Атилла в битве с котом.
Иван Четвёртый в битве с котом.
Лаврентий в битве с котом.
Корея в битве с котом.
Котов в битве с котом.
Кот в битве с котом.

И ничто каратэ кота в сравнении со статуями
Диктаторов.
(С. 108–109)

При этом в высказываниях поэта по поводу свободного стиха отчетливо видна определенная двусмысленность: с одной стороны, он пишет о равноправии свободного и «несвободного», традиционного стиха («Верлибр и более регулярный стих отличаются местом хранения, логикой. Регулярный хранится в памяти, верлибр – на полках, но на этом заканчивается коренное отличие – просто разные складирования»)⁷, а с другой высказывает настороженность по поводу современной практики свободного стиха («Верлибр, к сожалению, обладает слабой препятственной организацией. Большинство поэтов строят свободное стихо-

⁷ Там же, с. 751.

творение на плаву длины фразы, но такие тексты не держат реальности, она соскальзывает»⁸.

Критическое отношение к современному ему свободному стиху Парщиков высказал и в письме Михаилу Иосселю от 12 октября 2005, характеризуя стихотворство того времени: «Поэзия не сильная: чаще всего их верлибры держатся на плаву грамматически полной фразы и это перемежается раёшником»⁹.

В этом наблюдении для нас особенно важно, что поэт отмечает появление в свободном стихе некоторых авторов первого десятилетия XXI века спорадической рифмы, а также то, что он использует для этого явления корректный современный термин, который до недавнего времени применялся только к фольклору и следующим за ним произведениям¹⁰.

Из этого следует, что сам Парщиков обращается к раёшному (рифменному) стиху вполне сознательно и успешно использует его в своей стихотворческой практике:

МНЕ НЕПОНЯТЕН ТВОЙ ВЫБОР

Мне непонятен твой выбор.
Кого?
Ревнителя науки,
что отличает звон дерева от мухи
за счёт того, что выпал
снег?

Нет,

здесь, я бы сказал, какая-нибудь тундра ада,
и блёклые провидцы с бесноватой
причёской, как у пьющих балетоманов,
тебя поймают в круг протянутых стаканов.

Здесь

нет разницы в паденье самолёта, спички,
есть пустота, где люди не болят,
и тысячи сияльных умываний твой профиль по привычке
задерживает на себе, как слайд.

Ты можешь дуть в любую сторону и – в обе.
А время – только понарошке.
Учебником ты чертишь пантеру на сугробе.
Такая же – спит на обложке.
(С. 131)

⁸ Там же, с. 678.

⁹ Там же, с. 387.

¹⁰ Подробнее см.: Орлицкий Ю.Б. Цит. соч. С. 152–175.

В других случаях Парщиков частично упорядочивает иктность своего раёшника, ставя его таким образом на границу между рифменным и акцентным стихом (такие формы нередко встречаются также у Бродского) – например, во второй части цикла «Сомнамбула и Афелий»:

С коричневыми губами, с жужжащими желудёвыми волосами,
её очки потемнели сперва, затем налились молоком,
где любовники пересекались носами,
где шёл вертолёт когтящий, не помнящий ни о ком.

Я слетел с перекладки и провалился в маки
с идеей подарить тебе зажигалку и нож.
Как перелезающие порог растопыренные нудные раки,
две замедленные претендентки выходят драться на ось.

Озарённые и теряющие наименования,
расцарапанные, как школьная парга,
когда я вижу материк между Шотландией, Данией
и Норвегией, до сих пор не нанесённый на карту.

Это материк дистиллированной воды и белого шума,
там нету ни распада, ни огня.
Дуэлянткам взять бы в свидетели Улялюма.
И жаль, что самоубийство избегает меня.
(С. 185)

Вообще многие произведения Парщикова проблематизируют границы между различными стиховыми формами: акцентным стихом и верлибром, тоникой и раёшником, стихом и прозой, строфической и астрорифической конструкцией, рифмой и приблизительным созвучием; тут невольно вспоминается тезис, высказанный поэтом в начале его рассуждения о верлибре: «Изобрести форму – в каком-то смысле создать систему препятствий»¹¹.

Эта авторская стратегия проявляется и в постоянном стремлении к гетероморфности, проявляемом на многих уровнях организации парщиковского текста (вспомним хотя бы появление «неправильной», неметричной строки в нашем первом примере!). И, хотя примеров собственного гетероморфного стиха в «Дирижаблях» нашлось всего четыре, вектор гетероморфизации текста для индивидуальной стиховой системы поэта представляется крайне актуальным.

¹¹ Парщиков А. Кёльнское время... С. 678.

Тут можно вспомнить еще одно авторское высказывание – продолжение уже процитированного признания по поводу «длинного дыхательного периода»: «Я, правда, им занимался на смеси дольника и силлабического барочного стиха, но помню упоение от открывающегося горизонта»¹² (с. 663).

Надо сказать, что через искушение силлабикой прошли многие современные поэты, в том числе Бродский, Сапгир, Охупкин, Цветков, Амелин, однако поиски названных авторов в этом направлении на практике оказались малопродуктивными. И в первую очередь потому, что представление нынешних поэтов о конструктивных особенностях классического силлабического стиха чаще всего носит расплывчатый характер. Наверное, то же можно сказать и о Парщикове – по крайней мере, среди опубликованных им стихов силлабических пока не удалось обнаружить. Тем не менее авторефлексия поэта очень важна для понимания особенностей его поиска, ориентированного на преодоление границ между типами стиха (в данном случае – дольника и силлабики), что оказывается важной отличительной чертой его стихотворной поэтики в целом.

При этом, как это нередко бывает, активность метрики у Парщикова компенсируется ослабленностью, малозаметностью его строфики. С одной стороны, поскольку большинство стихотворений поэта – рифмованные, сама рифмовка – чаще всего перекрестная – подразумевает преобладание катренов, в основном – с перекрестной рифмой.

Встречаются и отдельные стихотворения, написанные alexandrinскими двустопиями – например, «Линман» (Ан5), «Две гримерши» (Дол4), начало поэмы «Я жил на поле Полтавской битвы» и т.д.). Однако почти в половине случаев строфическая упорядоченность текста не акцентирована, то есть физически строф как таковых нет. Нередки у Парщикова и собственно астрофические стихотворения, особенно это касается протяженных текстов.

С другой стороны, во «Вступлении» к циклу «Фигуры интуиции» Парщиков использует классические «дантовские» терцины, сочетая традиционную форму рифмовки с принципиально неклассическими рифмами и отказываясь от использования замковой строки:

ветер времени раскручивает меня и ставит поперёк потока
с порога сознания я сбегаю ловец в наглазной повязке
герои мои прячутся в час затмения и обмена ока за око

ясновидящий спит посредине поля в коляске
плоско дух натянут его и звенит от смены метафор
одуванчик упав на такую мембрану получает огласку

¹² Там же, с. 663.

взрослеет он и собрав манатки уходит в нездешний говор
в рупор орёт оттуда и все делают вид что глухи
есть мучение словно ощупывать где продырявлен скафандр

так мы ищем с ужасом точности в схожестях и в округе
флаги не установлены жаль в местах явления силы
нас она вдруг заключает как оболочки в репчатом луке

с нею первая встреча могилою стала бы для мазины
жилы твои тренированы были и подход не буквален
плен её ты не вспомнишь взамен бредя на вокзалы

ласков для путника блеск их огненных готовален
волен ты ехать и это опять мука видеть начало
пахнет спермой и тырсой в составах товарных

ритм лова лететь в самолёте а тень его как попало
то и дело на облаке близком ли дальнем нижнем
пульсирует исчезая там на земле а с ней твоё тело

в путь пускаясь замки свороти и сорви задвижки
вспышки гнева пускай следопытов жгут у порога
тебя догонять или двери чинить спасать вазы и книжки

пусть вдохновится тобой коляска ли Карамзина руль Керуака
разве дорога не цель обретения средства
ветер времени раскручивает тебя и ставит поперёк потока.
(С. 95)

В верлибрах Парщикова чаще всего использует характерные для этого типа стиха «смысловые» строфоиды¹³, примером чего можно считать приведенное выше стихотворение «Коты»; иногда этот принцип проецируется поэтом и на тонический стих, создавая тем самым упоминавшееся уже противоречие между конвенциональным и смысловым принципами вертикальной организации стихотворного текста (например, в стихотворении «Землетрясение в бухте Цэ»).

Наконец, о рифме Парщикова, приобретающей в его стихе, всё-таки в основном – рифмованном, особое значение. Здесь перед нами снова проявление вполне осознанного отношения к важному стихообразующему средству и одновременно столь же сознательная его проблематизация.

¹³ См.: Орлицкий Ю.Б. Цит. соч. С. 654–655.

Сам Парщикова писал: «Есть, наверное, традиция богатой рифмы, а есть и наоборот. Иные в бедной рифме выражают аристократическую аскетичность, а другие действуют по мере сил, однако всегда ясно, где изыск, а где предел напрасной самоотдачи»¹⁴.

Еще в раннем творчестве поэта его рифма очевидно тяготеет именно к бедности, к неточности:

Как бережно отпаривают марку,
снимается с Днепра бумажный лёд.
Переводной картинкой каждый год
мне кажутся метаморфозы марта.

И как всегда, нисколько не иначе,
церква кристаллизуется из снов.
Вся первый приз, она в балетной пачке
белилами запачканных лесов.

Магнитная, серьёзная вода,
в ней полнота немых книгохранилищ,
в ней провода запущенных удлинит
и тронного мерцанья правота.

Опять причал колотит молотком
по баржам – по запаянным вселенным,
и звук заходит в воду босиком,
и отплавывает брассом постепенно.
(С. 19)

Очень рано Парщикова начинает использовать также ассонансную рифму. По свидетельству Кукулина, говоря о советских шестидесятниках, он писал: «...Я всегда задерживался на них из-за ряда их физиологических преимуществ – они слышат как никто русское слово (у всех у них ассонансная рифма, но у каждого – свой вид! этого рифмонда) и в одном мире они всё же видят по меньшей мере – два (когда хотят), а то и больше, потому что не оставляют вещи без превращений. Приёмы, основанные на этих способностях, я и старался у них воспринять»¹⁵.

Типичный образец такой рифмы находим в ранней поэме Парщикова «Новогодние строчки», особенно в отдельных ее частях – например, в первой и второй:

Я, снегурочка и петух на цепочке – такая бригада –
за малую плату обходим народы по ободку разомкнутого
циферблата,

¹⁴ Парщикова А. Кёльнское время... С. 30.

¹⁵ Кукулин П. Тот, кто хранит ветер... С. 6.

лодка-сегмент отплывает и больше не держит округу.
К Новому году
часы выходят из корпуса, вися горшком по небосводу.
Мне щёки грызёт борода на клею, ты устала,
убит петух ковылять,
весь как растрёпанная колода, из которой тнут
пикового короля,
нам отворяют, в спину подталкивают детей, –
кто пришёл, отгадайте!
Шампанское шелестит на столах тополиной
мерцающей благодатью.
Кто пришёл, кто шагнул на застывший шар,
ничего не создав, не переимчив?
Мы меняем дары на три бутерброда горячих.
Мешок на полу, как поваленный бюст, похожий
на петуха, на тебя, на меня,
мешок шевелится и хочет отгадчика лик перенять.
Дети стоят, их лица напряжены, их уши
в очёчных дужках.
Из мешка вываливаются игрушки.
(С. 22)

Кроме того, Парщиков нередко обращается и к еще более редкому в русской поэзии, экзотическому типу рифменного созвучия – диссонансу, как это происходит, например, в начале четвертой части той же поэмы:

Вижу: сидишь аккуратный за праздником с твёрдой
бородкой,
думаешь: мама, где твой смех довоенный,
благо разгадки,
что кому предназначено; азбучный режут арбуз,
раздают ломти;
и если сравнить ожидание глаза с итогом,
получится кстати
<...>
таблетки и обувь, какая возможна для танцев, для лыж,
процесс
прохождения сквозь закипающие зеркала,
т. к. сам ты – нарцисс
<...>
(С. 25)

В силу гетероморфности стиха поэта в его произведениях встречается, кроме по-разному зарифмованных, немало несистемных холостых строк, появляющихся в тексте и исчезающих из него, как правило, безо

всякой мотивации. Если прибавить к этому принципиальную нерифмованность свободного стиха, составляющего, как мы помним, значительную долю репертуара Парщикова, можно констатировать, что и в области поэтики Парщиков оказывается крайне интересной фигурой.

Переходя к особенностям стиховой интонации Парщикова, следует заметить, что он, как и Бродский, достаточно часто использует такую «систему препятствий», как межстрочный анжамбан; вспомним, например, финал «Угольной элегии», в котором, кстати, в последнем четверостишии появляются две холостые строки:

И углом по углу на стенке штольни
я вывел в потёмках клубок узора –
что получилось, и это что-то,
неразбужненное долбежом отбора,
убежало вспыхнувшей паутинкой
к выходу, выше и... вспомни: к стаду
днтя приближается,
и в новинку
путь и движение
ока к небу.

(С. 32)

Наконец, разные формы прозиметрии, то есть сочетания в рамках одного произведения стихотворных и прозаических фрагментов. С одной стороны, это касается так называемой службной прозиметрии: использования в стихотворных по основной природе текста длинных названий (особенно заглавий глав в поэмах), объемных эпиграфов, занимающих значительную часть произведения сносок. В поэме «Дирижабли» после второй главы основного повествования появляется обширное отступление «О сельском кладбище» – своего рода авторский прозаический комментарий к предшествующей главе. Все эти прозаические компоненты в составе стихопрозаического целого имеют, кроме собственно смысловой нагрузки, важнейшую ритмообразующую роль, сталкивая стих и прозу и выстраивая довольно сложную траекторию их взаимодействия при чтении.

Но особенно интересен в этом смысле перевод Парщиковым поэмы Майкла Палмера «Sun», выдержавший несколько отличных друг от друга публикаций. Мы остановимся здесь на одной, представляющей собой наиболее интересный случай многослойной прозиметрии – в конце сборника 1995 г. «Cyrillic light», где тексту парщиковского верлибрического перевода предшествует четырехстраничное прозаическое предисловие «От переводчика», а сам текст сопровождается вынесенные в постра-

ничные сноски комментарии Мартины Хюгли¹⁶ (как заметил Александр Уланов в рецензии на издание поэмы в составе произведения Палмера, выпущенной в качестве приложения к журналу «Комментарии», это публикация «с 68 примечаниями на 434 строки»¹⁷). В книге примечаний еще больше – 74, и некоторые из них достаточно объемны, что создает многослойную прозиметрию текста, авторами которого оказываются сразу три современных автора.

Всё это вместе свидетельствует о чрезвычайно оригинальном использовании Парщиковым стиховых средств, в том числе и достаточно традиционных по своему происхождению; в связи с этим нелишне вспомнить замечание поэта: «...Мне кажется привлекательным до-модернистский дух. Те времена, достаточно осмеянные вообще-то, когда люди доверяли линейности и прогрессу, логике причин и следствий. Я просто хотел бы не потерять эту иллюзию из виду насовсем. Возможно, сохранить её как комическую тенденцию, но только не как пародийную или сатирическую»¹⁸.

Насколько это удалось Алексею Парщикову, судить не нам. Однако особенности стиховой культуры поэта и его содержательные авторефлексии позволяют свидетельствовать скорее в пользу его традиционалистской («до-модернистской») ориентации с серьезной поправкой на эстетику модернизма (неомодернизма), чем в пользу отнесения его к числу безоговорочных постмодернистов¹⁹.

¹⁶ Парщиков А. Cyrillic light. М.: Издание журнала Золотой век 1995. С. 92–111.

¹⁷ Уланов А. Двери голосов // URL: <http://old.russ.ru/krug/kniga/20000316.html> (дата обращения: 21.04.2021)

¹⁸ Цит. по: Кукулин И. Тот, кто хранит ветер... С. 11.

¹⁹ См. напр.: Богданова О.В. Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60 - 90-е годы XX века - начало XXI века). СПб.: Филологический факультет СПбГУ. 2004.

Александр Житенёв

Поэтология Алексея Парщикова¹

Хотя литературно-критических работ, посвященных Алексею Парщику, существует уже немало, его поэтологические представления пока не становились предметом специального рассмотрения. В той или иной степени прокомментированы только отдельные концепты или творческие принципы². Это тем более досадное упущение, что в своих рассуждениях Парщикова предстает интересной переходной фигурой, связывающей характерную для 1970-х гг. установку на «эссенциалистские» определения поэзии и свойственную 1990-м годам практику ее скептических и «не-эссенциалистских» прочтений. Противоречивость исходных предпосылок и следующих из них выводов можно проследить на самых разных уровнях.

Так, с одной стороны, Парщикова признает саму возможность определения поэзии, и ее ситуативные определения разбросаны во многих его выступлениях. С другой стороны, поэзия соотносится им с разрывами, «дырами» и «ззорами», с пребыванием *между*, и в этом смысле ускользает от определений.

Еще одно противоречие – в трактовке «нового» и его соотносительности с представлением об эстетической актуальности. Следуя общей логике модерности, Парщикова трактует «метареалистическое» поле как сферу «новой поэзии» и именно с новизной связывает его ценность: «В брежневском времени отсутствовала модальность будущего. Поэтому, наверное, новая поэзия чаще обращалась к пространственным образам и там

¹ Статья выполнена при финансовой поддержке Российского научного фонда, проект № 19-18-00205 («Поэт и поэзия в историческую эпоху»).

² Очевидно, неполный перечень работ, в которых так или иначе затрагивается поэтологическая (точнее, автометаописательная) проблематика: *Северская О.* Лингвистическая философия метареализма (поэзия и поэтическая метатеория) // *Имидж, диалог, эксперимент – поля современной русской поэзии* / Ред. Х. Шталь, М. Рутц. München, Berlin, Washington, D.C.: Verlag Otto Sagner, 2013. С. 91–119; *Зейферт Е.И.* Сила как теоретико-литературная категория (на материале лирики Алексея Парщикова) // *Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языковедение. Культурология»*. 2020. № 9. С. 102–115; *Алексеев Х.* Алексей Парщикова и поиск исходной точки поэзии // *Новое литературное обозрение*, номер 2, 2014 // URL:

https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/126_nlo_2_2014/article/10905 (дата обращения: 06.05.2021).

искала алхимического обновления»³. Но в то же время он обнаруживает готовность к историзации поэтических практик, что любую новизну делает условной: «Новая поэзия всегда сравнивала себя исключительно с другой новой поэзией и т.д. Я сам понимаю традицию как преемственность переворотов...» (С. 30).

Очевидно и еще одно противоречие, которое намечает две противоположные линии развития авторской поэтологии. С одной стороны, Парщиков сохраняет верность устойчивому комплексу мотивов, когда с поэзией соотносятся зрение, воображение и др. С другой стороны, для него важна апелляция к «необозначенному», незаданному, отказ от систематичности в рассуждениях.

Крайне любопытны схождения Парщикова с другими поэтами в трактовке поэтического, поскольку его идеи оказываются соотносимы с концепциями, существующими иногда в довольно далеких сегментах литературного поля.

Так, трактовка поэзии как «переписывания мира» сближает Алексея Парщикова и Дмитрия Александровича Пригова. У Парщикова читаем: «Мы в России стремимся переписать мир, дополнить его, а американскому художнику важно отобрать значимые вещи из уже существующего мира, который считается более-менее законченным» (С. 74). У Пригова концепт «переписывания» соотносится с эпохальными попытками переозначить «художественные практики», наметить «новые формы функционирования культуры»⁴.

Алексея Парщикова и Ольгу Седакову сближает мысль о возможности существования поэзии вне слова и вне искусства. В одном из интервью Парщиков замечает: «Все те, в ком содержится поэзия, – они и есть поэты. <...> Поэтами были те несколько прекрасных лошадей, которых я видел здесь, в Якутии, ночью. <...> Они казались призрачными поэтами среди бешеного мороза, и мороз тоже был поэтом» (С. 26). Для Седаковой естественно говорить о поэзии как «фундаментальной глубине человека». С ее точки зрения, следует различать поэзию как «*natura naturata*, овеществленную в готовых вещах, стихах, – и *natura naturans*, некий порождающий доязыковой источник»⁵.

Позиции Алексея Парщикова, Аркадия Драгомощенко и Александра Скидана объединяет внимание к концепту границы, описывающему поэзию в терминах перехода. Для Драгомощенко «поэзия – есть

³ Парщиков А. Кёльнское время / предисл. А. Левкина, сост., комм. Е. Дробязко, А. Левкина. М.: Новое литературное обозрение, 2019. С. 246. Здесь и далее тексты цитируются по этому изданию.

⁴ Пригов Д. Мысли. Избранные манифесты, статьи, интервью. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 156.

⁵ Седакова О. *Moralia*. М.: Университет Дмитрия Пожарского, 2010. С. 123.

достаточно простое отношение между чувством презрения к ней же <...> и самим ее писанием, <...>. Добавлю, что где-то между нитями паутины, времени пролетает любовь <...> под стать яви»⁶. У Парщикова «между» связано с расщеплением вещей и их текстуальных отражений: «Материальный мир как бы “трещит” между своим бытовым и условным, поэтическим, это общее “мерцание” между вещами и словами» (С. 40). Для Скидана «действенность поэзии, ее пафос будет заключаться в покушении на границы языка, в пребывании на границе», в возможности быть границей⁷.

Собственная поэтология Парщикова может быть описана как совокупность общих идей-констант, связи между которыми очень вариативны. Одной из таких констант является тезис о «перцептивности» поэзии, последовательная соотнесенность поэтического и чувственного: «Что такое поэзия? Чувство или мысль? Это представление. <...> Это и экстрасенсорные какие-то чувства. Например, поэт может ощущать то, что не видит никто. Поэзия – это еще и предчувствие» (С. 25); «Ощущения, не становясь ни эмоцией, ни вещью, не имея от того и от другого, дарят нам опыт, почти не затронутый нашими поэтами. Опыт наитий, тревоги, современной магии» (С. 37).

В то же время, размышляя об этом «представлении»-«ощущении», в том числе в контексте возможного складывания новой антропологии и новой чувственности, поэт указывает на расспыание общего для культуры поля опыта – прежде всего сенситивного. Об этом, в частности, заходит речь в эссе о М. Барни, у которого «каждая форма <...> окружена невидимой буферной зоной – оболочкой неприкасаемости, отдельности» (С. 373). И об этом же – уже применительно к поэзии – идет речь в реплике для журнала «Воздух»: «Эмпирический мир практически недоступен, невидим для большинства. Никто не знает, где он находится. Спросите соседа по гениальности. Затруднится ответить. Это шокирует. Мы теряем взаимность environment'a» (С. 464).

Тезис о «представленности» получает свое продолжение в стремлении интерпретировать поэзию «топологически» – как способ мыслить пространство и пребывать в нем. Характерным образом поэтами называются все, кто обладает особой восприимчивостью к пространству: «Но я называю поэтами не только тех, кто работает со словом. Это и кинематографисты, и художники. <...> Все, кто работает с пространством, очень близки мне» (С. 26). В пространственных категориях интерпретируется связь поэзии и медиальности: «Есть пластический мир, где гово-

⁶ Драгомощенко А. Фосфор. URL: <http://www.vavilon.ru/texts/drago1-2.html> (дата обращения: 06.05.2021).

⁷ Скидан А. Сопротивление поэзии: изыскания и эссе. СПб, Борей-Арт, 2001. С. 68.

рют пространства. Пространства представляют каналы наших коммуникаций, дают рисунок нашего общения...» (С. 25).

«Топологична» и сама логика создания поэтического мира – особенно в ситуации остановившегося времени: «Потому что время было настоящей абстракцией, находящейся за пределами тел. Важно вообразить, как вели себя предметы вокруг нас, – пространственную драматургию» (С. 246). С ней связан важный нюанс, объясняющий «драматургичность»: предчувствие, пребывание в ожидании, когда поэзия интерпретируется как «мгновенное состояние наших представлений и ожиданий», как «сфера риска и находки», а ее действие усматривается в том, что она «держит в напряжении и постепенно превращает в себя» (С. 26; 484; 29).

Перцептивность и топологичность определяют особую роль зрения и зрительного воображения в практике написания поэтических текстов. Способность видеть вещи по-своему – минимальное необходимое требование для поэта: «За видением идет алогичная, бесконтрольная охота. <...> Отсутствие видения — это трагедия, лучше бросить письмо»; «Меня интересует умение поэта видеть не так, как другие. Я выбираю предмет, который все увидели бы так, а поэт под влиянием некоторых обстоятельств – совсем иначе» (С. 475; 282). Размышление об этом «иначе» связывает у Парщикова зрительное и воображаемое: «Зрительность сама по себе не обеспечивает еще глубины, но ощущение того, что поэзия “происходит” прямо на сетчатке, доставляет удовольствие и фиксирует факт искусства» (С. 40).

«Трансцендирование» того, что дано непосредственно в опыте зрения, как следует из размышлений поэта, возможно двумя различными способами. Первый – воображение, и именно опора на него делает «новую поэзию» поэзией метареалистической, устремленной по ту сторону очевидного: «Речь идет не о сверхреальности, как в сюрреализме, а именно “за”, за внешней формой по направлению к форме внутренней, то есть невидимой. <...> Есть огромный соблазн воссоздать в воображении какую-то визуальную форму, увидеть то, что находится за оболочкой вещей, поэтому “мета”... Я сам называю это метаписьмом», «создание образа на изнанке лобной кости» (С. 307; 325). Второй – различные медиа, которые позволяют отразить то, что даже будучи воспринято, осталось незамеченным и неосвоенным: «Я всегда понимаю, что камера видит другое, чем я. <...> Возникает еще один мир, который, оказывается, был здесь, где и я был тоже» (С. 310).

Такое решение позволяет отметить первое противоречие, которое в рамках поэтологии Парщикова не было разрешено: между актуализацией чувственности и порывом за пределы опыта тела, в «мета»-измерение, причем порывом в разные стороны – к воображению и «сверхзрению» технических медиа.

Еще один узловый тезис, имеющий множество следствий в поэтологической системе Парщикова, – тезис о воображении как практике пересоздания реальности, связанный с мыслью о незавершенности сотворения мира: «Время от времени мир вокруг нас направшивается на переименование»; «Мир как бы и завершен, не остановлен, он требует соучастия, сотворчества, преобразования. Метафора, начинаясь от предмета, вещи ли, пейзажа, мысли, больше не оставляет его (или ее) тем, чем нашла. <...> Мы, следовательно, тоже должны “вернуть” мир иным, чем нашла...» (С. 30; 41).

С этим тезисом о продолжающемся творении оказывается соотнесена мысль о «новом» как «неизведанном» и о возможных областях обретения такого экстенсивного «нового». Парщиков отмечал, что его интересует, «что современный человек называет “неизведанным”»; что значит творческое отношение к неизведанному, в чем заключается этот феномен» (С. 36). Эта мысль встречается в его работах во многих вариациях. Поэт убежден, что в культуре всегда будет существовать запрос на освоение «странных вещей сего мира», а «будущая литература <...> обратится к непривычному, непознаваемому» (С. 77–78).

Так же, как и в случае с развитием мысли о естественности перехода по ту сторону перцепции, в случае с «неизведанным» можно говорить о разных линиях развития исходной идеи. С одной стороны, «неизведанное» скрыто уже в самом языке: «Опыт можно черпать из самого языка»; «Лавину референций вызывает сам язык, культурные отражения» (С. 25; 316). С другой стороны, не менее важный источник «неизведанного» – это «другое» в субъекте, с которым невозможно себя отождествить: «В человеке самом пожар или наводнение, чем сам человек себе неведом и страшен»; «Драма падения и деградации оказалась периферийной, а центральной – тема самораскрытия и неспособность самосовершенствования, назовем этот конфликт “драмой рая”» (С. 35; 33).

«Неизведанное» тоже «топологично» – это то, что существует по ту сторону некой умозрительной границы и может быть описано в пространственных терминах. Однако – и в этом еще одно неразрешимое противоречие поэтологии Парщикова – текст рассматривается им не только как «локус», но и как событие, а связанное с ним пространство трактуется «как постоянно находящееся в процессе претворения, внутреннего путешествия», когда «больше не существует “здесь”, а есть только “сейчас”» (С. 402).

Самым очевидным образом эта идея соотносима с творческим процессом: «Современная метафора <...> как снимок американских горок ночью, – горящая восьмерка – но зато сидящему в снаряде она дает ощущение творческой завершенности космоса самим собой, – дух захватывает...»; «“полет рассказа” имеет опору в самом себе» (С. 41; 112). Но в то же время это «замкнутое время» поэтического открытия может быть

соотнесено и с восприятием читателя: «Мне было бы приятно, если бы читатель со мной мог пережить какие-то моменты моего опыта, поискового поведения во время самого написания текста» (С. 112).

Столь же противоречивым оказывается и еще один поэтологический концепт – концепт «реализма», который в системе координат поэта связан не столько с проблемой мимесиса, сколько с поиском аутентичного наименования для того, что никогда раньше не было отражено в языке. Поясняя свое видение «метареализма», Парщиков подчеркивал неслучайность слова «реализм»: «В разговоре о метареализме стоит обратить внимание именно на слово “реализм”, потому что <...> в “мета” кроме метафор <...> есть и непосредственно конкретный уровень смыслов. Буквальный, физиологический, который соблюдается на правах степеней совершенства» (С. 426). Вопрос в том, как с этим смыслом согласуются метафорические ряды.

В пределе, к которому метареализм стремится, «точность» и «метафора», как полагает Парщиков, должны совпасть: «Что для одного метафора, для другого как бы способ вернейшим образом говорить точно»; «Метареализм обещает больше, чем метафора. Он делает метафору возможной в реальности» (С. 427).

Это совпадение различного должно быть обеспечено «совершенством» высказывания, когда единый принцип подчиняет все его уровни: «Совершенство <...> может быть найдено или представлено на всех уровнях, и это заключено в самой причинности совершенства» (С. 419). Однако и в этом случае «точность» предполагает уход от конкретности предмета – и в этой связи уместно вспомнить о парщиковском истолковании «подстрочников» и «надстрочников».

В одном из писем Парщикова появляется рассуждение об этосе точности, которая оказывается своего рода артистической доблестью и противостоит универсализации «расширений»: «Ассоциации – одна из разновидностей extension <...> продление нашего тела и сознания. <...> Протестантская культура любит конкретность, масштаб “один к одному” и видит в этом поэзию, единичность, признак выбора и достоинство»⁸. Однако, отдавая должное этой «единичности», Парщиков предпочитает текучесть смыслов, условность всякого «завершения».

В этой связи появляется рассуждение об оптимальных стратегиях поэтического перевода, самой аутентичной из которых оказывается наиболее «сырая»: «Хочется удержать понимание текста на той стадии просыпающегося сознания, когда оно еще не чувствует обязательств перед формой. Такой перевод я называю carbon translation <...> в этом

⁸ Парщиков А. Наброски // Комментарии. 2009. № 28. С. 145.

<...> образный поток, не остановленный словом, не продолженный речью, голое струение воображения» (С. 233).

Фактически в качестве наиболее аутентичной «формы» утверждается то, что существует до всякого оформления, – чистое альтернирование, когда за каждым словом стоят другие возможности – приглушенные, но не снятые текстом: «Подстрочник <...> форма <...> передающая пробы голоса, колебания смыслов», но любой «поэт пишет надстрочник, если начинает интерпретировать свое стихотворение и вкладывать больше, чем оно содержит (что естественно)» (С. 234).

Эту идею Парщиков переформулирует неоднократно: «Поэтика стихотворного подстрочника как раз и говорит, что оригинала, может быть, и вовсе нет, что перед нами – только возможность сообщения, формулы. Подстрочник обращает к потенциальности высказывания» (С. 460). Эта потенциальность соотносится не только с переводом, но и с чтением как таковым: «Некоторые ссылки у Палмера не то чтобы не точны, но принципиально расплывчаты. Сквозь них брезжит подход автора к представлению о чтении поэзии <...> цитируемая строка не должна забывать аромат целокупного источника, поэтому указывается не конкретная страница, а книга» (С. 207).

И здесь, в этом поворотном пункте, разделяющем точность и вариативность, «реализм» и мета», обнаруживается еще одно противоречие, когда творческий поиск оказывается лишь проявлением изначально скрытого в поэтическом даре: «Там, где начинается творчество, там есть свобода, но почти нет выбора. Свобода выбора – это замечательная вещь на каком-то социальном уровне, но на более высоком уровне свобода – это одно, а выбор – это другое» (С. 324).

Поиск поэтом «своего» – авторского высказывания и авторского поведения – оказывается, таким образом, поиском того, что «провиденциально» только этому поэту и предназначено, и единственная свобода состоит только в том, чтобы от этого выбора уклониться: «“Творческое поведение”. Для меня в этих словах нет ничего от автора, а есть экзистенциальное измерение и самоактуализация, поисковое беспокойство, выслеживание запуска» (С. 416). Тем самым логика саморазвития состоит в том, чтобы, уйдя от одной предопределенности – «готового» языка – через актуализацию «видения» или «воображения» – прийти к другой предопределенности – «творческого поведения» и своей «несвободы» от него.

Это тем более любопытный пример обратимости смыслов, что у Парщикова соотношение «своего» и «не-своего» довольно проблематично. Поэтическая речь никогда не может быть вполне «своей», поскольку она не может быть вполне «искренней»: «Как можно считать, что ты искренен в неизвестном? <...> Мастер не владеет стихотворением полностью — напротив, изумляется, как оно складывается. <...> Как же ты

можешь себя контролировать и быть уверенным, в том, что ты искренен, если неизвестно, о чем может пойти речь?»⁹.

Этот тезис о «неизвестности», скрытой в самой реальности поэтического, тоже получает детализацию – причем сразу в двух направлениях.

С одной стороны, Парщиков по меньшей мере несколько раз возвращается к идее «неизвестного» голоса, который невозможно соотнести ни с каким из обозначенных в тексте субъектов: «Я, может, добавил еще только один, внечеловеческий голос, ни от кого»; «В последней части рукописи <...> кажется, есть вакансия для “другого” голоса» (С. 410; 413). С другой стороны, «неизвестность» соотносима не только с субъектом речи, но и с ней самой, и примеры изобретения такой речи представляются ему крайне интригующими: «Идея писать на несуществующем языке время от времени захватывает писателей в разной степени; заумный язык – только один из экстремальных полюсов, ведь писатель всегда вырабатывает свой язык» (С. 468).

Взаимосвязь «свободы»–«несвободы», «своего» и «чужого» снова возвращает к идее «струения воображения», которое как бы само собой складывает текучий образ. В этой связи Парщикову вспоминается формула Дилана Томаса, которую он сочувственно цитирует в письме к Илье Кукулину: «Образы говорят то, что говорят, а не то, что они выражают (символизируют)» (С. 420).

Таким образом, характеризуя типологию авторского самоописания, можно говорить, что для Парщикова-поэтолога характерны движение по ту сторону собственных рабочих понятий, вкус к самопротиворечию, к обозначению и стиранию предела, к постоянному переходу от одной точки фиксации смысла к другой в пространстве без направлений. В его поэтологических рассуждениях отмечается цикличность и обратимость смысловых линий, связывающих ключевые концепты, «неготовность» и несистемность поэтологии, высокая роль импровизации, мгновенного озарения. Поэзия – то «ощущение», то «воображение», то «здесь», то «сейчас», то это «текст», то это «надстрочник», все ее смыслы и значения вариативны и ситуативны.

⁹ Там же, с. 216-217.

Сергей Соловьёв

Пространство Алексея Парщикова¹

Речь, произнесенная на Красноярской книжной ярмарке, 2015, в рамках круглого стола «Пространство поэзии. Поэзия пространства» в творчестве Иосифа Бродского, Виктора Кривулина, Елены Шварц, Аркадия Драгомощенко, Ольги Седаковой, Алексея Парщикова.

Пolemически обострив, я бы сказал: ни у одного поэта, по крайней мере в русской литературе, феномен Пространства не играет такой важной роли, как у Алексея Парщикова. Сродни той, каково, скажем, играет у Введенского – Время или у Хлебникова – Число и Слово.

Попробую прояснить сказанное, начиная с этих трех понятий: «пространство», «роль», «играет». И снять маску со слова «важную».

О каком пространстве может идти речь, если его существование, наряду со временем, не доказано? То и другое, нередко как единое и неразрывное, лежит в основании нашего мышления о себе и мире, но сами они, или оно, нами не ухватываемы – ни мыслью, ни словом. Не выражены, а стало быть, и существуют (поскольку создают мнимую очевидность, в том числе в ощущениях), и не существуют.

Да, есть у мира чучельный двойник,
но как бы ни сильна его засада,
блажен, кто в сад с ножом проник
и срезал ветку гибкую у сада².

По Парщику, пространство расхожего очевидного, с которым мы имеем дело, – чучельный двойник. Это мир «с собачьим постоянством на губах»³, не случайно он там рифмует это постоянство с пространством. Мир инерции и гравитации, и не только физической, на чьей привязи мы находимся.

Но есть и другое пространство, где всё возможно, – первородное. Пространство рая. Не библейского с его линейной драмой, а бесконечный перформанс мироздания, полигон возможностей, где время обратимо, где очертания сущего перерисовываются на лету и на той скорости

¹ Впервые опубликовано на портале syg.ma

² Парщиков А. Василию Чубарю. URL: <http://parshchikov.ru/cyrillic-light/vasiliyu-chubaryu> (дата обращения: 04.09.2022)

³ Парщиков А. Дирижабли. М.: Время, 2014. С. 41. Здесь и далее тексты приводятся по этому изданию.

превращений, которая нам лишь снится, и мир этот – вот, перед глазами, сейчас, а не во времена дней творенья. Но кто может видеть это перво-родное пространство? Ведь видеть – значит совпасть с его скоростью превращений и теми мирадами траекторий, происходящих одновременно – в разных масштабах, временах, ландшафтах и мотивациях. Но тут мало видеть, мало обладать уникальным даром зрения, райским глазом (запутанным, как грибочки), надо еще и быть участником этого действия. «Где витала та мысленная опора, / вокруг которой меня мотало?» (С. 33), «И, возвращаясь в тело, я понял, что Боже спас мя» (С. 56).

Тут мы подходим к трудным вопросам и шатким границам. Насколько реально это пространство, с которым имеет дело Парщиков? То есть насколько оно и есть эта первородная реальность, в которой мы находимся и не схватываем ее? (Как говорил Элиот: реальность непеносима для человека.) Не порождается ли она лишь виденьем поэта, его энергией воображения? Или эти миры возникают из их обоюдной провокативной встречи, подстрекающей друг друга к отношениям, к этим демургическим танцам, соблазнам, схлестам и разрывам? Заметим: радостной встречи, безоглядно увлеченной происходящим, что, как ни парадоксально, большая редкость в поэзии. Наверное, так и должно быть. Так, наверное, светла чистая творящая сила и этим же чувством откликается ею сотворенное. Соблазн и эротически окрашенная радость вовлеченности в безграничные возможности мира, в его всё ещё длящееся начало. Даже вечность, по Парщикову, – только начало уже завершенного жеста.

Но как можно существовать в таком пространстве? Казалось бы, при такой реактивной тяге воображения память не может работать, она должна быть сметана этой тягой. И при таком положении памяти как может работать рефлексия, этой памятью в определяющей мере питаемая? Еще один трудный вопрос.

«Камни – геном времен, от камней происходит время» (С. 93), – пишет Парщиков. А от чего происходит пространство? И где оно?

Принципиальное отличие пространств Парщикова в том, что этих пространств нет. Верней, не было – для нас. Насколько реален его «минус-корабль», насколько реальны идущие по городу «стеклянные башни» и многое, что он описывал, образуя входы в незримое нам, хотя и с первого взгляда знакомое и даже очевидное, будь то «жужелка» или «тренога», «ревность» или «нефть». Или поэма «Деньги», в которую мы входим через купюру, оказываясь внутри денег и ведомые, как Вергилием, фигурой интуиции.

Можно сказать, что его пространства – это пространства-входы (дромосы). Пространства-ключи. Работа отчасти сродни исследованиям натурфилософов, отчасти – визионеров. Со сложной оптикой и исследователем, включенным в опыт. А в каких-то случаях – исследователем,

раздвоенным или размноженным для одновременного отслеживания каждой из точек таких пространств. Поскольку настоящее живое пространство не однородно, а пребывает в разных, сообщающихся друг с другом размерностях.

Колотясь в разное масштабное,
один и тот же план туда-сюда летает
меж небом и страницей, будто картошка,
которую подбрасывают, остужая.
(С. 113)

Для исследования таких пространств нужно обладать не бинокулярным, а поликулярным зрением. И высокой скоростью ассоциативного метафорического мышления. Но не линейных ассоциаций между «далекватыми понятиями», а сложным парадоксальным синтаксисом траекторий, с опущенными звеньями, схлопывая расстояния этим взвинченным броском так, что вещь оказывается пойманной в своей свободе.

В эти пространства он вводит через зазеркальные кроличьи норы, но без самой норы, а как в непосредственную реальность. Так устроена его поэма «Я жил на поле Полтавской битвы», или «Новогодние строчки», начинающиеся с обхода циферблата тремя персонажами – автором, снегурочкой и петухом. Само поле битвы, как и ободок циферблата, является действующим лицом в не меньшей степени, чем Карл XII или автор. И медный купорос – действующее лицо в не меньшей степени, чем заяц. И дело не в том, что «есть неорганика в нас» (С. 90), а в том, что в первородном пространстве творения они все равны и взаимопроникаемы.

Координат осталось только две:
есть ты и я, а посреди, моргая,
пространство скачет рыбой на траве.
Неуловима лишь бесцельность рая.
(С. 53)

В своих оценках текстов других авторов он часто пользовался критерием непредсказуемости. У самого Парщикова степень непредсказуемости развертывания поэтического пространства, мне кажется, – одна из самых высоких в русской поэзии.

Второй критерий – многоходовость. Нет одноходовых пространств (смыслов, образов, вообще – любых фигур, принадлежащих живым процессам). Вернее, есть, но они принадлежат тому чуждому двойнику с собачьим постоянством на губах.

Мы только вероятные пространства
меж них, меж точек, въедливых в ничто.
Мы – испаряемся, они – дымятся.
(С. 156)

Парщиков работает с пространством в экспедиционном исследовательском режиме, как бы совмещая в себе три ипостаси: Адама, дающего имена, натуралиста эпохи Просвещения и современного перформера-испытателя, проводящего свои опыты на границах сред. Эти трое авантюрным образом связаны друг с другом в художнике с феноменальным видением и воображением. Каждая такая экспедиция – даже величиной с небольшое лирическое стихотворение – своего рода одиссея с новым Улиссом, без которого «как тугая прическа без шпильки, рассыпается этот ландшафт» (С. 87).

Существует представление, что язык, в чьи владения мы попадаем прежде, чем понимаем, куда попали, не очень приспособлен для описания картины мира, поскольку обладает определенной грамматической структурой и апеллирует к линейной логической речи. Опыт Парщикова показывает, что можно работать со сложнейшими системами и их связями на любом уровне, оставаясь в пределах дискурсивной записи.

Можно было бы сказать, что пространства эти метафизические, и это было бы верным, но лишь отчасти, поскольку в них то, что находится по ту сторону вещей, и всё, что по эту, как говорит Парщиков, «снует как бешеные соболя» (С. 114).

Эти пространства – своего рода исследовательский полигон, где автор выводит их из себя – в обоих смыслах. Провоцируя их на экстастику, на сдвиг, сам являясь такой эксцентричной провокацией, вовлекаясь в сближение, ловя пространство на себя, на язык как на живца в этом лицедейно сосредоточенном танце. Где пространство вместе с автором становится и ареной, и актером. «Можно махнутья любимыми в этом Египте» (С. 112).

Возвращаясь к началу – об «игре» и «роли» пространства у Парщикова: в первоначальном мире игры бесконечных возможностей и превращений («Ты же актриса, ты можешь быть городом, стой!» (С. 63)) нет ни родословной, ни начала, ни конца этой не-игры, и ни реальность ее, ни ее легитимность не выводятся из «чучельного двойника». Как восклицает Парщиков в один из таких экстастичных моментов:

Открылись такие ножницы
меж временем и пространством,
что я превзошел возможности
всякого самозванства.
(С. 35)

В один из его приездов в Мюнхен мы пошли с ним в известный Музей техники, оказавшись там перед самым закрытием, и выбрали из множества возможностей зал оптики. В дальнем углу зала была обустроена комната с иллюзионом, куда вело два проема за черными полами. Он шагнул в один, я – в соседний, и оба попали в оптическую западню: зеркала были расположены полукругом так, что перед каждым из нас была вереница наших близнецов, косящихся друг на друга и возвращавших нам самих себя, какими мы себя не видели и не знали. То есть двенадцать Парщиковых, глядящих друг на друга под углом крайнего отчуждения, – у него, и столько же моих двойников у меня. Вышли, не проронив ни слова. Долгое время спустя он сказал: «И с этим человеком я жил, спал под одним одеялом, любил женщин?» Вот об этих пространствах и речь, которые за каждым углом и условным поломом.

У Парщикова есть короткий – в несколько строчек – поздний текст, где он определяется в своих отношениях с Богом. Заканчивается он так:

Я Тебя не ищю.
Ты найден в своей свободе⁴.

Кажется, эти слова могли быть сказаны и самим пространством – автору.

⁴ Парщиков А. Я отрекаюсь от обезьяны. URL: <http://parshchikov.ru/cyrillic-light/ya-otrekayus-obezyanu> (дата обращения: 04.09.2022)

«Кино, где меняются фигуры со сложной топикой»: визуальные коды в поэзии Алексея Парщикова

Разговор о визуальности как основной характеристике поэтики Алексея Парщикова стоит начать с обращения к его собственным размышлениям о визуальном и вербальном кодах и балансе между восприятием и воображением: «Восприятие приходит к нам извне, как бы навстречу воображению, идущему изнутри. Вы исчезаете, вы столбенеете, когда видите, как они считывают друг друга. <...> Мы можем воображать вещи совершенно абстрактные, но они, как на экране дисплея, на внутренней поверхности нашей лобной кости, дают **кино, где меняются фигуры со сложной топикой**. Понять природу этих фигур было бы важно, чтобы уметь *ходить по телу языка, двигаться от его зрительных описательных систем до понятийных*, потому что мы всегда воображаем пластически» (здесь и далее в цитатах курсив и другие шрифтовые выделения мои – О. С.), – это цитата из опубликованного лишь фрагмента эссе «Из монолога в диалогах»¹, текст которого был составлен мною в 1991 г. по следам разговора с поэтом о поэзии и поэтике. Попробуем показать, как происходит транспозиция визуального семиотического кода в вербальный на примере текстов, входящих в «Выбранное»².

Обращает на себя внимание обилие в этом собрании текстов «словесных квантов оптики»: два ключевых в этом плане глагола *видеть* и *смотреть* вкупе со своими производными составляют абсолютное большинство (корень –*вид*– встречается 87 раз, в том числе в лексемах *снoвидцы*, *прoвидцы*, *свидетели* и *очевидцы*, корень –*смотр*– 3 раза), на втором и третьем местах – существительные *глаз* и *зрение* (соответственно 19 и 9 употреблений); упоминаются и *фото* (12 раз), и *кино* (5 раз); наконец, в текстах появляются *очки* (3 раза) – как пишут в толковых словарях, «оптический прибор из двух стекол, применяемый при недостатках зрения или для защиты глаз», который также используется как фильтр при фотосъемке. Эта статистика отражает примат визуальности, которая, по сло-

¹ Парщиков А. Из монолога в диалогах // Ковчег: ежемесячная литературно-художественная газета. 1995. № 3. С. 7.

² Парщиков А. Выбранное. М.: ИЦ Гарант, 1996. 208 с. Стихи далее цитируются по этому изданию.

вам В. Я. Малкиной³, в отличие от визуализации, представляет художественный мир не наглядным, а зримым в воображении, активизированным авторским замыслом и выражающими его вербальными средствами.

Если проследить конкретные словоупотребления, то окажется, что во взаимодействии с книгой *смотреть* оказывается важнее, чем *думать*, *читать* или *вспоминать*:

Ух! Книгу читать, думать или вспоминать, а я выбираю – *смотреть!*
(«Я жил на поле Полтавской битвы») –

инными словами, устанавливается приоритет визуальных знаков над словесными, имеющими материальную форму и мыслимое предметное и абстрактное содержание, а также обладающими определенной культурно-языковой памятью.

В другом примере мы видим оживление стертой метафоры в уступительном союзе *несмотря*:

Солнце стояло в зените, и ночь во дворце, *несмотря* на раскрытые ставни, может, к дверным и оконным проёмам были привалены камни, я допускаю...
(«Я жил на поле Полтавской битвы») –

в этой «картинке» *ночь* буквально *не смотрит* на солнце, а потому и не видит *день*, образ подчеркивает возможность искажения восприятия вне установки на приоритет *зрительных* впечатлений, отраженных в тексте.

Видение – это отправная точка и в отображении и анализе реальности, и в создании текста, и в его интерпретации, о чем поэт недвусмысленно заявляет в одном из программных произведений:

Все, что *я вижу*, вилку даёт от хрусталика – в сердце и мозг,
и, *сфрестившись* на кончиках пальцев, сътыается в *лязг*
машинписи [...] («Вступление») –

в другом тексте обращая внимание уже на связь *вида* со *зрительным образом*, лежащим в основе метафор, и далее – с семантическим синтаксисом, связывающим подобное в поэтическом мире:

³ Малкина В. Я. Категория наблюдателя и проблемы визуального в литературе. Предисловие // Гуманитарный акцент. 2020. № 1. С. 11.

Ты стоишь на одной ноге, застёгивая босоножку,
и **я вижу** куст масличный, а потом – магнитный,
и орбиты предметов, сцепленные осторожно, –
кто зрачком шевельнёт, свергнет ящерку, как молитвой.
(«Крым»).

При этом *видение* как непосредственное восприятие зрением может маркироваться двоеточием, а *внутреннему зрению* (эмоциональному, интеллектуальному переживанию, образному представлению с какой-либо стороны, осознанию и пониманию) соответствуют конструкции с запятой, вводящей придаточное изъяснительное, в котором гораздо больше стоящих за зрительным впечатлением подробностей, деталей, уточнений, историй, множественности, чем в «картинке»:

Вижу: сидишь аккуратный за праздником с твёрдой бородой, [...] **Вижу,** сидишь за столом, а бродил, хмелея от хищных речуг, сочинитель, и волосами тянулся к насущному небу, на цифре рока – 33 – катился во мрак музыкальный, как денежка веку на око.
(«Новогодние строчки»),

но при этом «внутреннее» предстает через «внешнее», являясь в конкретных, зримых образах:

Там **видел я** твою *расправленную душу*,
похожую на **остров**, *остров – ни души!*
Ты **впился в океан...**
(«Мемуарный реквием»).

Видение – это процесс поиска соответствий, сходств и отличий: **Я загляделся в тридевять зеркал. Несовпадение лиц и совпадение** (Lucy in the Sky with Diamonds); способ постижения реальности, метод открытий, позволяющий *видеть стрелочки связей и все сузубые скрепы* – инвариантные структуры, способные «диктовать виды – видам» («Минус-корабль»), т. е. представлять инвариант в серии зримых и воображаемых сущностей. При этом различаются проникающее внутрь (*видеть*) и поверхностное, беглое (*гляднуть разок*) зрение. И очень важно, что зрительные впечатления «фильтруются», мир как бы процеживается зрачком и, попадая в «растянутый диапазон» сетчатки, оседает на глазном дне – как зияющий пустотой минус-корабль:

если б кто *глянул* в него *разок*,
сразу бы зацепился, словно за *фильтр* из ваты,
и спросонок вошёл бы в растянутый диапазон
(«Минус-корабль»).

Значимо и различие несовершенного и совершенного вида глаголов зрительного восприятия: *видеть* фиксирует общий план в его протяженности, *увидеть* позволяет сфокусироваться на деталях, – и это соответствует тому, что Р. Барт описывал в *Camera lucida* как *Spectrum* («разглядываемое»), *Studium* («изучаемое») и *Punctum* («заострение») фотографии⁴.

Вижу: копьё разбивает солдату лицо, вынимая из-под верхних зубов бездну...
[...]

Я увидел: идёт за тобой неотвязно размахом баталия,
в обороне бароны, и боров на них с бороной, и другие детали...
(«Я жил на поле Полтавской битвы»),

ср. также:

Я увидел – двое лежат в ложине
на рыхлой тине в тени,
лопатки сильные у мужчины,
у неё – коралловые ступни,
с кузнечиком схожи они сообща,
который сидит в золотистой яме,
он в ней времена заблуждал, трепеща,
энергия расходилась кругами.
Кузнечик с женскими ногами.
[...]
А когда рассеялись чары,
толчки улеглись и циклон утих,
я снова увидел их –
бредущую немолодую пару,
то ли боги неканонические,
то ли таблицы анатомические...
(«Землетрясение в бухте Цэ»).

⁴ *Барт* Р. *Camera lucida*. М.: Ad Marginem, 1997. С. 15–17. По Р. Барту, *punctum*’ом может быть как цельный объект, «бросающийся в глаза» или «коллющий глаз» (Там же, с. 11), так и деталь (Там же, с. 16) или «утонченное закадровое пространство» (Там же, с. 17).

Видеть и *увидеть*, как представляется, соответствуют двум ролям, которые выделяет Р. Барт, – *Spectator* и *Operator*⁵. В. Я. Малкина объединяет их в одну категорию «наблюдатель» – наблюдатель *смотрит* и *видит*: это «субъект видения в художественном тексте, особенности зрения которого позволяют ему познавать, творить и/или трансформировать художественный мир или часть мира»⁶.

Видеть и *слышать* – тоже разные вещи, но даже звуковые ассоциации предстают в зримых, легко представимых образах, – как, например, в «Минус-корабле», где упоминаются *слогов повторных жемчуга*, а звуки, издаваемые морем и его обитателями, даны и слуху (*трубный голос мидий* похож по силе и тону на голос трубы, а море проявляет себя рокоचущим, скрежещущим звучанием *зубной гармошечки*), и внутреннему зрению, в «картинке» концерта, в котором солируют определенные музыкальные инструменты. В «Дачной элегии», *мяуча и хрюча, цокая и гремячая*, проходят перед мысленным взором поэта (а значит, и читателя) *баллон в гараже, ёж и консервная банка, лопушная статуя*, которые наряду с морем обнаруживают себя в упомянутых странных звуках; а как только появляется зеленый свет ракеты (*ночь козырнула ракетой / и сетью цвета зелёнки сраба стала воздух*), «смокают» и море, и вертолеты, и бэтээры, а о море напоминает уже сугубо визуальное в своей основе сравнение (*лишь провода / торчат из углов, словно рачьи усы*). В этом проявляется и творческая индивидуальность Парщикова, и общий принцип метареализма, в котором мир предстает надличностной «суммой видений, геометрическим местом точек зрения»⁷.

Главенство визуального кода над аудиальным, его трансформирующую интерпретационную непреложность поэтически осмысленной светотени Парщиков утверждает в «Новогодних строчках»: «Слышал ты больше, чем видел, но то, что несло в роговицу / было: **свет** не гнётся, а **тьма** не выпрямляется, для очевидца всё искажалось...». В программном «Вступлении» к поэме «Я жил на поле Полтавской битвы» он говорит о визуализации как творческом методе:

чуть станина дрожит, и блестят рычажки в капельках масла,
а над ними – не раскрытые видом гребешки душистые смысла,

⁵ Там же, с. 5.

⁶ Малкина В. Я. Указ. соч. С. 12.

⁷ Эпштейн М. Н. Постмодерн в русской литературе: Учеб. пособие для вузов. М.: Высшая школа, 2005. С. 175.

и те же мысли мы находим в его прозе: «*предустановленные языком соотношения оказываются **видны невооруженным глазом***»⁸ – и это абсолютно справедливо, так как язык обладает своей изобразительностью; «... бродя от одной электронной страницы к другой, мы **ВИДИМ**, что слова и знаки соединены между собой и могут увести в бесконтрольное неведомое»⁹; «Фирменный знак принадлежит чистой информации, она закрыта и пуста до тех пор, пока именно **метафора** не придаст ей **очевидность и плоть**. [...] И тогда **мы видим и ощущаем материю и объект, его вкус, запах и цвет**, реальную силу воображения поэта, знак наития»¹⁰ и т. д.

Метафоры и сравнения у Парщикова действительно мотивированы «видами». Например, в стихотворении «Тип» появляется человек, «*памятый, как **полотенце шахтёра**, и бессильный, / как **сброшенный ремень***», – в воображении читателя возникает шахтер после смены, который умывается, приводя себя в порядок, раздевается, – и образ оживает: легко представимы и полотенце шахтера – не только помятое, но и грязное, и сброшенный ремень, который уже ничего не держит, как сброшенные оковы. Интерпретация строк из «Термена»: «И **пятикрылый серафим** [...] имеет форму **газовой разводки**» – требует не только сравнения с *шестикрылым серафимом* из «Пророка» А. С. Пушкина, но и воплощенного в визуальном представлении знания о том, что газовая труба может расколоться на пять веток. Наконец, во «Вступлении» упоминаются *буквы* – «армия, *ослепшая* вдруг и бредущая краем времён», – и слово трансформируется в серию визуальных представлений по заданной поэтом программе: «мы вас **ВИДИМ** влотноу – **рис ресниц**, и сверху – **риски колонн**», – «внутренняя форма» образа легко восстанавливается: взгляд из-под ресниц дает особую оптику, в которой находящиеся на одной оси **ресницы** похожи на **рис** и **риски** одновременно, что подчеркивается и звуковым сходством корней слов, соотносимых в единой образно-смысловой перспективе. Даже когда образы кажутся никак не связанными между собой: «*крыльшком пыли и жгутиком между сосисок*, чем бы еще? – я бы кальцием в веточке высох» («Из города»), – читатель, сопоставляя зрительные представления, начинает думать, что же имел в виду автор, определяя для то-

⁸ Парщиков А. «Поэзия... лежит в пыли, имея много мук...» // Русский журнал. 19.11.2001. URL: http://old.russ.ru/krug/20011119_par.html (дата обращения: 15.05.2021).

⁹ Парщиков А. 2000 кадров в секунду // Вестник Европы. 2001. № 2. URL: <https://magazines.gorky.media/vestnik/2001/2/2000-kadrov-v-sekundu.html> (дата обращения: 15.05.2021).

¹⁰ Парщиков А. Несколько слов о «Бетонных голубках» // Голынки-Вольфсон Д. Бетонные голубки. М.: Новое литературное обозрение, 2003. С. 211–218. URL: <http://www.vavilon.ru/texts/parshchikov2.html> (дата обращения: 15.05.2021).

го, о чем идет речь, «место в предметном ряду», т. е. искать общее звено, помогающее представить себе, скажем, музей палеонтологии.

Визуальность поэзии Парщикова можно проиллюстрировать его собственными фотографиями, обнаружив, например, такие соответствия:

*Прозрачен, кто летит, а кто крылат –
оптичен* («Мемуарный реквием»), ср.
с «Метареалисты в Сан-Франциско на
берегу океана»¹¹:



Деревья стояли как **вкопанные** в латунный / судорожный язык («Выбор места»), ср. с фотографией «Плавни»¹²:



В первом случае мы видим летящих птиц, которых именно *крылья* делают видимыми в полете (он настолько быстр, что невозможно зафиксировать мгновенно перемещающийся предмет, не фокусируясь на чем-то «овеществляющем»). Во втором случае *деревья* угадываются в визуальной метафоре фотографии, где они в буквальном смысле *стоят как вкопанные*, держа прямо «стволь» и уходя «корнями» в почву, а визуализация прямо стоящих деревьев становится точкой пересечения вербального и визуального кодов. И стихи Парщикова часто кажутся его читателям фотографиями¹³. Глаз поэта фактически работает как видеоискатель: «Я открылся, я **видел**, я **знал**, я **искал**» («Домовой»).

¹¹ Алексей Максимович Парщиков – стихи и поэмы, эссе, переводы, письма, фотографии, биография и воспоминания о поэте [Электронный ресурс]. URL: <http://parshchikov.ru/img/metarealisty-san-frantsisko-fotokompozitsiya-alekseya-parshchikova> (дата обращения: 15.05.2021).

¹² Там же. URL: <http://parshchikov.ru/img/plavni> (дата обращения: 15.05.2021).

¹³ Ср. читательский комментарий к стихотворению А. Парщикова «Крым»: «Это не стихотворение, а фотография. Фотография хорошая, а в стихах самое удачное то, что остолбневших спасут. Всё остальное пузырится, как куча стеклянного боя». URL: <http://parshchikov.ru/steklyannye-bashni/krym> (дата обращения: 15.05.2021).

«Провидческую функцию» фотографической оптики Парщикова отмечает как в стихах:

... если сравнить **ожидание глаза** с итогом, получится кстати –
уменьшатся вещи сродни, словно вынутые из воды, а другие
чуть увеличатся, словно обведены карандашом...
(«Новогодние строчки») –

так и в эссе, посвященных фотографии, в частности в «Беги и поймай»: «Надеюсь, еще кто-то помнит, как возникало изображение на листе фотобумаги в проявочной кювете: если это был портрет, то какую-то долю секунды мы не узнавали даже самых знакомых черт, хотя обычно даже не хватало времени, чтобы запомнить это исчезающе-малое ощущение собственного сомнения. “Зазор” при сопоставлении ожидаемого нашей памятью и проявляющейся картинкой как раз и говорит, что **камера видит иначе, чем мы, видит другие моменты** сокращения наших лицевых мышц, **не заметные обычно глазу**. [...] В цифровой технике, когда изображение мы видим сразу, появляется визуальный черновик – можно до бесконечности «править» картинку»¹⁴. Скрытые смыслы открываются отдаляюще-приближающим движением камеры *zeroing in on* (о чем пишут и другие поэты, близкие по творческому почерку Парщикову¹⁵):

Притормози. Остановись. Поймай центр,
зафиксируй его и тогда тронешься с места
(«Дачная элегия»);

А здесь – типайшее море, как будто от ананши
глазные мышцы замедлились, – передай сигарету
горизонту спокойному, погоди, не спешн...
...от моллюска – корове, от иден – предмету...
(«Минус-корабль»);

Открылись дороги зрения
запутанные, как грибницы
(«Землетрясение в бухте Цэ»);

На запятках зрения я успел по вселенной всей
(«Фотограф на киноплощадке»).

¹⁴ Парщиков А. Беги и поймай // Комментарии. 2009. № 28. URL: <https://reading-hall.ru/publication.php?id=1487> (дата обращения: 15.05.2021).

¹⁵ Северская О. И. Фотография как поэзия // Творчество вне традиционных классификаций гуманитарных наук. Материалы конференции / Под ред. Ю. С. Степанова. М.–Калуга: ИП Кошелев – Эйдос, 2008. С. 115–130; Северская О. И. Поэтическая фотография // Русская речь. 2011. № 4. С. 25–30.

Фотооптика помогает выстраивать пространство: «*Широкий угол* обнимает большое количество предметов, а *длинный фокус* наоборот: *спрессовывает пространства*, все запикивает в одну точку... [...] *Зум* – это музыкант пространств, пульс дистанции и диапазона осмотра: *дальше* – выше и пронзительней, *ближе* – басовитей и глуше. [...] В нем есть момент силы – он *напяливает пространство на ваш глаз*»¹⁶. Фильтры, которые уже упоминались, меняют внешний облик пространства:

... море беру и метаю – куда? – и море приспособляется к полёту,
уменьшаясь, как тень *от очков* в жгучий день, когда их на пробу
приближают к лицу...
(«Вступление»);

Гора, – указала Алёна, – замороженный умник.
На гору эту слепящую я нацепил *очки*.
И всё уменьшилось сразу, словно космический спутник,
летающий вокруг чудища, свершающего скачки
(«Собаки демонстрантов и солдат») –

очки, использованные как *фотофильтр*, позволяют управлять бликами в отражениях, увеличивать контраст и насыщенность цветов и даже (если у очков зеркальные стекла) создавать на снимках встроенные картинки¹⁷.

Временные координаты также устанавливаются с помощью фотооптики, не случайно Парщиков уравнивает *глаз* и *час*: «нас единый заручает *Час и Глаз*» («Бритва сияет в свирепой ванной...»), – аргументируя это апелляцией к своему опыту фотографа: «*Временная координата фотомира – выдержка*. [...] Кажется, что фотограф – ловец абсолютного времени (так мы воспринимаем “отпечаток” психически). Но на самом деле *камера* смотрит глубже и, наоборот, *показывает, что время неоднородно и относительно, а, значит, может быть и обратимо*. И, получая “карточку”, мы переживаем иллюзию возвращенного времени»¹⁸. А отдельные строки: «Фотографии как *гнилые помидоры*...» («Заочность»), «Природа *неглами* жива и *фотографиями* в раме» («Улитка и шелкопряда») и др. – выглядят как перифраз рассуждений Р. Барта об остановленном фотографией времени и смерти¹⁹.

¹⁶ Парщиков А. Указ. соч.

¹⁷ Как сделать поляризационный фотофильтр? // Полезные советы и лайфхаки для жизни [Электронный ресурс]. URL: <https://dragon72.ru/kak-sdelat-polyarizatsionnyu-svetofiltr/> (дата обращения: 15.05.2021).

¹⁸ Парщиков А. Указ. соч.

¹⁹ Барт Р. Указ. соч. С. 38–39.

Фотография рассматривается Парщикова в проекции на визуальность других искусств. Поэт отмечает ее театральность: «*Современная фотокамера — ладно организованный, уменьшенный в размерах театр, по античному демократический, относительно доступный*. Итак, модель, “везжая” в поле видоискателя, попадает на сцену как таковую. Образность сценического устройства театра почти совпадает с рабочими возможностями объектива»²⁰, — подчеркивая это и в стихах: «В свете времени я, словно актер, схваченный в контражуре...» («Перенос»). Но больше в его поэтической фотографии «киношного измерения»²¹: *монокино, проламывающиеся в стерео, и лучающаяся, будто в кино, утраченная среда* упоминаются в «Землетрясении в бухте Цэ». А в «Я жила на поле Полтавской битвы» поэтическая техника позволяет Парщику стронть кинематографические планы²², имитируя с помощью паронимической аттракции крупный план и панорамную съемку:

... в обороне бароны, и боров на них с бороной, и другие детали... —

повтором словосочетаний с общим компонентом, связанных метонимически, — «наплавь»:

Разрубленная сорочка. Разрубленная кожа. Разрубленная кость.

Измельченье молекул... —

благодаря звуко-смысловым связям и образной конверсии — съемку рапидом перед стоп-кадром:

стоп! — *тормозима надеждою, сабля сыплется* над головой, как веревочный *трап*, чтоб *взлетал* по нему человек, очевидцам оставив лишь *труп*...

О «кинематографичности» поэтики Парщикова пишет и А. Е. Масалов, который обращает особое внимание на кинетику, порождающую соответствия между объектами и временами²³, и монтаж деталей внутри сцен²⁴, отмечая попутно его отличие от описанной К. Корчагиным «кинематографичной монтажной наррации», предпола-

²⁰ Парщиков А. Указ. соч.

²¹ Там же.

²² Ср.: Заломкина Г. Кинематограф как способ смотреть/видеть в текстах Ш. Абдуллаева // Новая карта русской литературы. URL: http://www.litkarta.ru/dossier/kinematograph-kak-sposob/dossier_1631/ (дата обращения: 15.05.2021), где рассматриваются кодируемые вербально «длительный статичный кадр, медленное скольжение камеры или наезд до неестественно крупного плана».

²³ См. статью А. Е. Масалова «Историческая метафизика в стихотворении Алексея Парщикова “Румфиус”» в настоящем издании.

²⁴ Масалов А. Е. Кинематографическая оптика в цикле А. Парщикова «Сомнамбула» // Визуальное во всём : сборник статей / сост. и ред. В. Я. Малкина, С. П. Лавинский. Вып. 2. Москва: Эдитус, 2021. С. 14–24.

гающей, что автор и читатель занимают в тексте позицию «зрителя – того, кто находится в своеобразном поэтическом кинотеатре и следит за сменой планов»²⁵.

Для Парщикова поэт – это «фотограф на киноплощадке», как в одноименном стихотворении, где фотограф боится *проворонить* глаз, фиксируя точные зрительные образы, обнаруженные *видискателем*:

Впотьмах *ромбовидные* всадники перелетают овраг.

Сливаются с сёдлами, *словно Ю и Ю*.

[...]

Цапля дважды *подчёркнута* на *эполетах* *амута*.

[...]

К морю бреду я, к морю, *лиман, говорю, лиман*, –

пористая персиковая косточка –

и обращаясь в конце к *Персею*, обладателю (как следует из мифа) украденного «магического глаза». Иными словами, Парщиков на практике подтверждает справедливость тезисов Ю. Н. Тынянова о взаимодействии фотографии, кино и поэзии: «Кино вышло из фотографии. [...] Фото даёт *единственное* положение; в кино оно становится *единицей*, мерой. [...] Кадр – такое же единство, как фото, как замкнутая стиховая строка. В стиховой строке по этому закону все слова, составляющие строку, находятся в особом соотношении, в более тесном взаимодействии. [...] Так и в кадре – его единство перераспределяет смысловое значение всех вещей, и каждая вещь становится соотносительна с другими и с целым кадром»²⁶. Фотография в поэтике Парщикова – это *иное кино*, как в «Удодов и актрисах», поэтическом «тексте-фильме», где актриса явлена в серии мелькающих как в бадминтонной партии образов, а удодов представляет странная арифметика, где «два плюс два» (*Два видят себя и другого, / их четверо для птицелова*) равно пяти. Пятый, невидимый простым глазом удод, обнаруживается лишь благодаря фотографическому сходству плюмажа с торчащими в горящей лампочке электродами, с оперением воланчика для бадминтона, с «золотых испарением стрел» – возможно, пробивающимися сквозь туман лучами солнца в пейзаже за окнами поезда...

Таким образом, визуальный код действительно превращает поэзию Парщикова в декларируемое им самим «кино, где меняются фигуры со сложной топикой», которое позволяет представлять зрительные впечатления в словесных конфигурациях.

²⁵ Корчагин К. Киноглаз 2.0: Киносубъект в новейшей русской поэзии // Russian Literature 109–110, 2019. С. 244.

²⁶ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 335. Курсив принадлежит автору цитаты.

Евгения Самостиенко (Суслова)

Рендеры умозрения: Об интроспективных режимах в поэзии Алексея Парщикова

Поэтический опыт, как правило, развернут в сторону некоторого концептуального предела. Своим горизонтом письмо Алексея Парщикова имеет технологический мир и антропологические следствия его развертывания. В одном из писем Вячеславу Курицыну Алексей Парщиков пишет: «У информации есть свои погодные карты с рыхлыми областями, обратными связями, эхозеркальными серверами, огненными стенами, лессировками и т. д. У времяпровода своя координатная архитектура, но это не линейный пункт проверки документов и сличения личностей»¹. Это поэзия, развивающая биомедиальную эстетику, для которой одним из ключевых принципов является принцип *технологического воображаемого*. Отталкиваясь от него, я и буду двигаться в сторону описания интроспективного режима, характерного для поэзии Парщикова и обозначенного в названии этой статьи через категорию умозрения.

Идея о существовании технологического воображаемого пришла ко мне, когда я работала над статьей, посвященной эволюции дискурса телепатии как утопического горизонта человеческой связи. Оказалось, что новые научные образы в области магнетизма, электромагнетизма, радиофизики и кибернетики напрямую влияют на дискурсивный образ телепатии как непосредственной коммуникации: она мыслилась то как ментальный телеграф, то как ментальное радио, эксплуатировала модель приемника и получателя, клетки живого организма рассматривались как радио и так далее².

Технологическое становится порождающей метафорой для социальных и эстетических систем начиная со второй половины XIX века. И если поначалу этот процесс имел характер внешнего, например, использовался для организации общества в соответствии с идеей машинного

¹ Парщиков А. Кёльнское время / предисл. А. Левкина, сост., комм. Е. Дробязко, А. Левкина. М.: Новое литературное обозрение, 2019. С. 129. Здесь и далее тексты цитируются по этому изданию.

² Самостиенко Е. В. Телепатия как утопия коммуникации. Эскиз истории // Практики и интерпретации. Том 3(3), 2018. URL: <http://www.pi-journal.com/index.php/pii/article/view/163> (дата обращения: 05.11.2021)

производства, то позже, с XX века и далее, открывается совершенно новый технокогнитивный горизонт.

Теперь технологическое воображаемое проникает гораздо глубже, а именно в дискурс описания психических процессов. Так, нейтральным считается разговор о «продуктивности» субъекта, тонких «настройках», производстве аффекта и так далее. Помимо этого, мы отслеживаем свое «настроение» (mood) с помощью специальных инструментов (mood trackers), которые, в конечном счете, имплицитно создают субъекта, представляющего собой ассамбляж автономных локальных зон контроля. Его жизнь складывается из констелляции этих зон контроля (сколько я выпил воды, сколько я пробежал, сколько я изучил нового, в какой степени я был эмоционально стабилен и так далее). Принцип рефлексивности становится количественным, а не качественным, и не интегральным, а локальным и многофокусным, и в этом я вижу одно из важнейших изменений, произведенных цифровыми системами обратной связи.

Однако есть ещё одно, даже более важное, следствие технологического воображаемого. Каждая из технологий имеет свой собственный имплицитно ей присущий когнитивный режим. Технология как некий символический принцип интериоризируется и затем развертывает свое действие уже в пространстве воображения.

На первый взгляд кажется, что в поэтической практике Алексея Парщикова эти изменения сфокусированы вокруг философски обусловленных оптических трансформаций. Как пишет Дмитрий Гольнко-Вольфсон, «метод поэтического видения Парщикова тяготеет к принципу сингулярности, о котором парадоксально размышляет Жиль Делёз в “Логике смысла”, а позднее в работе “Складка. Лейбниц и барокко”. Каскады или ассамбляжи метафор выстраиваются Парщиковым подобно бесконечно развертываемой ленте Мёбиуса, образующей смысловые зоны исключительно в точках сгиба или схождения различных образных рядов (вслед за Паулем Клее Делёз использует термин “точка инфлексии”)³.

Топологическая оптика – это отправная точка для понимания эстетики Парщикова. Из слов самого поэта видно, что он противопоставляет вербальное и нарративное, с одной стороны, и визуальное и ритуальное, с другой: «Думанье – вообще слишком медленное действие. Думает ли Каспаров, играя с компьютером? Нет, он напрягает мозг совсем иным образом, избегая рефлексии, он играет, он поэтому спортсмен, он меди-

³ Гольнко-Вольфсон Д. Поэтика тотального ресайклинга (Об Алексее Парщикове и его поэме «Сельское кладбище») // НАО. 2009. № 4 // Журнальный зал. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2009/4/poetika-totalnogo-resajklinga.html> (дата обращения: 06.11.2021)

ум в зрелищном ритуале. Есть разные способы избежать думанья, и один из них – чтение, во время которого я воспринимаю, а не думаю, другой – участие в ритуалах. И чтение может быть ритуалом (вспомни, как удивлялся в Риме бл. Августин, когда увидел, что можно читать молча, про себя), если манипуляции с текстом будут что-то значить, но я беру чистый ритуал, не имеющий ни иного названия, ни смысла кроме собственного» (С. 121). Парщиков чувствовал, что из-за изменения социальных протоколов связи чтение становится распределенным и многофокусным, позволяя как бы сразу схватывать всю смысловую конфигурацию, поэтому семантическое пространство поэтического текста должно быть организовано совершенно иначе, а образ, имея изначально присущую ему тенденцию к тому, чтобы быть нелинейным, очень хорошо подходит для реализации такого рода когнитивных трансформаций в поэтическом языке. При этом Парщиков производит еще одну существенную процедуру: он мыслит образ через технологическое воображаемое. Образ теперь не выполняет функцию репрезентации – он становится процедурным.

С появлением цифровых технологий происходит изменение самого принципа поэтической визуализации и меняется конфигурация сцены письма. Встречаясь с эпистемологическим запросом поэта, технологическое воображаемое проявляется в форме специфического интроспективного режима, в случае поэзии Парщикова – особого принципа поэтической визуализации и конфигурации пространства созерцания.

Рассмотрим поэзию с точки зрения истории созерцания, исходя из идеи, что пространство и объекты созерцания различны в разные периоды. Если мы обратимся к средневековым видениям, то увидим, что они работают, во-первых, как аллегории, сначала являющиеся фрагментами более крупного жанрового целого, а потом становящиеся самостоятельным жанром⁴, а во-вторых, предстают в гомогенном пространстве, в котором соединяются повседневное время и вечность. Пространство видений – это пространство ускорения: «Протяженность земных вещей, их местоположение, расстояния между ними утрачивали определенность, поскольку центр тяжести перемещался от них в мир сущностей. Средневековый человек допускает, что за единый миг можно покрыть огромный путь <...> Сакетти приписывал “великому чернокнижнику” Абеяру способность за один час попасть из Рима в Вавилон. Души же, исходящие из тел, “бегут столь быстро, что если бы какая-нибудь душа изошла из тела в Валенсии и вошла (в другое тело) в какой-нибудь деревне в графстве Фуа, и на всем пространстве между этими местами шел бы

⁴ *Ярхо Б.И.* Из книги «Средневековые латинские видения» // Восток-Запад: Исследования. Переводы. Публикации. М.: ГРВА, 1989. С. 21–55.

сильный дождь, то на нее попали бы едва ли три капли»⁵. Если же мы обратимся к поэзии метареализма, то увидим, что здесь в основе визуализации лежит топологическое преобразование: все строится вокруг пространственно-объектных превращений, своего рода узлов. Это создает режим и визуализации, и антивизуализации одновременно: образ дается практически в свернутой форме, приближаясь по своей структуре к идее. В текстах Парщикова зафиксированы смысловые переживания.

Чтобы понять, как устроено технологическое воображаемое и каковы его эстетические следствия, можно постараться коснуться его предела. В поэзии Алексея Парщикова такими пределами являются интернет и виртуальность. В 1997 году в беседе с Дмитрием Александровичем Приговым речь идет о виртуальности «без остатка»: «Пока виртуальность реализуема как ноопроцесс, всегда есть остаток в виде тела – и, пока этот остаток в виде тела не виртуализировался, мы не будем ни в каком Интернете, ни в каком компьютерном пространстве иметь чистую виртуальность, прокламируемую [сегодня, таким образом,] как чистая идеологема» (С. 608). Эта идеологема представлена в поэтическом пространстве Парщикова как утопическое и практически всегда определяется негативно. Так, в сценарии к неснятому фильму «Сомнамбула», который создавался для арт-группы АЕС, речь идет о фирме, специализирующейся на фантомной боли и вырабатывающей из боли энергию. Затем боль как бы десемантизируется, освобождаясь от человека как своего производителя и носителя. Боль в некотором смысле предельная антропологическая точка. Парщиков очень ясно видел, что эстетическая эпистемология тела в искусстве и в поэзии, в частности, возникает не на пустом месте. В 1970 году на Международной конференции футурологов в Киото основоположник японской компании *Omron* Татейси Кадзума предложил концепцию SINIC, описывающую динамику технологических парадигм будущего. Он отмечает, что «наука, технология и общество взаимосвязаны так, что изменение в одной из сфер является либо причиной, либо следствием изменения в другой. При этом последовательность главных научных открытий во временном срезе образует экспонентную кривую, позволяющую прогнозировать последующие научные и технические революции»⁶. Оставив в стороне спорность предсказаний, обратим внимание на то, что, по его версии, следующей парадигмой после кибернетики будет бионетика, центром которой является тело со всеми своими информационными политиками. Бионетика обеспечит переход от *Elec-*

⁵ Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. М.: «Искусство», 1984.

⁶ Бахтияров О.Г. Постинформационные технологии: введение в психонетику. М.: Экспир, 1997. С. 1. URL:

tronic Control Society к *Biologic Control Society*⁷. Именно это во многом мы и видим сегодня: бурное развитие биотехнологий, генетики, новых форм социальных отношений, возникающих на основе биологического дискурса.

Алексей Парщиков чувствовал необходимость в эстетическом смысле нечто противопоставить технологической идеологии, предложить ответ по ту сторону воображения. Он знал, что из практики воображения можно развернуть новые способы социально значимого опыта. Позиция Парщикова предельно антропоцентрична: «Мне кажется, что именно после перемен в самой действительности, после изобретения нейтронной бомбы мир вещей во всей их мануфактурной возвышенности или конвейерной приниженности доказал свою ограниченность, — вещи, остающиеся без человека, теряют смысл» (С. 37).

Пытаясь отрефлексировать основания своего письма, поэт в свернутом виде предлагает теорию поэтической связи. Он пишет о том, что «поэзия передается из рук в руки, но не как прием, а как преобладание типа восприятия» (С. 37). С моей точки зрения, то, что поэт называет «типом восприятия», представляет собой многомерную констелляцию когнитивных функций, которые становятся сложным узлом-фильтром, через который передается целостное переживание. Поэт создает смысловой узел — трансляционную сферу, континуум, в которой смыслы обретают динамизм, способность разворачиваться в определенной конфигурации. Поэтическое письмо Парщикова можно рассматривать как практику создания таких воображаемых узлов. Несмотря на то, что они воображаемые, в них совершается вполне реальный семиозис. Смысл работает как способ обратиться со своим желанием через разворачивание континуума. Возникшая конфигурация не противопоставлена реальности, а как бы вываливается в нее, производя в ней реконфигурацию. Пытаясь обнаружить «другие значимые состояния нашего мира» (С. 36), Парщиков выделяет первоэлементы, которыми являются «структуры художественного восприятия» (С. 31). Этот момент кажется принципиальным: такие структуры связаны со способами внутреннего действия. При этом внутренняя перформативность такой поэзии связана не столько с теоретическими основаниями метареализма, сколько с интериоризацией принципа технологической процедурности. Парщиков напрямую пишет об «обратной связи образа» (С. 111). Обратная связь — основополагающее понятие для теории информации и теории связи, разработанное Норбергом Винером. Парщиков создает языковые устройства визуализации, которые позволяют увидеть мир иначе. Он пишет: «есть вещи, от которых зависит все человечество, которые можно только представить

<https://www.omron.com/global/en/about/corporate/vision/sinic/theory/> (дата обращения: 06.11.2021)

или “увидеть” с помощью приборов, например, гены или галактики. Мы ведь представляем их модели, а не действительные величины...” (С. 40). Парщиков вводит в поэзию когнитивное моделирование как эстетический принцип.

Перформативность его поэзии связана с особым измерением – измерением моделирования. И это кажется абсолютно новым для русскоязычной поэзии. Парщиков подчеркивает, что «способы “визуализации” мира неисчерпаемы» (С. 37), а тексты предполагают функционирование «кинотеатра на изнанке лобной кости» (С. 101). При этом образность поэтического мира, основанного на развитии весьма специфического внутреннего зрения, кажется поэту «значительной», и он описывает ее «в категориях “тревожности”» (С. 101).

Как тревога связана с визуализацией? Образ был для Парщикова тем, что позволяло ему обращаться с тревогой, порожденной технологической идеологией, и сохранить и развить антропоцентрическую перспективу в искусстве. Поэтому его образ не столько репрезентирует срезы реальности, сколько моделирует типы восприятия, которые подготавливают нас к будущему. И здесь идея технологического воображаемого выходит на первый план.

Письмо Парщикова связано с фотографическим опытом. Сам он писал, что «современная фотокамера – это ладно организованный, уменьшенный в размерах театр, по-античному демократичный, относительно доступный»⁸. Однако он идет намного дальше, в сторону скрытых эпистемологий цифровых технологий визуализации и их потенциале для поэзии. Если вернуться к принципу технологического воображаемого, то кратко описать его можно было бы следующим образом: та или иная технология, со всеми своими философскими, психофизиологическими, идеологическими, коммуникационными импликациями, интериоризируется, и в воображении возникает своего рода аналог этой технологии. Воображение, усвоив операциональный характер технологии, накладывает его на уже существующие структуры, в результате чего возникают новые познавательные инструменты поэтического действия. Поэзия Парщикова операциональна, но операциональна она не на уровне репрезентации, как это бывает с электронной литературой, а на уровне когнитивных процедур. Процедурный образ Парщикова – это способ поэта обращаться с культурой, динамизировать и компактифицировать ее, открывая место поэтическим эпистемологиям, которые еще не вернулись в культурной реальности.

⁸ «Я увлекаюсь фотографией, она в помощь моим словесным занятиям». Алексей Парщиков – фотограф. Ко дню рождения поэта // Colta. 25 мая 2015. URL: <https://www.colta.ru/articles/literature/7425-ya-uvlekayus-fotografiei-ona-v-pomosch-moim-slovesnym-zanyatiyam#ad-image-0> (дата обращения: 06.11.2021)

Ближе всего опыт Парщикова опыту трехмерного моделирования, поэтому его поэтические тексты можно рассматривать как своего рода рендеры умозрения. В действительности, слово «умозрение» подходит больше, чем слово «визуализация», потому что, с одной стороны, указывает на связь с опытом математического созерцания идей, а с другой стороны, говорит о зоне алхимического спаивания образов и философских понятий. В письме Вячеславу Курицыну, размышляя об идее неснятого фильма «Сомнамбула», поэт пишет: «Идеологически дезориентированные, эти люди сами пытаются нащупать общий ритм поведения, и на этом пути их привлекают две зоны активности: мир компьютерных преобразований, создающийся человеческими усилиями, и мир естественный, природный, который очерчивается их собственным телом» (С. 121). В сущности, поэт ставит вопрос о симуляции и ее возможных режимах. В этом работа Парщикова сближается с поздними работами Харуна Фароки, осмыслившего опыт симуляции, например, в своей работе *Serious Games III: Immersion*⁹.

Образ у Парщикова интерактивен в области, где комплекс визуализации, который одновременно является и когнитивной процедурой, находится в отношении преобразования с пространством, в котором он развертывается. Это поле внутреннего больше всего похоже на экран, о котором Петер Вайбель пишет в своем эссе в цифровое изображение как о «своего рода числовом поле»¹⁰. Преобразование, осуществляемое в поэзии Парщикова, является точечным, в то время как поле является не вместилищем, а пространством потенциального преобразования. Абстрагирование, которое лежит в основе связывания образов, похоже на абстрагирование отдельных точек и представление их как непрерывного объекта в средах цифрового изображения. В этом случае письмо разворачивается как «дигитальная симуляция сцены» (*digital scene simulation*). Можно сказать, что Парщиков мыслит сценами. Он развивает фотографический принцип и переносит его в сферу трехмерного внутреннего моделирования. Размышляя о фотографии, Парщиков говорит о значимости такой процедуры, как зумирование: «Зум – это музыкант пространства, пульс дистанции и диапазона осмотра: дальше – выше и пронзительней, ближе – басовитей и глуше. Зум – когда внимание и скорость интуитивного выбора кадра совпадает с представлением о человеческом анатомическом масштабе, – скорость перемен такова, что успева-

⁹ Farocki H. *Serious Games III: Immersion*. URL: <https://www.harunfarocki.de/installations/2000s/2009/serious-games-iii-immersion.html> (дата обращения: 06.11.2021)

¹⁰ Вайбель П. 10++ программных текстов. М.: Логос-Гнозис, 2011. С. 32.

еще все разглядеть по дороге»¹¹. Компактифицируя опыт зрения, опыт памяти и опыт истории, он создает ментальные конгломераты, производя своего рода формализацию феноменологического мира, сравнимую с той, что была произведена для рационального научного знания в эпоху Просвещения. Ставя вопрос о том, что может быть культурным ответом на угрозу технологической идеологизации мира, Парщиков идет внутрь цифровых технологий, обнаруживая в них свернутые эпистемологические режимы, – а поэзия оказывается подходящей формой их записи.

¹¹ Парщиков А. Снимаю не я, снимает камера // Сайт Алексея Парщикова. URL: <http://parshchikov.ru/nulevaya-stepen-morali/snimayu-ne-ya-snimayet-kamera> (дата обращения: 05.11.2021)

Анна Родионова

Ассамбляжи Алексея Парщикова между неподцензурной и новейшей поэзией

1. На пересечении потоков

В современности, пронизанной алгоритмами, вычисления, которые конструируют нашу реальность, в том числе эстетическую, становятся инструментом контроля, постоянного давления данных, в искусстве и поэзии зачастую провоцируя либо технократический ажиотаж, либо неолуддистский эскапизм. Однако проблема технологий гораздо сложнее этих двух крайностей. Она связана в первую очередь с вопросами о том, как в нынешних условиях меняется наша перцепция, мышление, эмоциональность, а также – как ловля этих изменений может быть выражена в тексте, в его настройке. Как поэзия располагает себя между внеязыковой конретикой и информационно-языковой абстракцией? Как она может соотнестись с миром вокруг?

Кажется, ответ на эти вопросы один из первых в современном русскоязычном контексте начал искать Алексей Парщиков, чья поэзия всегда находилась «на пересечении идейных, информационных и зрелищных потоков»¹. Действительно, поэтический текст может перенаправлять эти потоки так, чтобы отфильтровать из них что-то важное, расставить акценты или создать модели перцепции, необходимые в существующей среде (подстраивающиеся под нее или противоречащие ей – в зависимости от методов и целей). В поэзии Парщикова происходит особое распределение информационных потоков, позволяющее говорить о линии связи между ним, неподцензурной советской литературой (главным образом авторами «Лианозовской школы») и отдельными кластерами поэзии 2010-х годов.

В связи с указанным выше оказывается важна специфическая структура образа в поэзии Парщикова и то, как она встраивает поэтику автора в широкий контекст – от неподцензурной до новейшей поэзии. В текстах Парщикова внешние перцептивные данные, «впечатления», оказываются пересобраны и направлены текстом так, что в итоге получают-ся сложные, многосоставные образы. Такой тип образа (отчасти, но не

¹ Гольинко-Вольфсон А. Поэтика тотального ресайклинга (Об Алексее Парщикове и его поэме «Сельское кладбище») // НЛО, номер 4, 2009 // Журнальный зал. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2009/4/poetika-totalnogo-resajklinga.html> (дата обращения: 21.12.2021)

полностью подпадающий под концепт «метаболизм», созданный теоретиком и критиком М. Эпштейном², а позже уточненный в литературоведческих работах А. Масалова³) часто создан методом взаимного перевода, *рендеринга* одного концепта или тематического поля через другой/другое. Такой рендеринг становится возможен с помощью «*технического воображения*»: исторического и культурно-конкретного способа формулировать мысли о технике в литературе и конструировать *информационную метамодель* текста, т.е. принципы распределения потоков информации, которые и создают поэзию.

Здесь стоит оговориться, что техника и технология уже давно совокупность не механизмов⁴, но принципов контакта с ними, которые влияют как на «инструмент», так и на «пользователя»⁵. Общее неосознаваемое объединяет нас с девайсами⁶, которые размыкают наш индивидуальный опыт, но, к сожалению, не только для соучастия с другими, но и для коммерческого/полицейского использования. Поэтому «техническое воображение» в поэзии – это не только узкая проблема репрезентации техники в фикшн-произведении (в духе привычного литературоведения), но и актуальный вопрос о том, как текст может подключаться к взаимосвязанности эпистемологии и эстетики, а также – к их цифровизации, уравниваемой в повседневности с видимостью/уязвимостью.

Поэзия Парщикова отвечает на этот вызов соединением конкретно-перцептивного образа с конструирующим схематизмом, и наоборот – работой с переводом абстракции в ощущение. Важно, что у этого процесса есть источники в более ранней неподцензурной поэзии и проявления в поэзии 2010-х, потому Парщиков может быть рассмотрен как переключающая и распределяющая фигура для русскоязычной поэзии XX-XXI веков.

2. Перцептивный конструктивизм

В поэзии «метареализма» (прежде всего – в том виде, в котором он был сформирован в Москве в 1979 году в составе Еременко, Жданова,

² Эпштейн М. Н. Постмодерн в русской литературе: Учеб. пособие для вузов. М.: Высш. шк., 2005. С. 153.

³ Масалов А. Е. Метабола как доминантный тип словесного образа в метареализме: причины выделения и способы анализа // Acta Universitatis Lodzianis Folia Litteraria Rossica №14, 2021. С. 133–144.

⁴ *Critical terms for media studies* / Ed. by W.J.T. Mitchell and Mark B.N. Hansen. The University of Chicago Press, 2010. P. 210.

⁵ Сачмен А. Реконфигурация отношений человек – машина: планы и ситуативные действия / Пер. с англ. А. С. Максимовой; под ред. А. М. Корбута. М.: Элементарные формы, 2019. С. 20–21.

⁶ Hayles N. K. *Unthought: The Power of the Cognitive Nonconscious*. The University of Chicago Press, 2017. P. 9.

Парщикова и нескольких других поэтов, которые в дальнейшем поразному оценивали свою принадлежность к метареалистическому тренду) чувственно-схематизирующая экспрессия создается во многом за счет образов, в которых сочетается органическое и неорганическое. Границы этих природно-технологических «мутантов», по выражению Гольинко-Вольфсона⁷, никогда не предопределены, а свойства – не предзаданы, замеща друг друга. Такое взаимопроникновение тематических полей позволяет создавать сложные, как бы переведенные друг через друга образы.

Принцип создания этих образов у Парщикова можно было бы назвать ассамбляжным (в том значении ассамбляжа⁸, которое предлагают Делёз и Гваттари в своей книге «Тысяча плато»)⁹. Сближение парщиковской поэзии с отдельными концептами философии Делёза оправдано из-за того, что обе они оказались принадлежащими общей культурной парадигме, в которой техника означивалась как онтологическая¹⁰ основа протекания множества процессов – не просто производственных или социальных, но внутренних.

Использование концептов Делёза и Гваттари уже возникало в исследованиях, посвященных метареалистической поэзии. Самый обобщающий ракурс, пожалуй, можно найти в статье ‘Toward a Meta Understanding of Reality: The Problem of Reference in Russian Metarealist Poetry’ Альбины Луцкановой-Васильевой. «Динамичные трансформации, определяющие звучание метареалистической поэзии, непрекращающиеся появления и исчезновения поэтических сущностей, вызывают процессы де- и ретерриториализации, описанные философами Жилем Делёзом и

⁷ Гольинко-Вольфсон А. Поэтика тотального ресайклинга (Об Алексее Парщикове и его поэме «Сельское кладбище») // НЛО, номер 4, 2009 // Журнальный зал. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2009/4/poetika-totalnogo-resajklinga.html> (дата обращения: 21.12.2021)

⁸ В этой статье не все термины из русскоязычного перевода Делёза и Гваттари используются дословно. В частности, вместо используемого в переводе термина «сборка» мы обращаемся к термину «ассамбляж» как к одному из возможных (и более распространенных в гуманитарной теории) вариантов перевода.

⁹ Делёз Ж., Гваттари Ф. Тысяча Плато: Капитализм и шизофрения / Пер. В. Ю. Кузнецов. Екатеринбург: У-Фактория, Астрель, 2010. С. 879.

¹⁰ Подробнее про онтологию, создаваемые техникой и мозгом, в применении к поэзии: Самостийко (Суслова) Е. В. Внутренние интерфейсы языка: письмо как когнитивная технология // НЛО, номер 1, 2021 // Новое литературное обозрение. URL:

https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/167_nlo_1_2021/article/23153/ (дата обращения 22.12.2021)

Феликсом Гваттари»¹¹. Исследовательница отмечает, как концепция дестерриториализации вводится Делёзом и Гваттари в понимание ассамбляжа¹², который совмещает в себе изменчивые и стабильные свойства. Это наблюдение насчет двойственной динамики, организующей внутренний драйм метареалистической поэзии, вполне соотносится с наблюдениями о популярных научных и вообще культурных трендов, повлиявших на мировоззрение Парщикова и людей его круга, которые делает исследователь и критик Илья Кукулин в предисловии к сборнику эссе поэта «Рай медленного огня». Кукулин пишет, что образ мира у современников Парщикова создан «бесконечно усложняющ[имся] и внутренне противоречив[ым], кричащ[им] на множестве несовпадающих языков»¹³. Похожее свойство отмечает и Михаил Эпштейн, говоря о Парщикове как о поэте «множества микрокосмов, свернутых в себя и в то же время открытых метаморфозам»¹⁴. Динамизм, многообразие, сложность образов оказываются не просто сущностными свойствами поэтики Парщикова, но свойствами принципиально собранными, сконструированными телами в той же степени, что и высказываниями.

Дмитрий Голышко-Вольфсон подмечает в статье «Поэтика тотального ресайклинга», что «каскады или ассамбляжи метафор выстраиваются Парщиковым подобно бесконечно развертываемой ленте Мёбнуса, образующей смысловые зоны исключительно в точках сгиба или схождения различных образных рядов»¹⁵. Хотя пространственные метафоры здесь требуют отдельного уточнения, образ, основанный на ассамбляжном принципе соединения, действительно позволяет собрать континуум текста из ряда обособленных перцепций.

Теория ассамбляжа утверждает, что внутри тела отношения составных частей не являются стабильными и фиксированными, они могут быть перемещены и заменены. В случае с текстами Парщикова эта особенность раскрывается дополнительными обертонами, будучи соотне-

¹¹ *Lutzkeanova-Vassilena A.* Toward a Meta Understanding of Reality: The Problem of Reference in Russian Metarealist Poetry // *Studies in 20th & 21st Century Literature*. 2005. Vol. 29, Issue 2. P. 260. Перевод взят из статьи А. А. Токарева «Роль приема “инсайд-аут” в художественном пространстве метареалистической поэзии».

¹² *Ibid.*

¹³ *Кукулин И.* Предисловие / Парщиков А. Рай медленного огня. Эссе, письма, комментарии. М.: Новое литературное обозрение, 2006. С. 10.

¹⁴ *Эпштейн М.* Расковывающий цепи / Парщиков А. Минус-корабль. СПб., Пальмира, 2018. С. 7.

¹⁵ *Голышко-Вольфсон Д.* Поэтика тотального ресайклинга (Об Алексее Парщикове и его поэме «Сельское кладбище») // *НЛО*, номер 4, 2009 // Журнальный зал. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2009/4/poetika-totalnogo-resajklinga.html> (дата обращения: 21.12.2021)

сённой с языком. Так, реализация метафоры¹⁶, которая часто проявляется в текстах Парщикова, приводит к включению в один образ множества взаимно подвижных элементов, относящихся к разным тематическим областям. Это один из принципов поэтической работы у Парщикова – организация самих метафорических образов в текстах по принципу ассамбляжа:

Стрижёт краснопёрая степь и крутит.
Меж углем и небом и мы кружим.
Черна и красна в единой минуте,
одежды распхвывая из-за ширм,
она обливается, как поршень в мазуте
или падающий глазурный кувшин¹⁷.

Параллелизм двух сравнений степи организует нестабильные отношения внутри образа, освобожденного от внутренних связей, предзаданных конвенциональной логикой. Как и в случае с известным примером про море как «свалку велосипедных рулей» и «всех словарей» из поэмы «Новогодние строчки» (С. 29), здесь есть подчеркнутая несопоставимость, гетерогенность элементов, разница масштабов, которые, тем не менее, могут быть объединены через общую динамику смещения конкретного и абстрактного. Можно сказать, что именно это смещение запускает метаболический процесс текстов Парщикова:

Там катается солнце – сей круг, подавившийся кругом,
металлический крот, научившийся верить теням,
и трещит его плоть, и визжит искрородно под плугом,
и возносится вверх, грохоча по дубовым корням.
(С. 38)

Здесь органические и механические процессы вновь оказываются объединены на основании их общего перцептивного эффекта для наблюдающей (чувствующей) инстанции. Таким образом, ассамбляжи Алексея Парщикова могут быть рассмотрены шире, чем просто процесс бесконечной конверсии, перевода, перезаписи одного в другое. Значение этих образов в том, чтобы создать особую фикциональную модель восприятия, вдохновенную глубоким органо-механистическим пониманием повседневности на основе *перцептивного конструктивизма*.

¹⁶ Северская О. И. Язык поэтической школы: диалект, диалог, социолект. М.: Словари.ру, 2007. С. 65.

¹⁷ Парщиков А. Дирижабли. М.: Время, 2014. С. 20. Здесь и далее тексты цитируются по этому изданию.

Ассамбляжи Парщикова сближаются по своему значению не только с исходным понятием Делёза и Гваттари, но и с его информационным уточнением, представленным, например, в книге Kane X. Faucher 'Metastasis And Metastability. A Deleuzian Approach to Information'¹⁸. Ассамбляжи процессуальны и включают в себя как тела (действующие и претерпевающие), так и высказывания (приказы, программирующие действие). Информация же – строгий минимум, необходимый для получения, передачи и соблюдения этих приказов¹⁹. Она передается в постоянно курсирующих процессах между телами и высказываниями, собирающими ассамбляж²⁰. Перемещение между абстрактным и конкретным внутри ассамбляжа осуществляется через это полагание на информационность, связность всех действий, включенных в итоговый динамический образ. Из-за этого часто одна и та же фраза у Парщикова имеет и очень конкретную, и абстрактную референцию (например: «лучилась, будто кино, / утраченная среда обитания, / звенело утерянное звено»²¹).

Учитывая эту особенность, кроме смешения разных тематических полей, ассамбляжными можно считать еще и сами *принципы* конструирования такого образа, в котором концептуальное и чувственное соединены вместе: «Мы были оголеннее, чем синтаксис, / меж нами слово двигалось, касаясь» (С. 110), «Гравитация ждет своей части природы, / чтобы выпрямить нам прямизну осанки. / Учащает обороты. / Набрякает луна с изнанки» (С. 113). Как пишет об этом Д. Гольинко-Вольфсон: «Природа каждого тропа суггестивна, причём спонтанные образы, данные в эмоционально-чувственном восприятии, принципиально неотделимы от скрытых цитат, эзотерических символов, натурфилософских теорий и сложнейших физико-математических абстракций»²².

¹⁸ Faucher K. X. Metastasis And Metastability. A Deleuzian Approach to Information. The University of Western Ontario, 2013.

¹⁹ Делёз Ж., Гваттари Ф. Тысяча Плато: Капитализм и шизофрения / Пер. В.Ю. Кузнецов. Екатеринбург: У-Фактория, Астрель, 2010. С. 879.

²⁰ Faucher K. X. Metastasis And Metastability. A Deleuzian Approach to Information. The University of Western Ontario, 2013. P. 98.

²¹ Парщиков А. Минус-корабль. СПб., Пальмира, 2018. С. 27.

²² Гольинко-Вольфсон Д. Поэтика тотального ресайклинга (Об Алексее Парщикове и его поэме «Сельское кладбище») // НЛО, номер 4, 2009 // Журнальный зал. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2009/4/poetika-totalnogo-resajklinga.html> (дата обращения: 21.12.2021)

* Природное здесь отмечено символом, указывающим на расширенное, инклюзивное понимание термина из-за его условности в свете концепций современных экологических теорий, критически пересомысляющих границы между культурой и природой.

В ситуации «абстрактного времени»²³, как описывал свою эпоху сам Парщиков, требовалось найти конфигурацию обмена этими качествами между абстрактным и конкретным, расплывчато-чувственным и строго схематизируемым. Когда «назойливое чувство контроля»²⁴, которое отмечал поэт, было вызвано самим временем, являвшимся «настоящей абстракцией, находящейся за пределами тел», было важно понять пространство также через абстрактное опосредование, чтобы избежать слишком драматического разрыва между ними, но кроме того – внести (невозможную во времени) внутреннюю динамику в его переживание.

3. Инженерная чувственность, направленная к среде

Эта особенность позволяет расширить понимание природного* у Парщикова: в его поэзии можно наблюдать переходное восприятие природы – от натурфилософского до почти современного «средового». На самом очевидном семантическом уровне его образы животных, птиц, растений, атмосферных явлений и проч. никогда не представлены естественными: уже упомянутый перцептивный конструктивизм не допускает этого, продевая на первый взгляд привычные природные явления через восприятие инженера²⁵.

Однако аналитизм и описательность в поэзии Парщикова, восходящие еще к традиции научной поэмы XVII-XVIII веков²⁶, всё же становятся ростком другого отношения к миру и способам его схватывания, пытающимся отделиться от субъект-объектных отношений модерности. Ассамбляжи текстов Парщикова позволяют соединить взгляд ученого, знающего об устройстве объекта, и совместное становление, взаимное развитие наблюдающего/чувствующего и наблюдаемого/чувствуемого. Эта особенность трансформирует маркеры рациональности и прогресса, принадлежащие «техническому воображению», из внешних, набрасываемых на объект, к внутренним, объединяющим объект и субъект. М. Эпштейн пишет про «метареалистов»: «в их стихах <...> техницизмы, осмысленные не как бытовые детали эпохи НТП, а как таинственные прообразы грядущего мироздания, как знаки всплываю-

²³ Парщиков А. Рай медленного огня. Эссе, письма, комментарии. М.: Новое литературное обозрение, 2006. С. 24.

²⁴ Там же. С. 17.

²⁵ Лафионов Д. Сверхметафоры, инженерное зрение и первобытный хаос: краткое введение в литературу метареализма, 2019. URL: <http://parshchikov.ru/kyolnskoe-vremya/sverhmetaforu-inzhenernoe-zrenie-pervobytnyy-haos> (дата обращения 19.12.21).

²⁶ Кукулин И. Тот, кто хранит ветер // Кукулин И. Прорыв к невозможной связи: статьи о русской поэзии. Екатеринбург; Москва: Кабинетный ученый, 2019. С. 516.

пей из мглы неведомой цивилизации»²⁷. Непознаваемость целого соседствует с детализированным ощущением подробностей. Возможно, так происходит, потому что наблюдающие/чувствующие инстанции в поэзии Парщикова конституируются самим актом чувствования пространства, получения от него перцептивных данных²⁸:

...и я вижу куст масличный, а потом – магнитный,
и орбиты предметов, сцепленные осторожно, –
кто зрачком шевельнёт, свергнет ящерку, как молитвой.
(С. 64)

Исследовательница и литературная критикесса М. Перлофф называла Парщикова «великим экологическим поэтом»²⁹. Действительно, в поэзии «метареалистов» концепции природы и техники оказываются близки новейшей экологической теории, которая трактует их неэссенциалистски: природа оказывается включена в сети взаимодействия с человеком, городом, производством, а ее «естественность» и «натуральность» ставятся под сомнение. Вместо природы в авангарде современной теории вступает экология (см., например, машинно-экологическую концепцию Гваттари³⁰), которая снимает границы между природным и неприродным и даже между живым и неживым. Эта концепция требует большей чувствительности не к сущностям, но к отношениям между ними, к тому, что и чем опосредуется, – а машина приобретает в этой системе функцию глобального регулятора.

Ассамбляжи Алексея Парщикова отвечают этой тенденции, перекодировав поэтическую натурфилософию в более информационное и потоковое понимание природных процессов, которое позволяет окружающему пространству объединяться с наблюдающей/чувствующей инстанцией так, чтобы они могли конфигурировать друг друга. Хотя здесь рано говорить об отношениях «объект – среда», которые в 2010-х отметит Сергей Огурцов, впервые говоря в русскоязычном контексте об экopoэтике³¹, Парщиков всё-таки осуществляет важный сдвиг, пусть и

²⁷ Эпштейн М. Постмодернизм в России. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. С. 132.

²⁸ Ср., например, с подобной концепцией взаимного конституирования субъекта и среды в акте лирической перцепции в книге *Lattig Sb. Cognitive Ecopoetics: A New Theory of Lyric*. L.; N.Y.: Bloomsbury Academic, 2020. P. 37.

²⁹ Перлофф М. Памяти Алексея Парщикова // НЛО, 2009. № 98. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2009/4/pamyati-alekseya-parshhikova.html> (дата обращения 30.05.20).

³⁰ Guattari F. *The Three Ecologies*. New Jersey, 2000.

³¹ Огурцов С. Нейротекст, или практики выращивания невозможных тел // Суслова Е. Животное / пред. С. Огурцова. Нижний Новгород: Красная ласточка, 2016.

внутри условно «старой» парадигмы «средство – форма», пытаясь освободить «место, где сталкиваются языки и стихии»³².

4. От неподцензурной поэзии к 2010-м

Особенности, перечисленные в предыдущих частях статьи, делают поэзию Алексея Парщикова значимой для анализа связи между неподцензурной и современной поэзией. Парщиков может быть рассмотрен как промежуточная фигура не только для официальной и неофициальной литературы³³: позиция его поэтики – ключевая для «метареалистов» и влиятельная для поэтов начала XXI века – позволяет сделать такое предположение. Но что именно создает этот устойчивый эффект?

Если рассматривать реализацию «технического воображения» в текстах Парщикова, то наиболее интересной кажется линия, проходящая от некоторых авторов «Лианозовской школы» (главным образом – Игоря Холина и Генриха Сапгира) к «метареализму». Обе эти условные группы (и «лианозовцы», и «метареалисты») отличались от другой неподцензурной поэзии тем, что смело обращались к таким, казалось бы, дискредитированным официальной советской культурой темам, как техника и человек, автоматизация и повседневность³⁴. Возможно, именно свобода от единственно верной эстетической и этической оценки технологии, диктуемой идеологией научно-технического прогресса, позволила этим авторам более разнообразно трактовать эту тему³⁵ и делать свой метод открытым для внутренних мутаций.

Помимо названного, Сапгира и Холина объединяет с Парщиковым тонкая работа с взаимопроникновением конкретики бытовой реальности, риторики и дискурса. В случае всех трех авторов можно заметить, как тема и язык дополняют друг друга. Общей можно считать и сложную, сборочную составляющую образа: у представителей «Лианозовской школы», как и у Парщикова, довольно часто можно встретить «механико-органических мутантов», пусть и в окружении необщих дискурсивных аранжировок.

³² Кукулин И. Тот, кто хранит ветер // Кукулин И. Прорыв к невозможной связи: статьи о русской поэзии. Екатеринбург; Москва: Кабинетный ученый, 2019. С. 517.

³³ Там же. С. 514.

³⁴ Родионова А. А. Репрезентация техники в русской поэзии XX века (на материале текстов 1920-1980-х годов): дис. магистра филол. наук: 10.01.01: защищена 25.06.20. Нижний Новгород, 2020.

³⁵ Кукулин И. Два рождения неподцензурной поэзии в СССР // Кукулин И. Прорыв к невозможной связи: статьи о русской поэзии. Екатеринбург; Москва: Кабинетный ученый, 2019. С. 41.

При этом у Парщикова техника становится не столько внешним объектом, который можно сделать конкретной фигурой или даже героем текста, превратить в знак идеологии научно-технического прогресса и иронизировать над ним (как у Холина) или срастить с телом, показав травмированность человека прогрессом (у Сапгира), сколько основанием для протекания разных процессов (биохимических, когнитивных, механических), более или менее универсальной схемой, с помощью которой одно конвертируется в другое за счет общей, базовой информационности.

Эти сложные образы, ранее бывшие маркерами научно-технического прогресса, становятся у Парщикова и некоторых других авторов 1980-х годов источниками новой индивидуальной оптики. Для нее характерен чувственный аналитизм, а техника в ней концептуализируется прежде всего как инструмент опосредования внешней действительности и конструирования образа из перцептивных данных, пропущенных через техническую «схему». Именно через перцепцию выстраивается сложный образ и специфическая модель мира у Парщикова, поэтому трактовка технического у этого автора подразумевает неразличимость спаянность техники с человеческим восприятием.

Однако поэтическая работа Парщикова выходила далеко за пределы первичного метареалистического контекста, каким он сформировался в 1980-х в Москве. На это повлияло и то, что его метод постоянно уточнялся, не воспроизводил себя³⁶, а делал поправку на тот постоянно перенастраивающий нас «опыт экранов»³⁷, о котором писал сам автор.

В 2010-е в практике таких авторов, как Сергей Огурцов, Никита Сафонов, Евгения Сулова, отчасти Денис Ларионов и Галина Рымбу, эта работа с соединением концептуального и перцептивного разворачивается особенно явно, во многом продолжая линию Парщикова. Так, переформулирование основ языка по лингвистическим принципам, которое предлагал Огурцов в своих статьях 2010-х годов³⁸, оказывается близко специфическому пониманию поэтических задач, характерному для Парщикова и вообще «метареалистической» тенденции. Владимир

³⁶ Кукулин И. Агентурный отчет о воскрешении чувств. Поэзия Алексея Парщикова в европейском культурном контексте // Комментарий. 2009. № 28. С. 164.

³⁷ Кукулин И. Тот, кто хранит ветер // Кукулин И. Прорыв к невозможной связи: статьи о русской поэзии. Екатеринбург; Москва: Кабинетный ученый, 2019. С. 519.

³⁸ Огурцов С. Кроме тел и языков // Транслит №13, 2013. С. 72-74.

Огурцов С. Вместо предисловия // Сафонов Н. Разворот полей симметрии / Пред. С. Огурцова. М.: Новое литературное обозрение, 2015.

Огурцов С. Нейротекст, или практики выращивания невозможных тел // Сулова Е. Животное / Пред. С. Огурцова. Нижний Новгород: Красная ласточка, 2016.

Аристов писал о ней в своих «Заметках о мета»: «важнейшей изобразительной основой является не язык, а логос – более широкое понятие, где контекст, смысл или недооформившаяся в языке структура ощущения первичны»³⁹. В поэзии 2010-х это реализовано не через понятие логоса, но либо через концепт внеязыковых «истин» Алена Бадью (что характерно для более раннего периода работы Сафонова, Огурцова, Сусловой), либо через акцент на объектно-средовых отношениях (как в последней книге Сусловой «Животное» и неизданной книге-проекте Сафонова «Дистанция негатив»).

Это представляет собой еще один способ разрешить проблему соотношения современной медиа-ситуации, наших чувственных аппаратов и поэтического письма. Парщиков ответил на нее взаимным размытанием конкретного и абстрактного в информационно-перцептивных ассамбляжах, а вышеуказанные авторы новейшей поэзии обращаются к «аналитическому зумированию» между ними, «тоннелизирующ[ему] и масштабирующ[ему] значение между аффектами и концептами, перцептивными формами и обрабатывающими их когнитивными схемами – прояснением языкового отклика среди лиминальной, неосознаваемой абстрактности внешних данных»⁴⁰.

В практиках этих авторов «техническое воображение» реализуется еще одним способом, который тоже отчасти проробросил Парщиков: указание на технические становится ещё одним способом создать мета-план для текста. В противовес тому пониманию метапоэтического, которое сформировала Наталья Фатеева в своей работе «Поэзия как филологический дискурс»⁴¹, не только использование лингвистических терминов и указания на процесс порождения текста могут создавать этот план. Отход от лингвистических принципов построения текста в 2010-х (по крайней мере, так он манифестировался⁴²) потребовал создать другую модель метавысказывания о коммуникативности текста. Это высказывание уже не о языке, но о технологии как более универсальном медиуме, создающем сети сообщения внутри разомкнутой среды, куда поэзия включается не на правах средства репрезентации, но через взаимность отношений.

³⁹ Аристов В. Заметки о «мета» // Арion №4, 1997. URL: <https://magazines.gorky.media/arion/1997/4/zametki-o-meta.html> (дата обращения 20.12.21)

⁴⁰ Тальский А. Погода, тензор<>эмоция / Комм. к подборке // Грѐза. 2021. URL: <https://greza.space/limit/> (дата обращения 25.12.21)

⁴¹ Фатеева Н. А. Поэзия как филологический дискурс. М.: Издат. Дом ЯСК, 2017.

⁴² Огурцов С. Кроме тел и языков // Транслит №13, 2013. С. 73.

5. Вместо итога

Таким образом, совмещение в поэзии Алексея Парщикова концепта и ощущения выводит нас к новейшей литературе 2010-х гг., находясь одновременно в диалоге с неподцензурной традицией.

С отдельными авторами «Лианозовской школы» (Сапгиром, Холлиным) Парщикова объединяет смелый подход к «технической» проблематике, несмотря на ее однообразную эксплуатацию в официальной советской культуре и идеологии. Кроме того, для всех троих характерна сборка в один подвижный образ органического и неорганического. Однако анализ чувственных данных в парщиковской поэзии перцептивного конструктивизма заходит намного дальше (что объяснимо изменением социальной, политической и культурной ситуации), и это позволяет увидеть линию связи его текстов с поэтическими 2010-ми. С ними Парщикова объединяет 1) своего рода структурная ассамбляжность: то, как именно концептуальное и чувственное могут совмещаться в одном образе; 2) начало движения по направлению к объектно-средовым отношениям вместо зависимости от медиума, позже более манифестарно выраженное в поэзии 2010-х; а также – 3) поиск ответа на вопрос о том, как именно соотносятся в современной медиа-ситуации наша перцепция и поэтическое письмо.

**«В РАСТЯНУТОМ ДИАПАЗОНЕ»:
КАК “СДЕЛАНО” СТИХОТВОРЕНИЕ
АЛЕКСЕЯ ПАРЩИКОВА**

Елена Зейферт

Сила как теоретико-литературная категория (на материале лирики Алексея Парщикова)¹

Сила изучается представителями различных научных областей – в первую очередь естествознания и философии.

Взаимодействие тел можно описывать с помощью понятия силы. В физике сила – это векторная величина, являющаяся мерой воздействия одного тела на другое. Будучи вектором, сила характеризуется модулем (абсолютной величиной) и направлением в пространстве. Кроме того, важна точка приложения силы: одна и та же по модулю и направлению сила, приложенная в разных точках тела, может оказывать различное воздействие. Силу измеряют в ньютонах (Н).

Известны философские высказывания о силе. Николай Кузанский считал, что сила изначально свойственна материи. По мнению Канта и Гегеля, сила – это движущаяся материя. Для Л. Бюхнера нет силы без материи, а материи без силы.

По предположению Р. Баранцева, опирающегося на тринитарную методологию, наряду с веществом, обладающим массой, и полем, обладающим энергией, наблюдается также третья компонента материи – сила, обладающая активностью². Исследуя понятие силы в контексте научного знания, Р. Баранцев приходит к выводу, что «философское осмысление этого важного понятия не привело пока к возведению его в ранг фундаментальной категории, хотя многие известные философы двигались именно в таком направлении»³. Исследуя силу в философии, Баранцев делает переход к её художественному пониманию через понятия «стиль» и «целостность». «Сопоставляя триаду материи вещество–сила–поле с семантической формулой системной триады рацию–эмоцию–интуицию, мы видим, что сила оказывается в аспекте эмоции, то есть там же, где активность, движение, жизнь»⁴, – подчёркивает Р. Баранцев.

¹ Впервые опубликовано в Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языковедение. Культурология». 2020. № 9.

² Баранцев Р. Г. Становление тринитарного мышления. М.; Ижевск: НИЦ «РХД», 2005. 124 с.

³ Баранцев Р. Г. Сила как философская категория // Грани эпохи. № 53. 2013.

⁴ Баранцев Р. Г. Сила как философская категория с позиции неравновесной термодинамики // Труды Санкт-Петербургского университета культуры и искусств. № 203. 2014. С. 69.

Слову «сила» близко понятие «энергия». Литературоведы исследовали энергию внутри произведения. Так, Л. Выготский связывает движение энергий в художественном произведении с процессом и результатом получения эстетического катарсиса: «...закон эстетической реакции один: она заключается в себе аффект, развивающийся в двух противоположных направлениях, которые в завершительной точке, как бы в коротком замыкании, находят свое уничтожение»⁵. В 9 главе своей «Психологии искусства» учёный ссылается на мнения З. Фрейда, Д. Овсяннико-Куликовского, А. Веселовского и других исследователей, формулируя эстетическую реакцию как «уничтожение содержания формой»: «художник всегда формой преодолевает свое содержание»⁶. Выготский утверждает: «...с усилением фантазии как центрального момента эмоциональной реакции её периферическая сторона задерживается во времени и ослабевает в интенсивности. Установленный школой Вундта в отношении времени и исследованиями проф. Корнилова в отношении динамики реакции – этот закон кажется нам применимым и здесь. Этот закон однополюсной траты энергии можно выразить так: нервная энергия имеет тенденцию к тому, чтобы растрачиваться на одном полюсе – или в центре или на периферии; всякое усиление энергетической траты на одном полюсе немедленно же влечет за собой ослабление ее на другом»⁷.

(О принципе однополюсной траты энергии и вульгаризации этого подхода пишет А. Ждан⁸. Развивая в своих работах учение Выготского, Е. Улыбина сравнивает описанный Выготским процесс с «потенциальной неврожденной ситуацией» и якобы вслед за Выготским говорит об опасности искусства⁹.)

«Энергию, заключённую в слове, А. Ф. Лосев называл энергемой»¹⁰. Энергема, по Лосеву, отражена в «сущности *«так-то и так-то»* определённой, или сущности в модусе определённого осмысления, в модусе явленной, выраженной сущности, или просто явленной, или выраженной, сущности. Назовём последнюю *энергемой*; сущность явлена в имени как *энергема* имени, как смысловая

⁵ Выготский Л. С. Искусство как катарсис. Глава IX // Психология искусства. Ростов-на-Дону, 1998. С. 223.

⁶ Там же.

⁷ Там же, с. 269.

⁸ Ждан А. Н. История психологии: Учебник. М.: Изд-во МГУ, 1990. С. 241.

⁹ Улыбина Е. В. Взаимодействие тела и слова в теории катарсиса Выготского // Русская антропологическая школа. Труды. Вып. 2. М., 2004. С. 249-267; Улыбина Е. В. Функция искусства в культурно-исторической психологии Л. С. Выготского // Культурно-историческая психология. 2006. № 2. С. 89–98.

¹⁰ Иванова-Дукьянова Н. Г. Энергема слова в учении А. Ф. Лосева // Вестник Московского государственного лингвистического университета. № 2 (741). 2016. С. 202.

изваянность выражения»¹¹ (курсив А. Лосева. – Е.З.). Все эти энергемы, – пишет А. Лосев, – суть моменты и проявления первосущности, в которой они – абсолютно едины¹². Лосев выделяет такие энергемы, как ощущение, раздражение, или образное представление, мышление и сверхумное мышление, экстаз¹³. Они соответствуют фазам восприятия слова – четырем «восходящим этапам диалектики имени».

Во многих стихотворениях Алексея Парщикова упоминается мотив силы и/или даётся его развитие («Сила», «Минус-корабль», «Дачная элегия», «Вступление к циклу «Фигуры интуиции», «Землетрясение в бухте Цэ» и др.). Высокая частотность этой художественной ситуации позволяет обратиться к её обстоятельному анализу в лирике А. Парщикова.

Актуальность статьи многопланова. Во-первых, понятие «сила» нуждается в теоретико-литературном осмыслении на художественном материале¹⁴. Во-вторых, в пристальном анализе нуждается и тема силы в поэзии Алексея Парщикова. Данная статья является подступом к рассмотрению этих научных проблем.

Орнаментальному полю Парщикова близка теория вортекса, очевидно, унаследованная им из восточной философии через посредничество Эзры Паунда. Э. Паунд приходит к понятию идеограммы, части которой движутся к недостижимому центру, а не друг к другу, как в метафоре. Важно не достижение центра, а энергия при движении к нему; части идеограммы словно пытаются преодолеть разрыв, делающий их соотносённость невозможной¹⁵. Вихревое движение энергий внутри ху-

¹¹ Лосев А. Ф. Философия имени // Лосев А. Ф. Из ранних произведений. М., Изд-во МГУ, 1990.

¹² Лосев А. Ф. Бытие. Имя. Космос. М.: Мысль; Российский открытый университет, 1993. С. 677.

¹³ Там же, с. 750.

¹⁴ Автор статьи сам обращался к металирическому изображению Силы в своём художественном опыте, понимая под ней творческую силу, из которой можно взять «свет» для творчества; эта Сила ждёт человека внутри него, но приходит извне, «целебна в дозе, но смертельна в избытке».

эта Сила и твоя ткань,
и ткань Бога,
и ткань природы,
она скорее физиология, чем вещество,
скорее сжатие мышц, чем кисть.

(Зейферт Е. И. Сила [Электронный ресурс] // Литература. URL: <http://literatura.org/poetry/2785-elena-zeyfert-sila.html> (дата обращения: 20.06.2020)

¹⁵ Паунд Э. Путеводитель по культуре. Сборник избранных статей / Сост. К. Чухрукидзе. М.: РФО, 1997. 240 с.

дожественного мира может коррелировать с вектором силы: этот вопрос нуждается в отдельном исследовании.

Алексей Парщиков, ушедший из жизни в 2009 году, остаётся одним из наиболее влиятельных новейших поэтов, его поэзия даёт многочисленные импульсы современным поэтам и постепенно открывается для изучения¹⁶. Неординарная метафора Парщикова создаёт мерцание воображаемого и реального планов, работает на рождение объёмности произведения. Цельный образ рождается у читателя в процессе восприятия ряда или даже скопления метафор, вызывая несинхронное их созревание в рецепции читателя; рисунок соединения метафор опирается на многообразные субъектно-объектные, пространственно-временные, лексические, ритмические, стиховые и другие ракурсы. Парщиков словно утверждает авангардность русского регулярного стиха, показывает, каким живым и авангардным может быть силлабо-тонический и тонический стих.

Поэзия Парщикова как метареалиста и большого художника слова представляла предметом глубокого изучения и литературно-критического осмысления – от изысканий К. Кедрова, М. Эпштейна, И. Кукулина, эссенстики и критических оценок Ю. Арабова, А. Левкина, А. Уланова до статей молодых исследователей¹⁷. Полезный для исследователя, преподавателя и студента архив находится на сайте <http://parshchikov.ru/> 28-й номер журнала «Комментарии», вышедший в 2009 году сразу после смерти А. Парщикова, посвящён его наследию.

Стихотворение Парщикова «Сила» уже представляло предметом моего пристального изучения¹⁸. Встреча с силой похожа здесь и на уход из

¹⁶ Я активно включаю стихи Алексея Парщикова в процесс преподавания. Студенты воспринимают его творчество оживлённо, чутко, свидетельством чему – их научные работы по Парщикову, не заданные мной, но добровольно написанные ими сразу после семинаров. Алексей Парщиков относится к поэтам, требующим обязательного объяснения студентам инструментария, особого подхода к его стихам.

¹⁷ *Кедров К.* Метаметафора Алексея Парщикова // Литературная учёба. 1984. № 1. С. 90–91; *Кедров К.* Поэтический космос. М.: Сов. писатель, 1989; *Эпштейн М.* Постмодерн в России. М., 200. 368 с.; *Арабов Ю.* Алексей Парщиков как литературный проект // Комментарии. № 28. 2009. С. 73–83; *Левкин А.* Линия Парщикова // Комментарии. № 28. 2009. С. 66–72; *Кукулин И.* Агентурный отчёт о воскреплении чувств // Комментарии. № 28. 2009. С. 164–175; *Уланов А.* Капли нефти // Знамя. № 9. 2007. С. 217–219; *Масалов А. Е.* Метабола Алексея Парщикова // Учёные записки Орловского государственного университета. № 2 (75). С. 137–141.

¹⁸ *Зейферт Е. И.* Послесловесное читателя и автора: виртуальный (возможный) субъект (на материале новейшей поэзии) // Вестник РГГУ. Научный журнал. № 2 (35). Часть 2. 2018. С. 242–244.

жизни и последующее за ним возрождение лирического героя, и на творческую эйфорию, и на разрядку и обновление в процессе любовного акта, но в большей степени – на взаимодействие со скрытой силой материи. Две важнейшие особенности в поэтике этого текста – изображение одновременно внутреннего и внешнего и намеренный повтор слов и синтаксических единиц, создающий постепенное угасание эха. Парщиков приводит лирического героя и читателя к тишине как благовому отсутствию (и послесловесной фазе бытования стихотворения).

Известное стихотворение Алексея Парщикова «Минус-корабль» тоже говорит о силе: «по временным промежуткам распределялась сила»¹⁹. Сила принадлежит здесь иному, не земному: «он силу в себя вбирал», где «он» – «минус-корабль», который воспринимается как мост между двумя антиномичными мирами – «городом истериков» и «отсутствием», – мост, ведущий от суеты к отсутствию как лучшей форме пребывания. Сила даёт направление в пространстве: как мы убедились по стихотворению Парщикова «Сила», она ведёт к тишине, блаженному пространству, уводит от суеты (раздаётся «острый щелчок», вызывающий разрыв до тишины, собирание субъекта в пучок и снова щелчок и разрыв, ведущий к тишине). Как и в стихотворении «Сила», лирический герой «Минус-корабля», встретившись с силой, сталкивается с мощным физическим напряжением, после которого «возвращается в тело» и понимает, что Бог его спас.

«Мрак», оксюморон «чернеющего мелового спазма», «жидкое солнце», «шологое море», «стычка на площади», «свист», «общие страсти», «драка» характеризуют «город истериков» как негативный урбанистический ландшафт, противопоставленный либо природе (по романтической традиции), либо, в контексте новейшей поэзии, чему-то иному. Второй полюс Парщиковым здесь прочерчен: это «отсутствие». К нему можно приблизиться лишь «спросонок», в пограничном, мерцающем (жизнь/смерть, реальность/ирреальность) состоянии, лишь похожем на наркотическое («а здесь – типайшее море, как будто от анаши глазные мышцы замедлились»), с помощью «минус-корабля» и «типайшего моря», к которым в свою очередь можно попасть в контексте живого, органичного («всё становилось тем, чем должно быть исконно: маки в холмы цвета хаки врывались», «на хариусе весёлом к нему я подплыл...»). Лирический герой, движимый силой, перемещается от малого к большому («от моллюска – к корове»), от абстрактного к конкретному («от идеи – к предмету»). Его сопровождает «восточный звук»: «вдали на дутаре вёл мелодию скрытый гений». Эта мелодия, «нацеленная в абсолют», – атрибут силы.

¹⁹ Парщиков А. Ангары. М.: Наука, 2006. С. 33. Здесь и далее тексты цитируются по этому изданию.

Вектор движения задаёт сила, пронизывающая всё произведение «Минус-корабль», являющаяся не мотивом, не темой, а парадигмой, ментальной категорией. Сила у Парщикова, как видно из анализа, – категория, определяющая соотношение предметов и явлений и направляющая их в метафизический континуум, близкий к непостижимому отсутствию. Стихотворение словно колеблется на ритме повторов, в первую очередь синтаксических параллелизмов и внутренних рифм:

маки в холмы цвета хаки врывались, как телепомехи,
ослик с очами мушиными воображал Платона
(С. 33)

«Город истериков» остаётся позади лирического героя, отделившегося от «мрака» и влекомого к «минус-кораблю». Последнее важно. Отделиться от «города истериков» мало: «выпав из драки», «летя сквозь яблоно и коснуться пытаюсь яблоку», важно обрести устремление к «отсутствию» через «минус-корабль» («выбрать одно»), иначе прикинь к «стае плечуглых грифонов», потеряешь человеческую природу. Границы фальши, азарта, потребности в допинге («горчал я нейтрально у игрового автомата, где женщина на дисплее реальной была отчасти») сдвигаются с помощью воображаемого мира искусства, паттернов, вызывающих у человека подъём духовных сил («границу этой реальности сдвигала Шахерезада»). «Минус-корабль» – граница, и изображён он пограничными мотивами, частично принадлежащими «городу истериков» («запах нефти», «характерный скрип») и большей частью «отсутствию», «новому центру пустоты», обретаемому лирическим «я» («зиял минус-корабль»). Он «пришвартован», но «к нулю», блуждает «цветом вакуума». Парщиков изображает «стрелочки связей и все сугубые скрепы». По пути к «отсутствию» из ритма бытия «исчезают рефлексия и насады, благодаря чему появляются зазоры, которые и наполняются силой («на заднем плане изъян – он силу в себя вбирал»). На лексическом уровне поэт, не допуская избыточного потенциала, пафосности, стремится снизить как серьёзность, важность метафизического пространства (юмористический мотив «ослика с очами мушиными воображал Платона»), так и ужас написанного им экспрессионистскими мазками «города истериков» (шутливо: «квкнула пакля»). «Минус-корабль» – хронотопическая лагуна, в которую стремится влиться сила, движущая предметы и явления к непостижимому. Не зря это одновременно статический и динамический образ: корабль, стоящий у берега, но символизирующий скрытое движение, подобное способностям силы. Обычно человеческая жизнь переполнена суетой и не оставляет зазоров для силы.

Сила как теоретико-литературная категория являет собой энергию, организующую, а не разрушающую мир, она преодолевает материю

ради выхода к новой реальности и в равной степени имеет отношение как к субъектной (кто изображает), так и к объектной (что изображено) организации текста. Мы наблюдаем преобразование негативной энергии в положительную, движущую лирического героя, использующего опыт страданий как источник, как топливо, вперёд и вверх. Развёртывание образа «города-истериков» ослабевает, как только с помощью «минус-корабля» внимание реципиента переносится в «отсутствие». Депрессия уменьшается и постепенно нивелируется, перетекая в гармонию. Полюса, – которые изображает Парщиков, это не просто комплексы мотивов, а парадигмы, способные к самодвижению – умалению и увеличению.

В своём творчестве Парщиков использует контекстуальные синонимы слова «сила»: «поток» («ветер времени раскручивает меня и ставит посреди потока») («Вступление к циклу “Фигуры интуиции”, с. 122), «бездна» («бездна снуёт меж вещами, как бешеные соболя») («Бегство-3», с. 145)), «расширяющаяся ось» («нами прошла расширяющаяся ось» («Бегство-3», с. 145)) и др.

Во «Вступлении к циклу “Фигуры интуиции”» Парщиков подчёркивает, что нет чётких знаков, указывающих на место и время явления силы («так мы ищем с ужасом точности в схожестях и в округе флаги не установлены жаль в местах явления силы»), её явление неожиданно («нас она вдруг заключает как оболочки в репчатом луке»), для новичка встреча с силой может быть летальна («с нею первая встреча могилу стала бы для мазиль»), но приносит пользу и обновление подготовленному избранному («жилы твои тренированы были»).

Это стихотворение, являющееся одновременно вступлением к циклу и одновременно автономным произведением, начинается и завершается повторяющейся строкой, набирающей к концу стихотворения совсем другой смысл: «ветер времени раскручивает тебя и ставит поперёк потока». Стихам о силе у Парщикова свойственны повторы. В стихотворении «Сила», по моим наблюдениям, они создают эффект эха: «Повторяясь парами (а порой контекстуальными тройками, если учесть внутреннюю рифму или словосочетания – синтаксические близнецы), слова превращаются в одно отражённое слово»²⁰. Во «Вступлении к циклу “Фигуры интуиции”» повтор указывает на возможность появления силы вновь: она приходит к уже натренированному человеку.

Сила принадлежит природе, поэтому вместо лирического героя с ней может встретиться явление или предмет, даже целый континент, с которым происходит расщепление или разрыв, как, к примеру, в «Землетрясении в бухте Цэ»:

²⁰ Зейферт Е. И. Послесловесное читателя и автора: виртуальный (возможный) субъект (на материале новейшей поэзии) // Вестник РГГУ. Научный журнал. № 2 (35). Часть 2. 2018. С. 242–244.

Отвернувшись, я ждал. Цепенели пески.
Ржавели расцепленные товарняки.
Облака крутились, как желваки,
шла чистая сила в прибрежной зоне,
и снова рвала себя на куски
мантя европы – м.б., Полоний
за ней укрылся? – шарах – укол!
(С. 27)

Вероятно, с силой встречается и ёж в одноимённом парщиковском стихотворении:

Исчезновение ежа – сухой выхлоп.
Кто воскрес – отряхнись! – ты весь в иглах!
(С. 82)

Стихотворение с развитием мотива приходящей силы в начале произведения имеет ощутимый элегический ореол, который преодолевается в финале стихотворения. Словесно Парщиков задаёт движение лирического сюжета с помощью силы в «Угольной элегии»:

и... в новинку
путь и движение
ока к небу.
(С. 76)

Обратим внимание, что у Парщикова есть стихотворения не о приходе, а об уходе силы. В начале «Дачной элегии» Парщиков изображает характерный звуковой эффект, сопровождающий появление силы:

На море дача. Разлитая чача. Мяуча и хрюча,
цокая и громыхая (меняют баллон в гараже?
ёж и консервная банка? лопнула статуя?),
ночь козырнула ракетой и сетью цвета зелёнки
срабастала воздух.
(С. 141)

Но необычность здесь не в снижении пафоса («мяуча и хрюча»), а в уходе Силы:

Сила уходит через распахнутые ворота.
Сила уходит, являясь тому, кто зряч,
в виде короны на моментальном фото,
где в молоко угождает теннисный мяч.
(С. 141)

При уходе силы также наблюдается метаморфоза в природе:

Когда покидала сила²¹ зёрнышко на столе,
подымался уровень моря и в окнах – танкеры.
(С. 142)

Что происходит, когда уходят наделённые силой люди или предметы/явления? «Когда уходил Леонардо, в обмен насыщались народы» (С. 143): если из земного мира исчезает наделённый силой человек или явление/предмет, то остаётся сильный резонанс.

В «Дачной элегии» не лирическое «я», а «он», потому что лирический персонаж здесь близок Христу: «Вставай, – он услышал, а снилось, что на осле он в город въезжает» (С. 142), «всякий атом, что был на него похож, теперь похож на другого, ему – осанна...» (С. 143). Стихотворение держится на анафорическом повторе «Сила уходит...», демонстрируя ритмическое, дискретное (рывками) приближение и удаление силы.

Идиллический «дачный локус» дисгармонирует здесь с элегической ситуацией. Начинаясь идиллически, стихотворение (несмотря на резонанс наделённых силой) перерождается в элегию. Таково стихотворение об уходе силы. Произведение о приходе силы противоположно: в его начале преобладают элегические мотивы, а в финале – идиллические.

Во всех произведениях, в которых работает категория силы, ритмическое нагнетание при метаморфозе субъекта/объекта (и разрежение ритма земного бытия), опирающееся у Парщикова в первую очередь на повторы (синтаксические параллелизмы, анафоры, рифмы и др.), движется в противоположных направлениях с изображаемыми лирическими событиями, в итоге происходит эмоциональная катарсическая разрядка: по Выготскому, «ритм сам по себе как один из формальных элементов способен вызвать изображаемые им аффекты»²².

Резюмируем результаты наблюдений. Сила в лирическом произведении – теоретико-литературная категория, определяющая соотношение предметов и явлений и направляющая их в метафизический континуум, близкий к непостижимому отсутствию. Как категория сила пронизывает все уровни произведения: субъектно-объектный, хромотопический, композиционный, лексический, интонационно-синтаксический и другие. Будучи векторной величиной, она направляет лирический сюжет, развивает мотивное поле вперёд и ввысь, создавая болезненную для субъек-

²¹ Вместо фразеологического сочетания «покидали силу» используется авторское «покидала сила».

²² *Выготский А. С.* Искусство как катарсис. Глава IX // Психология искусства. Ростов-на-Дону, 1998. С. 224.

та/объекта метаморфозу, приводящую к тишине как блаженному времени-пространству.

Можно ли назвать силу и художественную энергию синонимами? Я считаю силу особой теоретико-литературной категорией, соотносящейся с энергией как частное и общее.

В каждом стихотворении есть индивидуальные вибрации, возникающие благодаря особому ритму его лексических, ритмических (в том числе интонационно-синтаксических) единиц и отрезков рецепции, переходов читательского взгляда с одного плана на другой (к примеру, с субъектно-объектного на безусловно связанный с ним хронотопический). Это и есть энергия. Какова модель лирического произведения, в котором работает категория силы? Наличие словесного мотива «сила» является доминантой, а не константой «произведения о силе», слово «сила» может быть заменено контекстуальными синонимами («поток», «бездна» и др.) или отсутствовать («Ёж», «Угольная элегия»). На интонационно-синтаксическом уровне наблюдаются нагнетание, напряжение ритма при метаморфозе субъекта или объекта, обозначаемые с помощью резких звуковых эффектов («щелчок», «шарах», «выхлоп» и др.), а также разрежение ритма земного бытия. Благодаря наличию силы в стихотворении его лирический сюжет выходит к блаженному континууму отсутствия. Лирический герой (или явление/предмет) при встрече с силой переживает метаморфозу (обычно через расщепление и вновь собирая «в пучок», сопровождающиеся звуковым эффектом), позволяющую приблизиться к непостижимому.

При наличии категории силы в стихотворении активизируется невербальное, в первую очередь послесловесное: читатель нацелен на соавторство при создании тишины, блаженного пустотного пространства в послесловесном финале. Алексей Парщиков на новом витке композиции соединяет послесловесное и дословесное. Его возможный, вероятностный субъект продолжает бытие в ауратическом метафизическом пространстве, создаваемом читателем. Определим вектор воздействия энергии (силы) в произведении: она направляет лирический сюжет вперёд и затем вверх; она действует изнутри стихотворения на реципиента, безусловно, рождаясь не только в произведении, но и в читательском восприятии. Форма (напряжённый или разреженный ритм, изменение лирического сюжета) и содержание (изображение земного бытия), развиваясь в противоположных направлениях, нейтрализуют друг друга.

Энергия внутри произведения при наличии категории силы усиливается в центре (метафизическое пространство) и ослабевает в периферии (земное, к примеру, урбанистическое пространство). Это и способствует изменению лирического сюжета и перерастанию эмоции из депрессивной (элегической) в безмятежную (идиллическую) (и наоборот — в произведениях об уходе силы). Изменение лирического сюжета, рит-

мическое своеобразие (напряжение или разрежение), создаваемое в первую очередь с помощью синтаксических и лексических повторов, позволяют содержанию и форме в произведении «встретиться» в завершающей точке и создать «короткое замыкание» эстетического катарсиса. Сила делает этот эффект мощнее. Присутствие категории силы в литературном произведении не только усиливает его эстетико-катарсические свойства и делает ощущения реципиента более напряжёнными и глубокими, но и повышает художественную ценность произведения, его целостность и совершенство.

Юрий Доманский

«Чёрный ход из спальни на луну»: об одном сравнении У Алексея Парщикова

Е. И. Зейферт в недавней программной статье пишет: «Неординарная метафора Парщикова создаёт мерцание воображаемого и реального планов, работает на рождение объёмности произведения. Цельный образ рождается у читателя в процессе восприятия ряда или даже скопления метафор, вызывая несинхронное их созревание в рецепции читателя; рисунок соединения метафор опирается на многообразие субъектно-объектных, пространственно-временных, лексических, ритмических, стиховых и других ракурсов»¹.

Сказанное в полной мере может быть отнесено и к стихотворению «Сом». Впрочем, именно это стихотворение, относящееся к раннему творчеству Алексея Парщикова, манит толкователей какими-то лишком уж нарочитыми изобразительно-выразительными средствами. Создаваемый образ сома кажется на первый взгляд чересчур наглядным и вследствие этого – понятным, что называется, навскидку, уже при первом впечатлении. В какой-то степени так оно и есть. Может, в этой связи именно «Сома» так часто привлекают в разного рода разговорах и мыслях о поэзии Парщикова, привлекают как наиболее очевидную иллюстрацию и этой поэзии, и её простоты-сложности.

Вот самый, пожалуй, очевидный пример – своеобразное толкование «Сома» приводит псковский журналист Алексей Семёнов: «...рыба похожа на чёрный ход. Но не на обычный ход, а ведущий на Луну из спальни, где и не такое может присниться. Однако не о сне идёт речь, а о самой что ни на есть реальности. Реальности, ускользающей, словно рыба. Причём не только как сом, но и как промелькнувший поблизости призрак окуня (“руку окупёшь”). Надо лишь хорошо настроить слух»².

Но, разумеется, есть и более глубокие и адекватные тексту стихотворения «Сом» трактовки. Так, например, Андрей Тавров в беседе с

¹ Зейферт Е. И. Сила как теоретико-литературная категория (на материале лирики Алексея Парщикова) // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2020. № 9. С. 106. См. также републикацию этой статьи в настоящем издании.

² Семёнов А. Чёрный ход из спальни на Луну // Псковская губерния on-line. №22 (694). 04–10 июня 2014. URL: http://gubernia.media/number_694/03.php (дата обращения: 16.04.2021).

Еленой Фанайловой в 2018 году сразу же начал с «Сома». И именно с того сравнения, на которое и мы хотим обратить внимание: «Одно из первых стихотворений, которое меня поразило своей пластикой Мебиуса, когда, идя по одной стороне, оказываешься на другой, называется “Сом” <...> Вот этот “чёрный ход из спальни на Луну” – это было потрясающе»³. Елена Фанайлова тут добавила: «Это почти Гильермо дель Торо, образ фантастических изменений живого существа в воде»⁴.

Коснулся «Сома» и Михаил Ямпольский в той же беседе: «Алеппа, с моей точки зрения, – это прежде всего поэт интенсивности и напряженности. Поэтому даже те вещи, которые у него выглядят как метафоры, на самом деле не совсем метафоры. Вот я просто взял “Минус-корабль”, который только что вышел, и стал смотреть буквально первые же стихи, стихотворение “Степь” кончается так: “И степь ворочалась, как пчела без крыльев”. Степь, конечно, совершенно не похожа на пчелу, она и не ворочается, и вся метафорика здесь на самом деле поглощается самой вот этой телесной напряжённостью. Мы легко представляем себе полосатое, изувеченное тело пчелы без крыльев, как она ворочается, эта пчела. На самом деле это образ, основанный не на метафорике, а на интенсивности. И в стихотворении “Сом” хорошо видна странная связь “царь-рыбы на песке”, которая “барахтается гулко”, и степи, которая ворочается, “как пчела без крыльев”. Это образ тела, которое сковано, которое движется, и это движение – это прорывание, это невероятная интенсивность»⁵.

Дмитрий Драгилёв использует заинтересовавшее нас сравнение в качестве одной из целого ряда иллюстраций внешней простоты и внутренней сложности поэзии Парщикова: «Романтика – постоянная составляющая, константа его стихов, которые поражают универсальной скрупулезностью первооткрывателя, естествоиспытателя, путешественника. Казалось бы, предельная насыщенность, концентрация, напряжение, местами – жесткость, изысканная барочность в сочетании с бескомпромиссным новаторством, ни гу-гу, никакой трансцендентной печали по Байрону или Новалису, но во всех метаморфозах и “хитросплетениях” предметных виден “чёрный ход из спальни на Луну”, “скрытый гений” ведёт мелодию “вдали на дутаре”, “пузыряются маки в почвах”, “от солнца

³ Фанайлова Е. Парщикова: легенда // Радио Свобода. 25 апреля 2018. URL: <https://www.svoboda.org/a/29182701.html> (дата обращения: 16.04.2021).

⁴ Там же.

⁵ Там же.

образуется искусство”. Велик искус объяснить Парщикова, по-своему объяснявшего этот мир»⁶.

О. И. Северская, рассматривая местоимение «мы» и производные от него в современной поэзии, касается и «Сомы»: «...акцентируя инклюзивность упомянутых местоименных форм, поэт может буквально заставить читателя “увидеть” то же самое, воссоздать образ, обещая радужные герменевтические перспективы, как это делает А. Парщиков в стихотворении “Сом”»: “Нам кажется: в воде он вырыт, как траншея. <...> А руку окупёшь – в подводных переулках / с тобой заговорят, гадая по руке”»⁷. Немного иначе в другой статье этого же автора: «...акцентируя инклюзивность местоименных форм, поэт может буквально заставить читателя “увидеть” то же самое, воссоздать и интерпретировать образ, как это делает А. Парщиков в стихотворении “Сом”»: **Нам кажется: в воде он вырыт, как траншея. [...] А руку окупёшь – в подводных переулках / с тобой заговорят, гадая по руке**»⁸. Это в числе прочего иллюстрация следующей мысли: «Неопределенность местоимений тактически выгодна: она позволяет, используя неопределенно- и обобщенно-личные формы, совмещать точки зрения автора, читателя, лирического героя и персонажа»⁹. В самом же общем контексте парщиковский «Сом» в данной работе О. И. Северской вместе со множеством других примеров призван иллюстрировать авторский тезис о том, что в поэзии 1980–2000-х гг. «основной коммуникативной стратегией стала <...> стратегия сближения с читателем. <...> Используемые при этом тактики активизируют общие фоновые знания и социокультурные и языковые компетенции, автор включает читателя в “свой круг”, вовлекая его в сотворчество, давая “ключи” к глубинным образам и структурам текста, побуждая к принятию взгляда на мир с воображаемой позиции или глазами другого, распознаванию его сменяющихся внутренних состояний или изменений ситуации»¹⁰.

Как видим, те или иные элементы «Сомы» выгодны для исследователей в качестве иллюстраций к тем или иным научным постулатам, каса-

⁶ Драгилёв А. Вспоминая Алешу // Комментарий № 28, 2009 (Памяти Парщикова) // Читальный зал. национальный проект сохранения русской литературы. URL: <http://reading-hall.ru/publication.php?id=1482> (дата обращения: 16.04.2021).

⁷ Северская О. И. «Я говорю, ты молчишь»? (Прагматические инструкции читателю в современных поэтических текстах) // Человек в информационном пространстве: Понимание в коммуникации. Ярославль: Ярославский государственный педагогический университет им. К. Д. Ушинского, 2017. С. 84–85

⁸ Северская О. И. «Побудь со мной. Поговори со мной»: стратегии взаимодействия с читателем в современной поэзии // Коммуникативные исследования. 2020. Т. 7. № 2. С. 428 Курсив и выделение О. И. Северской.

⁹ Там же. Курсив и выделение О. И. Северской.

¹⁰ Там же. С. 430.

ющимся как поэзии Парщикова, так и русской поэзии вообще. Вместе с тем и такого рода моменты позволяют увидеть в данном конкретном стихотворении определённые смыслы. Мы же не будем приводить «Сома» в качестве примера какого-либо тезиса, а посмотрим на один из элементов этого стихотворения с точки зрения порождаемых этим элементом смыслов. Но сначала обратим внимание на то, как интерпретирует «Сома» М. Н. Эпштейн, который пишет: «Презентализм утверждает само присутствие вещи, её видимость, осязаемость как необходимое и достаточное условие её осмысленности. Между крайностями поэтического монизма (слияние вещи и смысла) и дуализма (их разобщённость) здесь вырисовывается особый, срединный подход к реальности, близкий к феноменологическому описанию. Поэтическое произведение строится как последовательность разных взглядов на вещь, способов её восприятия и запечатления, которые и в совокупности суть проявления её собственной сущности. Так, “сом” у А. Парщикова – это совокупность всех его восприятий: зрительных и осязательных, в воде и на суше, наяву и во сне <...>. Вещь есть явленность вещи, сумма её преломлений через разные визуальные среды и знаковые коды. Вещь не соединена с идеей и не противопоставлена ей, а сама по себе есть “идея”, т. е., в исконном древнегреческом значении слова “видимость” – это то, что представляет, “презентирует” самое себя»¹¹.

А в предисловии к книге Парщикова «Минус-корабль» М. Н. Эпштейн делает важные выводы, которые могут быть спроецированы и на «Сома». Исследователь, в частности, отмечает, что Алексей Парщиков «был скорее поэтом пространства: он развёртывал свои изначальные интуиции и архетипы, среди которых на первом плане, мне кажется, Бегемот, Левиафан и другие первозданные звери из Книги Иова. Прекрасный и яростный мир творения, череда величественных и причудливых тварей, от козы и коня до Левифана...»¹² Сом, как представляется, вполне у себя дома в такой парадигме животных. И далее у Эпштейна, опять же – в проекции на «Сома» и на сома: «...метареализм – это поэзия многих реальностей, переходящих друг в друга. Прообраз и источник поэзии Парщикова и вообще метареализма – завершающая часть Книги Иова, где творец мироздания выступает и как его первопоэт. <...> Парщикова влёт не столько большой космос, сколько множество микрокосмов, свёрнутых в себя и вместе с тем открытых метаморфозам: лягушки, пауки, удои, лиман, антрацит, залив, бухта Цэ... Парщиков

¹¹ Эпштейн М. Н. Постмодерн в русской литературе: Учеб. пособие для вузов. Москва: Высшая школа, 2005. 495 с. С. 159.

¹² Эпштейн М. Н. Расковывающий цепи // Парщиков А. Минус-корабль. Санкт-Петербург: Пальмира, 2018. С. 5.

был космическим поэтом микрокосмов. Например, чёрного сома»¹³. Не очень понятно, откуда взят тут эпитет «чёрный», ведь в тексте применительно строго к сому его нет, но это и не важно, а важно то, что сома, действительно, можно понимать как микрокосм. Но прежде, чем перейдём к нашим размышлениям о стихотворении «Сом», ещё одна цитата из Эшпштейна: «Для Парщикова не было разницы между культурой и природой. Точнее, разница была, но подчеркнутая лишь настолько, чтобы тем сильнее её перечеркнуть. Его темой была именно природность (животность, первозданность) культуры и культурность (техничность, инженерность) природы»¹⁴.

На основе всего того, что сказано исследователями, посмотрим на стихотворение «Сом»; вот его текст:

Нам кажется: в воде он вырыт, как траншея.
Всплывая, над собой он выпятит волну.
Сознание и плоть сжимаются теснее.
Он весь, как чёрный ход из спальни на Луну.

А руку окунешь – в подводных переулках
с тобой заговорят, гадая по руке.
Царь-рыба на песке барахтается гулко,
И стынет, словно ключ в густеющем замке¹⁵.

Мы обратимся только к одному элементу из этого стихотворения – к сравнению из четвёртого стиха первого четверостишья: «Он весь, как чёрный ход из спальни на Луну». Просто всё остальное в этом стихотворении более-менее укладывается в цельную картину и – опять же более-менее – доступно прямому пониманию: сом, лежащий на дне, похож на траншею (ещё одно сравнение в стихотворении); когда всплывает – над ним волна; в воде можно до него дотронуться рукой, если руку окунуть; когда же сом на песке, то барахтается и стынет без воды¹⁶; и в самом конце ещё одно, третье (если я не ошибся при подсчёте), сравнение в стихотворении – с ключом в густеющем замке. Заметим, все три сравнения (с траншеей, с чёрным ходом, с ключом) относятся к сому.

¹³ Там же, с. 7.

¹⁴ Там же, с. 8.

¹⁵ Парщиков А. Кёльнское время. Москва: Новое литературное обозрение, 2019. С. 16.

¹⁶ Здесь уместно соотнесение с бодлеровским «Альбатросом» (слово «барахтается» существенно снижает заглавного героя), а через это возможен выход на «тему» поэта и поэзии – «Сом» Парщикова, таким образом, может быть прочитан и так.

Есть, конечно, ряд моментов, существенно усложняющих картину: заглавие, на лексическом уровне в тексте не повторяемое; начальное «нам» и последующие «окунёшь» и «с тобой», непременно провоцирующие вопросы о субъекте и адресате (отчасти на эти вопросы отвечает О. И. Северская); следующее за «нам» «кажется», задающее, как минимум, «идею» иллюзии всего дальнейшего; союз «а», открывающий вторую строфу и тем самым структурирующий всё стихотворение как двухчастное и указывающий на специфику отношения между частями... Но и эти моменты можно отнести к системе описания сома.

Другое дело – сравнение из четвёртого стиха первой строфы («чёрный ход из спальни на Луну»). Его понимание осложняется предшествующим стихом: «Сознание и плоть сжимаются теснее». Этот стих относится к предшествующему («Всплывая, над собой он выпятит волну») или к последующему («Он весь, как чёрный ход из спальни на Луну») или же связывает их? Данное предложение может быть прочитано (вероятно, в числе прочего) как то, что происходит при всплытии сома. Этот процесс сжатия сознания и плоти (видимо, они сжимаются теснее друг с другом, но можно понять их автономное относительно друг друга сжатие; и первое значение не исключает второго; к тому же важно здесь и слово «теснее», значит, сжатие это уже существовало, если можно так сказать, до сома) взаимосоотносится с всплытием сома; волна являет собой усиление сжатия сознания и плоти, усиление относительно того, что было до волны, то есть до движения сома. Вместе с тем сжатие сознания и плоти может быть понято как причина волны, то есть – всплытия сома. Таким образом, причинно-следственная связь между волной от всплытия сома и сжатием сознания и плоти может быть понята и в направлении, когда волна провоцирует сжатие, и в направлении, когда сжатие провоцирует волну; отнюдь не исключается и то, что причинно-следственная связь осуществляется в обоих направлениях сразу.

Однако весь этот процесс – волны от всплытия сома как сжатия сознания и плоти – проецируется на четвёртый стих первого четверостишья, на то самое сравнение, которое нас заинтересовало. Этот стих прочитывается как своего рода итог всей первой половины «Сомы»; итог не только всплытия сома с волной, не только сжатия сознания и плоти, а вообще события бытия сома как целостного единства – единства, далее нерасчленимого, что в данном сравнении сосредоточено в слове «весь».

Но именно далее через сравнение передаётся то, что можно назвать космической сущностью сома в мире Парщикова: «...как чёрный ход из спальни на Луну». «Чёрный ход» – устойчивое словосочетание со вполне понятным лексическим значением (вот значение из Википедии: «дополнительный вход в старых особняках, обычно через кухню, который использовался для доставки припасов и прохода прислуги; задний, подсобный вход, противоположность парадному входу»), но между тем (хотя

в стихотворении этого прямо и не сказано) прилагательное «чёрный» в контексте рассматриваемого сравнения может быть прочитано не только в переносном значении, но и в прямом значении обозначения цвета в проекции на то, *что* сравнивается, то есть на сома (не случайно Эпштейн именно так определил окрас парщиковского сома, хотя прямых поводов к тому не было; напомним: «Парщиков был космическим поэтом микрокосмов. Например, чёрного сома»¹⁷). Сом же в данном сравнении прочитывается как портал; и при этом важно, что сом не является порталом, он только *как* портал (не забудем, что перед нами не тождество, а сравнение). И здесь самое, пожалуй, главное – это *что* и *с чем* соединяет данный портал (чёрный ход). Можно сказать, что чёрный ход соединяет компактное замкнутое пространство спальни (спальня тут относительно Луны может быть прочитана как литота) и пространство Вселенной, конкретизированное Луной (в таком контексте относительно литоты-спальни Луна прочитывается как гипербола). Сом, таким образом, сравнивается с тайным выходом из маленького (вероятно, личного; в крайнем случае – семейного) мирка спальни в Космос; через сома личное пространство соединяется с Вселенной. И величие сома именно в этом – в его порталном потенциале, в его способности связать в единство личный мир человека и Вселенную, обеспечив тем самым выход личности за пределы земного существования.

Сом, конечно, – микрокосм, но через то, с чем сом сравнивается, он может быть прочитан и как связующее звено между сегментами мироздания (пусть даже эти сегменты и такие разные). Тем самым, сом в данном сравнении выступает гарантией целостности большого Космоса. И именно в этой функции сома «сознание и плоть сжимаются теснее», то есть сам сом, как чёрный ход из спальни на Луну, являет собой единство сознания и плоти, при этом такое единство, где сознание остаётся сознанием, а плоть – плотью. И через это сом воплощает целостность Космоса, где личная, маленькая и близкая спальня и общая, большая и далёкая Луна тесно связаны чёрным ходом, с которым и сравнивается (а возможно, через сравнение и в какой-то степени даже отождествляется) сом. И при всём при этом сом как чёрный ход – ещё и путь. Е. И. Зейферт пишет о «минус-корабле» из одноимённого стихотворения, что это «хронотопическая лакуна, в которую стремится влиться сила, движущая предметы и явления к непостижимому»¹⁸. Возможно, эту характеристику можно применить и к парщиковскому сому в его сравнении с чёрным ходом из спальни на Луну; а возможно, так может быть охарактеризован и соб-

¹⁷ Эпштейн М. Н. Расковызывающий цепи... С. 7.

¹⁸ Зейферт Е. И. Указ. соч. С. 108.

ственно чёрный ход, и даже то, куда он ведёт, то есть Луна¹⁹. Как бы там ни было, но сом выступает гарантией целостности мира, средоточием связей между его элементами. Элементы же, с чёрным ходом между которыми сравнивается сом, при всей своей разнице относительно друг друга благодаря сому оказываются равновеликими – и спальня, и Луна суть сегменты единого мира, где цементирующей сущностью выступает сом. Только важно, что сущность эта не явная, а – тайная. Чёрный ход открыт не для всех, а только для избранных (если вообще открыт). Но этим избранным сом-ход позволит из личного пространства спальни, из своего микрокосма, выйти на Луну – в макрокосмос. Таким образом, сом как событие способен вывести в Космос даже обитателей спальни.

И спальня с Луной тут не только пространственные категории, а и категории временные. Сом-чёрный ход тогда означает и выход за пределы времени, выход в такое время-пространство, которое находится за пределами привычного, обыденного. Однако не будем забывать, что в стихотворении Парщикова отношения в паре «сом – чёрный ход» не являются отношениями тождества; это всё-таки сравнение, а значит, все те значения, про которые мы говорили выше, не относятся напрямую к сому, они возможны в качестве характеристик сома лишь в той степени, в какой вообще возможно соотнесение в сравнении того, *что* сравнивается (в нашем случае – сома), с тем, *с чем* оно сравнивается (у нас это чёрный ход). То есть сом лишь *похож* на тот портал, что соединяет сегменты космоса в целостное единство, а сам при этом таковым не является, оставаясь сомом.

И, более того, второе четверостишие «Сом» приземляет, а возможно, даже и редуцирует всю описанную космичность события первого четверостишья; то есть делается это не только через осознание того, что в четвёртом стихе первого четверостишья мы имеем дело не с тожде-

¹⁹ Параллельно поделимся одним «лунным наблюдением», которое, как кажется, можно соотнести с семантикой Луны в «Соме». Ален Корбен в исследовании под названием «История тишины» отметил: «Из современных поэтов Филипп Жакотте наиболее тонко выразил связь луны с тишиной. Он пишет, что его пугает безмолвие, которое иногда наступает среди сумрака. 30 августа 1956 года ближе к трём часам ночи, когда в окно лился ясный лунный свет и тишина стояла настолько полная, что не слышалось ни звука – ни шума ветра, ни крика птицы, ни шороха проезжающей мимо машины, – поэт охватил ужас. Ему становится страшно “перед этой молчаливой, бездонной неподвижностью”, и он ждёт, когда наконец займётся заря. Лунной ночью тишина будто бы приобретает все свойства пространства и замещает его собой. Под светом луны мир меняется, делается более раскованным, проницаемым, доверчивым. Луна привносит спокойствие, снимает тревогу, и можно уловить даже “тихое дыхание листвы”» (Корбен А. История тишины от эпохи Возрождения до наших дней. / Перевод с фр. О. Поляк. Москва: Текст, 2020. 141[3] с. С. 29–30).

ством, а со сравнением. Но это уже, как говорится, другая история, требующая, вероятно, следующей статьи о стихотворении Парщикова «Сом», статьи, в которой будет осуществлён уже не анализ одного тропа, а анализ всего текста.

Илья Кутик

«Ёж» Алексея Парщикова: «мета-школа» в нескольких строчках¹

Посвящается Матвею

Речь в этих коротких заметках пойдет об одном стихотворении Алексея Парщикова – «Ёж», написанном в 1978 году² (хотя отдельные его строчки и переписывались – верней сказать, уточнялись – вплоть до 1990-х). Текстология стихотворения не входит в мою задачу. Цель – показать, и как можно «доходчивей», что такое мета-образность (мета-видение), не вдаваясь в комментарии (и терминологические разногласия) по поводу «метаметафоры» (Константин Кедров) и «метареализма» (Михаил Эпштейн). Другими словами, первичность «яйца» или «журиць» – для меня здесь – априори вторична по отношению к разбираемому тексту. По этой же самой причине и всю ту школу поэзии, которой Парщиков был главным, пожалуй, «звуковым лицом», я буду здесь – для краткости – называть «мета-школой». (Для ясности, но отнюдь не курьеза, скажу, что мы сами называли ее вполне по-простецки – «метой».)

В соответствии с выбранной мной задачей – доходчивостью в истолковании очень непростых мета-образов стихотворения – мне представляется вполне уместным привлечение к этим заметкам (хотя, в основном, в сносках) двух английских переводов стихотворения «Ёж» (первый по времени, самого начала 1990-х, принадлежит Эндрю Вахтелю (Andrew Wachtel); второй – начала 2000-х – Константину Русанову (Constantine Rusanov³)). Опираясь на них, мы можем, как мне кажется, увидеть, что «вникновение» в текст процесс *не* – как, увы, случается часто – почти механический (а он становится таковым, если мы предположим, что «мета-» лишь очередная ипостась «зауми», или «сюра», или сразу обоих), но прежде всего – способность (читателя *и* / *или* переводчика) посмотреть оттуда же, откуда смотрит сам поэт, т.е. выбрать именно *его* точку обзора.

Начнем с названия. У Парщикова – и почти всегда – выбор *названия* стихотворения и есть выбор его *предмета*: как мы назовем стихотворение

¹ Впервые опубликовано в НЛО. 2014. № 2 (126).

² Датировка – моя, по памяти, так как Парщиков не ставил дат.

³ Перевод К. Русанова получил Премию Бродского–Спендера в 2011 году и опубликован на сайте: <http://parshchikov.ru/translation/hedgehog> (дата обращения: 29.09.2022)

– равняется тому, *что* в нем описывается. То есть *даже* если предмет в названии не является общесловарным (как, например, диалектное слово-предмет стихотворения начала 1980-х «Жужелка», означающее «подонецки» фрагмент угольного шлака). Еж – в отличие от той же «жужелки» – демократичен «по максимуму»: его видел и может представить себе каждый. Таким образом, стихотворение есть *добавление* скольких-то возможностей «увидеть ежа» плюс нас, его читателей, к общеизвестному предмету, а не, наоборот, добавление предмета (условно, «жужелки») в наше представление об окружающем мире (включая и мир неизвестный или даже «невидимый»). Тем не менее именно «невидимый мир» и добавляется у Парщикова – причем всегда – к предмету, видимому всеми (о чем ниже).

Именно в связи с демократичностью выбора предмета (т.е. способностью большинства представить этот конкретный предмет) первый английский перевод стихотворения «Еж», принадлежащий американцу Эндрию Вахтелю, называется не «Еж», а «Дикобраз» («Porcupine»⁴): американцы вряд ли могут мгновенно представить себе средневропейского ежа, а вот американского дикобраза – с его несколько «прилизанными иглами» – тотчас. Примечательно, что и Парщикову, работавшему над переводом вместе с Вахтелем во время пребывания в Калифорнии в начале 1990-х, было важно, чтобы предмет могли представить все, читающие на своем (в данном случае – английском) языке и именно в Северной Америке; и все же выбор предмета в нем (дикобраз, а не еж) смещен из парщиковской визуальной области в ту, где именно визуальность (оптика) русского стихотворения (мелкие иглы ежа) неизбежно нарушается «посторонней картинкой» – длинными иглами дикобраза, – деформируя предельную (*sic!*) визуальную мотивированность русского оригинала.

Текст «Ежа» состоит из шести рифмованных дистихов: каждое из двустопиш «называет» новый (очередной) способ, построенный как *цель способов*, взглянуть на предмет. Наверное, параллель со знаменитыми «13 способами посмотреть на дрозда» Уоллеса Стивенса была бы здесь уместной, если бы стихотворение американца не было намеренно «анти-визуальным», т.е. «визуальной обманкой»⁵, в отличие от стихотворения Парщикова, предлагающего удивительные – и именно что визуальные, а не сугубо «игровые», как у Стивенса, – альтернативы. Рискну предположить, что русское выражение «и ежу понятно» – означающее, как известно, крайнюю доступность – тоже входит в парадигму русского стихотво-

⁴ Third Wave: The New Russian Poetry / K. Johnson, Stephen M. Ashby (Eds.). Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1992. P. 26.

⁵ См. подробный разбор стихотворения У. Стивенса в моем эссе: *Кутик II. Американский Саврасов // Новый метафизис / Сост. А. Давыдов. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 219–238.*

рения: в том-то и дело, что все эти альтернативы совершенно понятны, ибо родственны самому ежу как «вещи-в-себе» (а так он и выглядит, когда сворачивается, разве нет?), но не сразу понятны читателю, пока они не «извлечены» из этого предмета наружу (вовне), что и делает Парщиков. (Константин Кедров называет это «выворачиванием» или «инсайд-аутом».)

Итак, первое двуступище:

Еж извлекает из неба корень – темный пророк.
Тело Себастиана на себя взволок⁶.

Здесь сразу три (как минимум) визуальные, верней, «надвизуальные» альтернативы:

1. Еж, извлекающий (причем одномоментно) корень из неба и корень самого неба.
2. Еж – таким образом – является пророком, причем «темным».
3. На еже – тело Святого Себастьяна.

Иными словами, это – оптически – почти та самая «тренога», столь любимая Парщиковым-поэтом и фотографом (см. его стихотворение «Тренога»), когда все три ее подпоры (ноги) выдвинуты (и раздвинуты в разные стороны) из одного центра (в данном случае, по имени) еж).

Итак, первый в этой «треноге» мета-образ: корень. «Извлечение корня» (а по-русски «извлекается» не какой-нибудь, а именно *квадратный* корень) включает в себя не только вычислительный процесс, но и сам алгебраический *знак*, который визуально (графически) чрезвычайно похож сразу на две вещи: и на органический корень (растения или зуба), и на крышу (насти; навес; «маркиз»), под которой – как от какой-нибудь непогоды – скрывается само число. Тут необходимо заметить, что «знак корня» изображается на всем Западе не совсем таким, как наш: в нем отсутствует та графическая часть, которая похожа на «крышу» (идущую чертой вправо), но остается та, которая как «корешок», посередке. Таким образом, нерусским читателям визуальная суть этого образа не вполне ясна: еж как некое «число» (величина) под условной «крышей» (неба). Плюс второй мета-образ: еж, который сам есть неизвестная (нам, но не себе) «темная» величина⁷, извлекающий «корень из неба», т.е. ищущий

⁶ Здесь и далее стихи цитируются по последнему прижизненному изданию: Парщиков А. Ангары. М.: Наука, 2006. С. 82.

⁷ В этой связи мне представляется уместным вспомнить апофатическую формулу Василия Великого из его письма «Против еретика Евномия» о том, что сущность муравья (и, конечно, ежа) и Бога одинаково непознаваемы: «А если не объял еще ты ведением и природе малейшего муравья, то как хвалишься, что представил

«смысл жизни», а верней – *смысл неба*: Бога. (Не зря не слово *корень*, а именно *небо* – в строке – стоит, инверсионно, под смысловым ударением: «извлекает из *неба* корень», а не «*корень* из неба».) Потому еж, как бы оценитивный своими множественными «антенками», и назван «пророком». У Парщикова удавление меседжа небес – это и есть пророческая миссия любого живого существа: от, условно, поэта до, условно, ежа⁸. Но поскольку у Парщикова-поэта смыслы всегда самоувеличиваются, то «темный», конечно, относится и к расцветке ежа: ибо ни исключительно «черным», ни исключительно «серым» назвать его нельзя, слово «темный» выбрано здесь эпитетом вполне удачно.

Третий мета-образ – тело святого Себастьяна (Парщиков употребляет длинное слово – *Себастиана*, подчеркивающее длину и тяжесть простертого тела⁹). С него, собственно, и начинается в стихотворении то, что называется «мета-»: добавление к предмету описания (ежу) некой «невидимой» сущности. Я поставил «невидимое» в кавычки потому, во-первых, что невидимость (не-видность) *не*-означает, что сущности этой «не существует»: хотя бы потому, что мы способны ее вообразить, можно если не заключить, то хотя бы предположить, что она есть, ибо дана нашему воображению (или «мысленному оку», как мог бы сказать, например, рациональный платоник Цицерон¹⁰). Во-вторых, согласно Дионисию Ареопагиту (или Псевдо-Дионисию), отцу апофатики, невидимое является не только частью видимого мира, но и тем, через что последний определяется как существующий (так называемая «негативная теология», или «отрицательное богословие»)¹¹. В-третьих, именно «неви-

умом непостижимую силу Божию?» (*Святитель Василий Великий*. Письма. М.: Московское подворье Свято-Троицкой лавры, 2007. Т. 2. Часть 2, п. 16. URL: http://www.biblioteka3.ru/biblioteka/vasil_velik/tom_2/ch_2/txt02.html (дата обращения: 29.09.2022).

⁸ Парщиков всегда подчеркнуто внимателен к топикам русской поэтической традиции (см., например, его стихотворение «Птичка» или вариации «Памятника» в поэме «Я жил на поле Полтавской битвы»), потому и привнесение «ежа» в парадигму «пророка-поэта» представляется мне не только естественным у него, но и смыслообразующим.

⁹ В русской поэзии употребление многослогового слова для того, чтобы подчеркнуть размер и тяжесть предмета, встречается часто. Ср., например, у Е. Баратынского в «Эде»: «Стоит гранит *пирамидальный*» (курсив мой. – И.К.).

¹⁰ Подробнее об этом и об эволюции понятия «эйдос» («идея») см. в: *Пановски Э.* ИДЕА: К истории понятия в теории искусства от античности до классицизма / Пер. с нем. Ю.Н. Попова. СПб.: Андрей Наледников, 2002. С. 25–27, 58.

¹¹ См.: *Аверинцев С.* Другой Рим: Избранные статьи. СПб.: Амфора, 2005. С. 73. Аверинцев пишет: «“Видимое” и “невидимое” – фундаментальная оппозиция и дихотомия христианства (при помощи нее, например, описывается универсум в Никейско-Константинопольском смысле веры...). Именно эта дихотомия требу-

дная сущность» в мета-школе и позволяет точнее увидеть то, что реально видимо¹².

В отличие от визуальной (обычно двусоставной) метафоры, апеллирующей в основном к предметам видимым – как, например, у ее «чемпиона» А. Вознесенского, – где, условно говоря, отпечаток «лыжных палок» уподобляется «долькам апельсина» на снегу, что зрительно справедливо, ибо позволяет нам мгновенно сопоставить оба отдаленных предмета и удивиться их похожести, – «мета-» апеллирует к предметам (а верней, к сущностям), которые никак не находятся в единой визуальной плоскости. Другими словами, «мета-» – это показ того, что есть (присутствует), как раз через то, чего нет (*не* присутствует или присутствует *не здесь*), а не наоборот: того, чего нет в данный момент, но все видели и осязали («дольки апельсина») через то, что есть здесь и сейчас («отпечаток лыжных палок»). Отпечаток (или след, или *bluerprint*) – это, конечно, тоже апофатическая категория, но она конкретна, видима, а не *подразумевает* предмет («предчувствует», по Прусту), как это происходит у поэтов мета-школы. Другими словами, мета-образ делает невидимый («интеллектуальный» у Платона) предмет видимым и тактильным, *вытуклым*.

Как показать, что тело святого Себастьяна – реально, вплоть до его тактильности? Если бы знаменитую картину Андреа Мантеньи «Св. Себастьян» (ок. 1480) в Лувре можно было не только увидеть, но еще и потрогать, то все равно мы бы прикоснулись к гладкому холсту, на котором написано тело святого, утыканное стрелами его палачей, а не к самому телу, *трехмерному*. Присутствие ренессансной (линейной, «прямой») пер-

ег медиации символа или “образа”: “воистину, *вещи зримые суть явленные образы вещей незримых*”...» (курсив мой. – И.К.) (Там же). См. также: *Дионисий Ареопагит*. Корпус сочинений с приложением толкований преп. Максима Исповедника / Пер. с греч. и вступ. ст. Г.М. Прохорова. СПб.: Изд-во Олега Абышко, 2006. С. 458–459. Напомню, что первым «верую» в Символе веры в обеих его редакциях (325 и 381 гг.) стоит: «Верую во единого Бога Отца, Вседержителя, Творца небу и земли, видимым же всем и невидимым» (в современном переводе – «всего видимого и невидимого»). Ср. также с тезисами современного французского философа Поля Вирильо о превращении, посредством именно тропов, «невидимого» в «видимое» в: *Virilio P. L'horizon negative*. Paris: Galilee, 1984. P. 25; см. также: *Cook D. Paul Virilio: The Politics of «Real Time»*. URL: <https://journals.uvic.ca/index.php/ctheory/article/view/14569/5416> (дата обращения: 29.09.2022).

¹² См., например, стихотворение «Минус-корабль» (1984) в: *Парщиков А.* Ангары. С. 33. Ср. также с формулой Григория Нисского из его трактата «Житие Моисея» (Кн. II, 163) в англ. пер. Тимоти Уэра (Митрополита Каллиста): «The true knowledge of God consist in this – *in seeing that He is invisible*, because what we seek lies beyond all knowledge.» (курсив мой. – И.К.). Цит. по: *Ware T.* The Orthodox Church. London; N.Y.: Penguin Books, 1997. P. 63.

спективы в живописи создает, конечно, *иллюзию*, что изображенное – трехмерно, что на одной плоскости существуют разные уровни глубины объекта, однако «мета-», апеллирующее не только к реальному глазу, но и к «мысленному оку», способно создать еще больший *стереоскопический* эффект, так как предмет открывается нам не из одной точки обзора, а сразу из нескольких, «скольких-то». Другими словами, пара («двойня») человеческих глаз увеличивается до их *большого* количества, как, скажем, у скорпионов или ос. Но это фабрика не Форда (т.е. конвейер и воспроизведение «того-же-самого»), а, условно говоря, Фабра (т.е. природная уникальность всех – даже групповых – явлений)¹³. Не будем, однако, забывать, что кроме визуальных и надвизуальных возможностей поэзия, в отличие от той же живописи, обладает еще и звуком как *смыслообразующей* доминантой. Иными словами, смысл в поэзии (в отличие от конвенциональной прозы) не только деформируется, но и формируется звуком, даже когда стихи не подчинены сугубо метрическим канонам. (Поэтому, скажем, мы и слышим в слове «Себастьян» не только название объекта, тем самым мгновенно его *визуализируя*, но и удлиненность плюс громоздкость этого объекта: звук, таким образом, «позволяет» не только слышать, но и «видеть вещи» – *to see things*, как говорят американцы.)

Но у Парщикова речь все-таки не о самом св. Себастьяне, а об *иглаках ежа*, которые он *не* описывает, но *показывает* нам, вовлекая в наше – и всего стихотворения – зрительное поле этот дополнительный образ, который может быть нам знаком или из Мانتеньи, или из любых других источников¹⁴. И если нам было бы гораздо привычнее представить на еже – *напизанными* – какие-нибудь яблоки (как в детских книжках), то Парщиков предлагает нам увидеть на нем – «вместо яблок» – *зидетическое* тело святого. В этом смысле образы Парщикова не герметичны (как многие любят повторять), а демократичны, ибо дают фору нашему воображению, даже если и завышают его способности. То, чего нет, но есть (апофазис: невидимое тело Себастьяна), показано через то, что есть (катафазис: иглы ежа), а иглы на теле ежа – через *стрелы*, пронзившие тело святого – отсутствующее в живой природе и как бы (здесь) *отпрозраченное* или даже *равное воздуху*, – но торчащие из него, т.е. не извне, а изнутри

¹³ Некоторые (например, Кирилл Ковальджи) называют «мета-» неоконструктивизмом, тогда как «конструктивизм» (в том числе в живописи) разнимает предмет на его составные (как механизм), а «мета-» вынимает из предмета его сущности (а не разнимает предмет на детали).

¹⁴ Например, из кино. См. об одержимости С. Эйзенштейна образом св. Себастьяна, у которого тот постоянно возникает, в: *Подорога В. Материалы к психобиографии С.М. Эйзенштейна // Авто-био-графия: К вопросу о методе. Тетради по аналитической антропологии № 1. М.: Логос, 2001. С. 75–92.* Добавлю, что тем же самым образом был одержим и другой режиссер и писатель – Юкио Мисима.

наружу, как иглы ежа (или дикобраза, который здесь тоже подходит)¹⁵. И, конечно, груз апофатического тела на еже значительно превышает малость самого ежа: оно лежит на нем так же, как небосвод на Атласе. (Вспомним, что «небо» и «еж» в стихотворении тоже связаны.)

После первого двустипхия остальные метаморфозы ежа (а метаморфоза — часть мета-поэтики), связанные с переходом катафазиса в апофазис (и обратно, как у Дионисия Ареопагита), кажутся уже не допустимыми, но достоверными. Так, во втором двустипхии:

Еж прошел через сито — так разобщена
его множественная спина.

Как и в первом дистихе, наличие иголок на спине ежа (катафазис) показано через их «отсутствие» (апофазис: отверстия в сите, «дырочки»). Но «сито» здесь — это, конечно, «дуршлаа», т.е. почти что «форма ежа», увиденного — на этот раз — сверху (из, условно говоря, «гочки св. Себастьяна»): еж — *выпуклое* сито (а *неплоское*, как для просеивания муки, например¹⁶). Как и в первом дистихе с телом *Се-ба-сти-а-на* в нем, Парщикова создает визуальное впечатление с помощью очередного длинного слова, т.е. материализует фонетически эту «многость» иголок на спине своего объекта: у ежа — *мно-же-ствен-ная* спина (заметим, что слово *еж* анаграмматически существует и внутри слова «множественная»).

Образоформирующими (т.е. создающими *визию*) у Парщикова, следовательно, являются две невидимые категории: *апофазис* (то, чего нет,

¹⁵ Перевод первого двустипхия у Э. Вахтеля кажется мне удачным (прежде всего, по смыслу) — еж в нем носит «костюм св. Себастьяна»: «Dark prophet porcupine in Saint Sebastian's suit / pulled from the skies above a squire good»; тогда как перевод К. Русанова — «The hedgehog extracts the root of the sky — a dark prophet / shouldering the full weight of Sebastian's body» — подчеркивает не главное — т.е. невидимое тело, но создает те (его собственные) дополнительные детали, которые стихотворению просто «не нужны»: например, деспричастие *shouldering* подразумевает (все-таки) наличие у ежа «плеч» (которых у него, в собственном смысле этого понятия, нет, а если мы начнем их себе представлять, то это отберет у нас время на другие образосмыслы стихотворения); то же самое — и вес (причем *full weight*) тела, которое еж «подпирает плечами», подчеркивает не невидимость тела, а его «величину» (что существует у Парщикова только в звуке — см. выше, — тогда как в английском, ориентированном на катафатику (на то, что есть), и особенно в деталях, подчеркнутая, еще и идиоматически, «полновесность тела» неизбежно забывает драгоценную «апофатическую картинку» — невидимость тела как его увиденное поэтом присутствие).

¹⁶ Таким образом, английское *sieve* — в обоих переводах — должно быть, скорее, словом *colander*.

в том, что есть) и *звук* (материализация объекта происходит не через описание, а через фонетику).

Теперь о последних двустипиях, пятом и шестом, где речь непосредственно об «иглах». Пятое:

К женщинам иглы его тихи, как в коробке,
а мужчинам сонным выгаптывают подбородки.

Здесь (во второй строке) опять задействованы те же две категории: во-первых, сущности, которые «достаются» поэтом из / для объекта и далее материализуются; во-вторых, фонетическое их усиление, происходящее еще до того, как мы себе их представим. Начнем с фонетического образа: иглы *вы-тап-ты-ва-ют* подбородки. Поскольку иглы не могут (порусски) ничего «выгаптывать», но могут, к примеру, копыта (какой-нибудь «татаро-монгольской» конницы), этот многостопный глагол адресован здесь, конечно же, не действию самого объекта («иглам»), а тому, *что* выгаптывается (т.е. проминается внутрь, «втаптывается», уничтожается выгаптыванием, как трава копытами): мужским подбородкам, *заросшим*, покрытым их *собственными иглами* (т.е. щетиной). Очевидно, что «выгаптывание» заросших щетиной подбородков у «сонных мужчин» – это («всего лишь») утренний мужской ритуал: *бритье*. Еж, таким образом, уподобляется в этом двустипии электробритве, а вовсе не варварскому нашествию. Здесь не столько важно помнить (но можно вспомнить), как выглядели электробритвы в 1970-х (например, знаменитейшая советская электробритва «Харьков», овально-выпуклая, действительно – даже по своей форме – *похожая* на ежа), сколько необходимо представить себе *сетчатую насадку* над «плавающими ножами» (ср. с «ситом» во втором двустипии) в электробритве, любой. А также «услышать», что и в самом слове «еж» уже есть *жужжание* – той же электробритвы. Еж, таким образом, «сосригает» (вбирает в себя) утреннюю щетину (а глагол «выгаптывать» подразумевает полное почти уничтожение растительности, «под корень»), а его иглы суть то, что через эту щетину нам *показывается*. Другими словами, мы *видим* здесь иглы на еже только потому, что легко можем представить себе контакт жужжащей электробритвы с жесткой щетиной. И еще: не забудем, что бритве электробритвой начинается обычно не со щек, а с подбородка, тоже округлого, как тот же самый еж. Таким образом, «внутреннее» в «мета-» (свойства, присущие предмету) превращается во «внешнее» (свойства, присущие *другому*), и наоборот.

В этой двойной характеристике ежа, похожего *и* на электробритву, *и* на щетинистый подбородок, вся как раз суть мета-подхода к предмету: его нельзя описать прямой метафорой (например, уподобить ежа *только* электробритве, как мог бы, к примеру, тот же А. Вознесенский), поскольку предмет (любой) гораздо больше (мы бы сказали, «глубже») простого

числа уподоблений. Предмет не герметичен, но вписан в *герменевтический круг*: он не только понимается как целое из отдельного, но и его отдельное должно быть понято только через его целое. Поэтому и цель «мета» — показ как можно большего количества сущностей этого предмета, причем — одновременно. Закон «бритвы Оккама» здесь не действует, ибо сущности в «мета» не увеличиваются, а поэтически «констатируются»: т.е. они *уже суть внутри и вокруг* предмета, но просто не были нам — до выявления их стихами — видны, очевидны (*re-seen*, в терминологии Вирильо). Пространства, из которых берутся эти *сущности*, различны (они и внутри предмета, и извне), как и углы обзора, но время их встречи в образе должно совпасть, т.е. уложиться в момент нашего их соединения.

И шестое, последнее двуступище:

Исчезновение ежа — сухой выхлоп.
Кто воскрес — отряхнись! — ты весь в иглах!

В первой строке самое исчезновение ежа уподобляется не предмету уже, а именно *звуку* — машинного выхлопа, т.е. звук теперь совершенно уже *равен* «предметности» объекта (они, так сказать, взаимозаменяемы), а его исчезновение (т.е. опять апофазис) нам предлагается *сначала* услышать (хлопок), а потом и увидеть: еж — это серое мини-облако выхлопного газа (например, солярки; да и запах у самого ежа никак нельзя назвать приятным). Звук здесь прямо *предшествует* предмету (как, скажем, звук телефона у Пруста «предшествует» какому-нибудь «эклеру» с белым кремом внутри), но и (следующий шаг) *визуализирует* этот предмет. Во второй строке «исчезновение» уже и по смыслу апофатично, так как «воскресение» — это невидимое (глазу) *определение-в-смерти* (т.е. *физическое присутствие* «там», по Парщикову, уже обеспечивается исчезновением «здесь»). Иглы «ежа» становятся иглами «елки», т.е. односложные слова «еж» и «ель» — и опять через *звук!* — становятся идентичными (взаимозаменяемыми) предметами. Отнюдь не исключаю, что Парщиков здесь (серьезно и/или иронически, или даже подсознательно) «полемизирует» с песней Б. Окуджавы «Прощание с новогодней елкой» (1966), где Рождество смешано с Пасхой, а «воскресения» нет и не будет («И в суете тебя [сль] сняли с креста, и воскресенья не будет...»).

Возвращение ежа в «мир идей» (а Парщиков в беседах часто называл его «ангаром», где «всё уже есть» и откуда «берутся все образы») перекликается с одним из поздних стихотворений Парщикова (из большого цикла стихов «Дирижабли») «Ангар в сумерках» (ок. 2004)¹⁷. В этом стихотворении «полустроенный дирижабль», вылетов из строительного ангара, становится частью мета-мира, а конец стихотворения — диалог

¹⁷ Парщиков А. Ангары. М.: Наука, 2006. С. 21.

его строителя (и пилота) с «идеей» дирижабля, его эллипсоидной «аурой» (еще одно любимое понятие у Парщикова):

Ангар погас, пропал. Но все же что-то движется в ангаре
от зоны к зоне, от сих до сих.
– Что вертишь головой? Что ходишь вверх ногами?
– Я ищу лики святых.

Как и в стихотворении «Еж», здесь «показывается» поствоскресение (или даже «восхищение», *rapture*¹⁸). Но на этот раз – еще и фрустрация «воскресшего» по поводу того нового (и ограниченного: «от сих до сих») пространства, в котором он оказался, где всё – «не как мы думали» или «не как вы думаете» (почти как в диалоге Андрея Рублева с мертвым, но воскресшим Феофаном Греком в фильме Андрея Тарковского). Если в «Еже» воскресший «просыпается» в елочных («ежовых») иглах (и тоже, наверное, фрустрирован этим обстоятельством), то в «Ангаре» – он ищет в «сумерках» (непривычных) ожидаемые там «лики святых» (что даже вызвало искреннее недоумение некоторых читателей¹⁹). Дело, однако, в том, что слово «лики» здесь равно (метонимически) слову «нимб», которые суть главная – светящаяся и *эллипсоидная* – часть любого иконографического «лика», по которой мы и узнаем святых: поэтому святые – по-русски – *светятся*. В свою очередь, «нимб» – для Парщикова – и есть «дирижабль»: оба – не только *эллипсы* (по форме), но эллипсы, связанные с *вознесением*. И оба этих феномена находятся в таком же нозматическом родстве, как «еж» и «сель».

¹⁸ См. слова ап. Павла (1Фес. 4:17): «Потом мы, оставшиеся в живых, вместе с ними восхищены будем на облаках в сретение Господу на воздухе, и так всегда с Господом будем». У протестантов Восхищение [Церкви] и Страшный Суд (восстание из мертвых) – два разных события: «восхищение» – это вознесение во плоти, при жизни.

¹⁹ См., например: *Арабов Ю.* Алексей Парщиков как литературный проект // Комментарий. 2009. № 28. URL: <http://parshchikov.ru/pamyati-parshchikova/aleksey-parshchikov-literaturnyy-proekt> (дата обращения: 29.09.2022)

Данила Давыдов

**Ёж и пушка:
заметки к роли эмблемы и экфрасиса
в поэтике Алексея Парщикова**

Конвенциональным является взгляд на поэтику Парщикова как во многом основанную на визуальном начале, на практике зрения, который, кажется, не требует дополнительных обоснований (к этому нужно прибавить и собственный опыт Парщикова как фотохудожника). Вместе с тем само постулирование метабола (или «метаметафоры») как ведущего в поэтике метреалистов тропа требует безусловного уточнения свойств такого рода визуальности, которая не может быть сведена к «наивной» изобразительности (о которой, впрочем, несколько ниже). В случае с Парщиковым переход визуального в вербальное осуществляется, в интерпретации О. И. Северской, следующим образом: «... яркая картинка реальности переходит в чувственный и мыслимый образ (уходит в тень, во внутреннее пространство текста, ср. аналогию с проявкой и закреплением изображения на фотопленке в полной темноте, при свете красной лампы – жгучего как огонь, цвета, с переводом позитива в негатив и обратно), а затем, преломленная поэтической оптикой, вспыхивает новыми красками в тексте»¹. Однако метабол в качестве сложного знака является механизмом трансформации, перевода одного ряда в другой, причем ряды эти не соположены и природа их принципиально различна: «...индексальный миметический пространственный знак исторически усложняется в асимметричном диалоге со звуковым индексальным временным знаком, прирастая осмысленностью в миметическом невозможном и неизбежном взаимном переводе. Образ приобретает черты нарратива, а нарратив – черты образа.... Собственно, так происходит научение основным культурным навыкам и по сей день..., притом что оба типа знаков обретают все большую автономию. Последняя выражается в том, что каждый из участников подобного диалога образует свой как бы внутренний диалог, обнаруживая внутри себя оппозицию натяжений иконичности и вербальности, аналогичную “первичной” или стихийной. Картина оказывается читабельной, слово – изобразительным»². Если мы

¹ *Северская О. И.* Язык поэтической школы: Идиолект. Идиостиль. Социолект. М., 2007. С 112–113.

² *Мельникова-Григорьева Е.* Отношение слова к образу как базовый механизм познающего сознания // «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репре-

не желаем принимать «визуальность» парщиковской поэтики за терминологическую метафору, но настаиваем на релевантности подобного обозначения, то возможно обращение к специфическим фигурам, построенным на синтезе визуального и вербального и/или на их (взаимно)переводе.

Так, в отношении поэтики Парщикова может возникнуть соблазн обратиться к феномену эмблемы³. По А. Е. Махову, «нам следует осмыслить эмблему как определенный этап в истории взаимоотношений слова и образа, а также “мира слов” и “мира вещей”; она возникает в определенный момент этой истории, воплощая в себе союз (а в некотором смысле – перемирие в их борьбе) слова и образа, слова и вещи»⁴. Структура эмблемы в общем виде может быть уподоблена соссюровской модели знака, однако соотношение изображения и слова не может быть четко привязано к соотношению сигнификата и денотата, и в разных случаях (а равно – в разных моделях эмблемы) они меняют роли. В нашем случае особенно необходимо отметить то, что существует тип эмблем, «в которых редуцирован визуальный элемент – *pictura*»⁵, который, следовательно, оказывается переведен в «воображаемый регистр», актуализируемый лишь в своей вербальной репрезентации (отсюда один шаг до экфрасиса, о котором ниже).

Внимание Парщикова к культуре барокко, в рамках которой происходит расцвет эмблематики (возникающей, впрочем, еще в позднеренессансную эпоху) общеизвестно. Одной из важных для поэта книг была работа И. П. Смирнова «Художественный смысл и эволюция поэтических систем» (1-е изд. М., 1977). Сам Парщиков писал об этом: «В районе моего тридцатилетия моими поэтиками были “Монадология” Лейбница и статья Игоря Смирнова “Барокко и футуризм”⁶, поддерживающими меня, так сказать, спиритуально и историко-литературно»⁷. И далее: «... “Барокко и футуризм” Смирнова просто реабилитировала футуризм в глазах московской литературной молодежи. Художественное мышление русского авангарда вдруг оказалось в родстве с мифологемами безвест-

зентации визуального в художественном тексте / Сост. и науч. ред. Д. В. Токарев. М., 2013. С. 124.

³ Сам Парщиков обращается к понятию эмблематики, скорее, как к риторическому приему (см.: *Парщиков А.* Рай медленного огня. Эссе, письма, комментарии. М. 2006. С. 299).

⁴ *Махов А. Е.* Эмблематика: макрокосм. М.: 2014. С. 25. См. также: *Григорьева Е. Г.* Эмблема. Очерки по теории и прагматике регулярных механизмов культуры. М., 2005.

⁵ *Махов А. Е.* Указ. соч. С. 25–26; автор приводит как пример диалог Джордано Бруно «О героическом энтузиазме».

⁶ Фрагмент главы «Введение в постсимволизм» вышеупомянутой книги.

⁷ *Парщиков А.* Рай медленного огня... С. 35.

ных авторов духовных стихов. Смирнов отправил футуристов в обратный путь по западнославянским дорогам XVII века, вернул им романтику книжечейства, странничества, силу воображения, зависящего не от идеологии, а от психистории. Я поехал в Киев переоткрывать для себя Академию Петра Могилы и вспоминать украинскую мову»⁸. Евгений Остапешевский, также указывающий на глубокий интерес Парщикова к эпохе барокко (в т. ч., к примеру, к виршам Ивана Величковского), тем не менее отмечает: «О прямом влиянии Киево-Могилянского барокко на его стихи говорить не следует. Хотя возможно провести параллель между ролью метафоры в его творчестве и в барочной поэзии – по образной насыщенности текста, по излишеству и неожиданности образа, по употреблению образа как орудия познания, по дистанции между “сопрягаемыми идеями”, – но даже эти точки соприкосновения дают понять, что следует выстраивать параллели между его поэтикой и западноевропейским барокко, а не Киево-Могилянской школой. Однако метафоры западного барокко концептуальны и построены на аллегорическом мышлении, а Парщиков сопрягает материальные предметы, поверхности, указывает на их структурное тождество... или же материализует структуры абстрактные, в основном из геометрии или... Как правило, его метафора, метонимия и другие тропы не несут в себе содержания идеологического и философского, как циркуль Джона Донна в “Прощании, воспрещающем грусть”»⁹.

Сопоставляя парщиковское письмо с позднеренессансной и барочной эмблематикой, мы настаиваем, тем не менее, как раз на сближениях отнюдь не идеологического характера, а если и философского, то вполне сопоставимого с собственными размышлениями поэта о природе творчества, известным нам по его эссеистике, письмам, посмертно опубликованным фрагментам. Рассматривая «Диалог о девизах» Торкватто Тассо и «Искусство эмблем» Клода-Франсуа Менестрье, А. Е. Махов подытоживает: «... поэзии, которая в риторическом ее понимании облекала готовые мысли в украшенную словесную форму, теперь также была приписана способность *создавать образы...*»¹⁰ И далее: «Итак, “образ” не просто сосуществует с поэзией слова, но входит в ее состав: поэзия – впервые, может быть, начинает осознаваться как генератор и хранилище образов... Образ и эмблема здесь – скорее всего синонимы; знаменательно же то, что образ поставлен наравне с мыслью: поэзия в равной

⁸ Там же, с. 36.

⁹ *Остапешевский Е.* Школа языка, школа барокко: Алёша Парщиков в Калифорнии // Новое литературное обозрение. 2009. №4 (98) // Журнальный зал. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2009/4/shkola-yazyka-shkola-barokko-alyosha-parshhikov-v-kalifornii.html> (дата обращения: 29.01.2022)

¹⁰ *Махов А. Е.* Указ. соч. С. 34. Курсив автора.

мере источник и мыслей (что вполне традиционно), и образов»¹¹. Таким образом, эмблематика вполне подразумевает выход за пределы исключительно рационального.

Признаки эмблематичности в поэзии Парщикова разнообразны. Так, метафоры «мира-зеркала» (или «мира-картины») и «мира-книги», чрезвычайно распространенные в эмблематике¹², оказываются шире аллегорического переноса и выступают как своего рода «протометаболь». Характерная для эмблематики «бестварность» очевидно является одной из структурообразующих для поэтического мира Парщикова и вызывает чуть ли не к монографическому описанию. Эмблематическая аналогия устроена иначе, нежели метафора¹³, причем в самой аналогии может быть заложен эффект «алогичной неожиданности», подобный тому, что сплошь и рядом происходит в парщиковской метаболе¹⁴.

Наконец, особо хотелось бы остановиться на еще одном свойстве эмблем — их вариативности: «...один и тот же образ (мотив, ситуацию) можно увидеть и осмыслить по-разному — в разных перспективах. Искусное и сознательное сталкивание перспектив (нередко в пределах одной и той же книги эмблем и даже одной эмблемы) становится одной из целей эмблематического искусства»¹⁵. При этом «связь визуального мотива с определенным смыслом могла разрываться, и к образу подставлялся другой смысл и/или текст», визуальный мотив «оказывается потенциально многозначным»¹⁶. «Комбинаторный континуум» эмблематики, описываемый А. Е. Маховым, предстает отнюдь не исключительно принадлежащим культуре барочной эмблематики. Этот принцип характерен и для поэтики Парщикова. Хрестоматийным примером текста, полностью

¹¹ Там же, с. 35.

¹² «Относительная многочисленность текстов, в которых мир уподобляется “видимой картине”, вызвана... типичным для эпохи интересом к “образу”... Впрочем, метафоры книги и картины следует воспринимать не как соперничающие, но скорее как равнозначные и взаимодополняющие: вещи — созданные Богом иероглифы и символы — образуют “книгу”, которую нужно не только читать, но и смотреть» (Махов А. Е. Указ. соч. С. 44).

¹³ «... в метафоре сравниваемые предметы объединены в одной ситуации», в то время как в случае аналогии «всегда сопоставляются два автономно существующих плана реальности» (Махов А. Е. Указ. соч. С. 95).

¹⁴ «Аналогия, по сути своей, представляет собой развернутое сравнение; такое сравнение, в котором оба его элемента как бы наделяются самостоятельной реальностью»; однако в такого рода сравнении «ожидание... нарушено неким остроумным образом, и в этом остроумии, скорее всего, и сосредоточен замышляемый автором эффект». (Там же, с. 96–97). Подобный эффект «высокого остроумия» очень характерен для парщиковского письма.

¹⁵ Там же, с. 114.

¹⁶ Там же, с. 116–117.

состоящего из последовательных разверток различных толкований-переводов одного и того же визуального образа является стихотворение «Ёж». В своем блестящем анализе этого текста Илья Кутик отмечает: «Текст “Ежа” состоит из шести рифмованных дистихов: каждое из двустиший “называет” новый (очередной) способ, построенный как цепь способов, взглянуть на предмет. Наверное, параллель со знаменитыми “13 способами посмотреть на дрозда” Уоллеса Стивенса была бы здесь уместной, если бы стихотворение американца не было намеренно “анти-визуальным”, т.е. “визуальной обманкой”, в отличие от стихотворения Парщикова, предлагающего удивительные – и именно что визуальные, а не сугубо “иловые”, как у Стивенса, – альтернативы. Рискну предположить, что русское выражение “и ежу понятно” – означающее, как известно, крайнюю доступность – тоже входит в парадигму русского стихотворения: в том-то и дело, что все эти альтернативы совершенно понятны, ибо родственны самому ежу как “вещи-в-себе” (а так он и выглядит, когда сворачивается, разве нет?), но не сразу понятны читателю, пока они не “извлечены” из этого предмета наружу (вовне), что и делает Парщикова»¹⁷. Удачно пришедшее к слову сопоставление с текстом У. Стивенса подчеркивает, что далеко не каждый «каталог описаний» или набор вариативных интерпретаций может быть сравнен с эмблематической комбинаторикой: скажем, «Упражнения в стиле» Раймона Кено предлагают не нахождение все новых и новых вариантов построения эмблематического целого (как у Парщикова), но серию различных по своей дискурсивной природе ситуативных реакций¹⁸; точно также циклы Андрея Монастырского (например, составившие книгу «Поэтический мир») представляют собой серии пустотных рядов с пустым денотатом, воспроизводящие на уровне концептуального перекодирования «настрочные» тексты для медитативных практик. К парщиковскому методу скорее ближе «каталоги образов» у Георгия Оболдуева (скажем, в «Живописном обозрении»), однако здесь перед нами (при всей «квазибарочности» этой стороны оболдуевской поэтики) все-таки однородно организо-

¹⁷ Кутик И. «Еж» Алексея Парщикова: «мета-школа» в нескольких строчках // Новое литературное обозрение. 2014. №2 (126) // Журнальный зал. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2014/2/ezh-alekseya-parshhikova-meta-shkola-v-neskolkih-strochkah.html> (дата обращения: 29.01.2022)

¹⁸ М. Константины осторожно (и, как мы полагаем, напрасно) предлагает этот текст Р. Кено как пример современного «эффрасистического сборника», поскольку он «хоть и отличается от своих античных аналогов, однако так же, как и они, зависим от риторической традиции». (Константины М. Эйкфрасис: понятие литературного анализа или бессодержательный термин? // «Невыразимо выразимое»: эффрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте... С. 33.)

ванные, но отсылающие к различным визуальным объектам эпитеты и сравнения, нежели полноценные эмблемы.

Принцип, максимально эксплицитно реализованный Парщиковым в «Еже», в той или иной степени применяется и во многих других его текстах: назовем, не стремясь к исчерпанию, такие стихотворения, как «Бессмертник», «Горбун», «Львы», «Из наблюдений за твоей семейной жизнью», «Корова» (заметим, что, за единственным исключением, все перечисленные тексты эмблематичны даже в заголовочной демонстрации объекта отображения). Одним из важных свойств такого рода эмблематически-комбинаторных текстов оказывается их статика, в самом деле уподобленная визуальному (синхроническому), а не вербальному (диахроническому ряду). О хронотопе у метареалистов, в т. ч. у Парщикова, сказано немало; обыкновенно эту поэтику полагают более пространственной, нежели временной: «... пространство в его многослойности, упругости, способности простираться *из* себя и *за* себя, в его зримой *мета-физичности* – едва ли не главный герой метареального искусства»¹⁹. Сам Парщиков говорит о контекстуальной природе такого мироощущения: «В брежневском времени отсутствовала модальность будущего. Поэтому, наверное, новая поэзия чаще обращалась к пространственным образам и там искала алхимическое обновление. Потому что время было настоящей абстракцией, находящейся *за пределами тел*. Важно вообразить, как ведут себя предметы вокруг нас, – пространственную драматургию. Вынутый из среды предмет терял форму без круговой поруки сопредельных и формирующих его фигур. Он терял себя, свою телесность и объем, становясь свойством другого, уходил в прилагательное, в метонимический признак. Развоплощаясь на нулевой отметке своего энергетического состояния, предмет отбрасывал уже не тень под остановленным солнцем, а свою харизму... Самость видимого открывается в “намерении” предмета стать другим или развоплотиться до пустоты, предъявить свою материальную исчерпанность»²⁰. Во всяком случае, кажущееся отсутствие темпоральности у Парщикова, прямо опровергаемое сюжетным движением большинства его текстов (даже в некотором смысле нарративных, подобно поэме «Дирижабли»), тем не менее имеет под собой основание: время у Парщикова квантовано, оно движется с помощью метабола, но все равно представляет из себя смену статичных картин. В ряде случаев такого рода картины мы склонны считать эмблематичными (эмблемы вполне могут быть помещены в неэмблематичное текстуальное окружение). Интересно, что такого рода подход к наррации характерен даже для прозаического опыта Парщикова – «сценарной за-

¹⁹ Эштейн М. Постмодерн в России. Литература и теория. М.: 2000. С. 125. Курсив автора.

²⁰ Парщиков А. Рай медленного огня... С. 24.

явки» к фильму «Подпись». Образцовость «Ежа» в данном случае заключается в абсолютном отсутствии какой-либо динамики в соотношении составляющих стихотворения двустипий, в универсальной статике предлагаемых «картинок». Даже в том случае, когда такого рода картинка передает некое событие, оно предстает лишь в прошедшем или будущем времени, в субъюнктиве, оптативе или императиве, но никогда не происходит здесь-и-сейчас. Два глагола в настоящем времени («извлекает», «вытаптывает») – это, конечно же, примеры настоящего постоянного действия (т.е. в своем роде также отображают статику).

Другое понятие, которое необходимо вспомнить при разговоре о поэтике Парщикова – это экфрасис. Необходимо отметить, что ряд исследователей склонен ограничивать экфрасистичную практику пределами, заданными античной риторической традицией (М. Константины), другие – описанием реально существующих объектов (точнее даже – произведений искусства): «Вымышленные картины надо придумать – часто такой вымысел подчиняется либо нарративной, либо топической, но не живописной логике. Существующие же надо уметь передать» (А. Геллер)²¹; третьи трактуют экфрасис гораздо более расширенным способом, фактически уравнивая его с эстетически маркированным описанием.

В корпусе текстов Парщикова «канонических» экфрасисов крайне мало (с некоторой натяжкой можно назвать, к примеру, стихотворение «Статуи»), но есть один «образцовый» пример, содержащий в себе одновременно собственную деконструкцию. Это – стихотворное примечание к главе 1.2 («Первая пушка») поэмы «Я жил на поле Полтавской битвы». Сама поэма, как одно из центральных произведений Парщикова, становилась предметом анализа неоднократно. Интересующий нас фрагмент поэмы отчасти затронут в подробном анализе О. И. Северской, которая, однако, акцентирует внимание на другой авторской сноске. «Первая пушка» завершается строчками: «Кто знал, что паровоз эту тьму растревожит? / “У него, – писал Маркс, – было в сущности две ноги, / которые он попеременно поднимал, как лошадь”», и к этой дословно воспроиз-

²¹ Геллер А. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / Под редакцией А. Геллера. М., 2002. С. 9. К слову, при этом исследователь склонен трактовать экфрасис более расширительно, нежели это делается обыкновенно, в отношении видового репертуара взаимодействующих в рамках экфрасистичного жеста искусств: «Назовем экфрасистичными словесные описания не только “застывших” пространственных объектов, но и временных: кино, танца, пения, музыки; эти универсальные тематические комплексы, как ни странно, изучаются лишь изредка, от случая к случаю, на ограниченном литературном материале. Пусть экфрасисом называются и несловесные воспроизведения визуальности – пластические... или музыкальные» (Там же, с. 13).

веденной цитате поэт дает вполне академическую ссылку на первоисточник. Исследовательница убедительно показывает, что такого рода цитатное включение следует расценивать не только и не столько как «социально-артистский» снижающий жест, но как метатекстуальное высказывание: «... абсолютно точное воспроизведение слов Маркса о первом локомотиве, том самом паровозе, который поэту напомнила пушка на шестиколесном помосте. В русском языке слово помост многозначно, поэтому отсылает к театральным подмосткам и театру военных действий. “Театральность” в тексте А. Парщикова связана и со зримостью образов, их доступностью чувственному восприятию. В одной из “мизансцен” поэмы пушка надвигается на человека, как локомотив, тащит его за собой, и это перекликается уже с замечанием Маркса о способе взаимодействия человека с машиной как “чувственно воспринимаемой сущностью”, одновременно А. Парщиков заостряет внимание на многозначности слова орудие, благодаря которой инструмент, приспособление для выполнения работы (а именно о таких орудиях в широком контексте рассуждает Маркс) становится оружием»²².

И далее: «У А. Парщикова в обращении к Марксу нет ничего от политики. Поэт, видимо, верит, что внимательный читатель найдет приведенную цитату в оригинальном варианте и поймет: важны рассуждения Маркса о взаимном превращении форм. Образ локомотива-лошади – только знак, который указывает на нужный фрагмент оригинального текста. А в этом тексте мы можем обнаружить метатекст, в котором и идет речь о механике и формах: “До какой степени старая форма [...] господствует вначале над [...] новой формой, показывает, между прочим, даже самое поверхностное сравнение современного [...] со старым, [...] с первоначальным немощным механическим воспроизведением обыкновенного [...]. Только с дальнейшим развитием механики и с накоплением практического опыта форма [...] начинает всецело определяться принципами механики и потому совершенно освобождается от старинной формы [...]”.

А. Парщиков в своей поэме также рассуждает о принципах механики, когда говорит об *изобретении оружия, первой пушке* и прочем. Но он интересуется прежде всего механикой возникновения образа. И образ, заимствованный у Маркса, помогает сопоставить две “машинерии” – реальную и поэтическую»²³.

Метатекстуальность данного фрагмента поэмы явственно обнаруживается и в интересующей нас экфрастичной сноске. Фрагмент поэмы начинается следующим образом:

²² Северская О.И. Поэтическое «двуязычие» 1980-х годов // Вестник ВГУ. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2000. №2. С. 131.

²³ Там же, с. 132. Курсив автора.

Первая пушка была рассчитана на любопытство врага,
и число частей её – по числу врагов.
На левом берегу Ворсклы возвели водяные меха,
а между ними – колонну со скобкой для рычагов,
по краям которых подцеплены широкие платформы.
В ботфортах, заказанных для данного офорта,
люди вереницей шли с платформы на платформу и обратно,
такие весы поочерёдно давили на меха,
получался массовый насос, выталкивающий два заряда
и дающий общее распределение греха.
Меха и колонна покоились на шестиколёсном помосте,
а вдоль реки пробегала кожаная кишка,
надуваясь от насоса, она гнала колёса и вместе
всех артиллеристов, удивлённых слегка²⁴.

Здесь возникает сноска:

См. памятник Шевченко в Полтаве, автор Кавалеридзе.
Он похож на гору летящих друг с дружки тележек,
чей суммарный вектор упирается в нуль, и скатиться,
поборов мертвую точку, тележка не может.
Смыслы пересекаются и в том, что пушка вводит,
а памятник – выводит целые нации
из мертвой точки, – я ее называю мушкой,
или – во втором случае – чистой гравитацией.
(С. 71)

Первая строфа отрывка-примечания и есть искомый «образцовый» экфрасис. Несмотря на кажущуюся абсурдность, она является максимально достоверным изображением кубистического полтавского памятника Т. Г. Шевченко работы скульптора И. Кавалеридзе (см. рис. 1). Парадоксальность данного экфрасиса, однако, в его совершеннейшей несвязанности с действием поэмы; вроде бы он нужен для сравнения с пушкой, предметом описания основной части фрагмента, но сравнение это происходит в рамках метаболической, иррациональной логики (и, в этом смысле, является хорошим примером эмблематического остроумия, о котором речь шла ранее).

²⁴ *Парциков А.* Дирижабли. М.: Время, 2014. С. 71. Здесь и далее тексты цитируются по этому изданию.



Рис. 1. Памятник Т. Г. Шевченко работы И. Кавалеридзе в Полтаве

При этом собственно механизм реализации экфрасиса в примечании метонимически переносится на основной фрагмент и подкрепляет и так возникающее ощущение достоверности описания «первой пушки», подкрепляемое чрезвычайной его подробностью. Сама фантастичность описываемого устройства не ощущается как фантастическая, хотя в нем уже заложена гипербола, реализующаяся во второй части фрагмента: «число частей её – по числу врагов» развертывается в четверостишии:

Пушка могла быть разобрана на мельчайшие частички
и разнесена по свету в нагрудных карманах армий,
спрятана за щеками или влетена в косички
и т.п., что ещё не перенято нами.
(С. 71)

Солдаты армии противника оказываются своего рода элементами механизма. Более того, тотальность смерти, являющаяся результатом работы описываемого устройства, будто бы входит в само устройство механизма как его естественное продолжение:

Представим, что враг стоит напротив ствола.
Выстрел! – стрела соединяет грудь и спину,
тело руками обхватывает бесконечную машину,
тщится, становясь меньшим узлом большего узла.
И немедленно выравниваются весовые качели,
а тот солдат, что составил перевес,
взлетает, как завитушка мадонны Боттичелли,
и уходит за Малобудицанский лес.
(С. 71–72)

Экфрасис оказывается подкреплением для разветвленной метаболы, но и сама метабола одновременно предстает своего рода экфрасисом. Экфрастичность описания пушки подкрепляется «внетекстовым знанием» реципиента о принципиальной роли русской артиллерии в битве под Полтавой²⁵ (лишь отчасти промоделированной пушкинским претекстом).

И, ко всему прочему, Парщиков надстраивает в этом фрагменте еще метауровень, описывая создателей фантастического экфрасиса, отображающих фантастическую реальность:

Копиисты писали машину на облаке, палящую лагом,
в этом был урок мореходного и авиа-духа,
и косила врага, как вертлюг разболтанная костомаха,
колёса за её спиной напоминали два уха.
(С. 71)

Отнюдь не настаивая на универсальной применимости понятий эмблемы и экфрасиса при анализе поэтики Парщикова, мы, тем не менее, полагаем в некоторых аспектах обращение к этим понятиям не вполне бессмысленным.

²⁵ «Последствия русских артиллерийских ударов для шведов были либо ошутимыми, либо самыми что ни на есть тяжёлыми. Минно редутов, встретивших каролинцев шквальным орудийным огнём, не смогли прорваться и погибли либо сдались в плен 6 из 18 двинутых в битву шведских батальонов...» (*Кротов П. А.* Битва под Полтавой. СПб.: 2014. С. 286).

Денис Ларионов

**Метаболический объём кота:
Об одном неантропоморфном образе
у Алексея Парщикова и Виктора Сосноры¹**

В 1997 году состоялась известная беседа между Дмитрием Александровичем Приговым и Алексеем Парщиковым, посвящённая «новой антропологии»². Сегодня, когда эта междисциплинарная проблема вышла на новый теоретический (и не только теоретический) уровень, связанный с влиятельной критической концепцией антропоцена³ и разработкой различных неантропоцентричных картин мира⁴, эта беседа видится в новом свете. «Изменения антропологического взгляда или изменение антропологии приводят к сексуальным, космическим, экономическим переменам – одним словом, к революциям. Какие поводы вы видите в устоявшемся знаковом ряду для того, чтобы думать о возникновении какой-то новой антропологии? <...> Какие звоночки сигнализируют вам о возможности такого переписывания человека и из каких искусств они приходят?» – спрашивает Парщиков с некоторой тревогой, и Пригов отвечает: «Проблема новой антропологии вызвана не экстраполированием возможных способов существования разума, а, скорее, кризисом нынешнего существования и кризисом нынешней культуры, понятой как антропологическая культура»⁵. Другими словами, всё дело в исчерпанности картины мира, в центре которой находится человек, воспринимающийся как венец творения, с которым другие биологические виды всту-

¹ Работа выполнена за счет средств гранта Российского научного фонда (проект №19-18-00205 «Поэт и поэзия в постисторическую эпоху»). Я благодарен Дмитрию Кузьмину за предложения и замечания, работа над которыми значительно обогатила статью, а также моему другу и коллеге Артему Зубову, который прочитал текст статьи в черновике и дал мне ряд важных советов, которые я постарался учесть. Также я благодарен Анне Родионовой, которая указала мне ряд ценных источников. Статья впервые опубликована в Воздух. 2021. № 42.

² *Парщиков А. Пригов Д. А.* «Мои рассуждения говорят о кризисе нынешнего состояния...» / Неканонический классик: Дмитрий Александрович Пригов. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 15–29.

³ *Калт Э.* Антропоцен исчерпан: три возможные концовки // Новое литературное обозрение. 2019. №4. С. 79–102.

⁴ *Никитина Е. Б.* Исследования животных: непослушные заметки на полях // Социология власти. 2019. №3. С.8-30.

⁵ *Парщиков А. Пригов Д. А.* Указ. соч. С. 15–16.

пают в заведомо неравные отношения изучения и доместификации. Феномен онтологической выделенности человека из сложного комплекса социальных и природных отношений, которые, по сути, и можно назвать жизнью, детально проанализировал французский философ Жан-Мари Шеффер в книге «Конец человеческой исключительности» (2007).

Интересно, что за десять лет до беседы с Приговым и за двадцать лет до книги Шеффера в некоторых стихотворениях Алексея Парщикова уже был предложен достаточно убедительный ответ на тот же вопрос. В этой статье меня главным образом интересует одно из таких стихотворений, «Коты», которое стоит процитировать полностью:

По заводу, где делают левомецетин,
бродят коты.

Один, словно топяк, обросший ракушками,
коряв.

Другой – длинный с вытянутым языком –
пожарный багор.

А третий – исполинский, как штить
в Персидском заливе.

Ходят по фармазаводу
и слизывают таблетки
между чумой и холерой,
гриппом и оспой,
вниась между смертями.

Они огибают всё, цари потворства,
и только околевая, обретают скелет.

Вот крючится чёрный, копает землю,
чудится ему, что он в ней зарыт.

А белый, наркотиками изнуренный,
перистый, словно ковыль,
сердечко в султанах.

Коты догадываются, что видят рай.
И становятся его опорными точками,
как если бы они натягивали брезент,
собираясь отряхивать
яблоню.

Поймавшие рай.

И они пойдут равномерно,
как механики рядом с крылом самолёта,
объятые силой исчезновения.

И выпустят рай из лап.
И выйдут диктаторы им навстречу.
И сокрушат котов сапогами.

Нерон в битве с котом.
Аттила в битве с котом.
Иван Четвёртый в битве с котом.
Лаврентий в битве с котом.
Корея в битве с котом.
Котов в битве с котом.
Кот в битве с котом.

И ничто каратэ кота в сравнении со статуями
диктаторов⁶.

Стихотворение вошло в цикл «Фигуры интуиции», само название которого указывает на попытку описания интересовавших Парщикова теоретических проблем познания средствами поэзии. Интересно, что он дистанцируется от отчетливо сциентистских форм познания, делая выбор в пользу интуиции, легитимированной в современной философии ещё Анри Бергсоном. При этом Парщиков стремится формализовать интуицию через «фигуру» – гораздо более строгое и ко многому обязывающее понятие, по сути дискурсивную единицу, без поддержки которой невозможно адекватно представить ни порожденной интуицией концепта, ни поэтического образа: по словам Жерара Женетта, фигурой можно считать и «форму, в которой облекается пространство, и ту, в которой воплощается язык»⁷. Такой амбивалентный подход логичным образом приводит к тому, что у Парщикова функционирование поэзии так или иначе зооморфно: стихотворение «Паук» можно прочесть как своего рода парщиковское «*Arts poética*», движение стиха подобно движению животного («Беги, моя строчка, мой пёс – лови! – и возвращайся к ноге / с веткой в сходящихся челюстях, и снова служи дуте»). В известном стихотворении «Деньги» фигуры интуиции уподобляются улиткам, которые на равных правах с человеком буквально участвуют в движении истории: «как заводные, они спешат по водам, / меж знаков водяных лавируя проворно, / что мглятся, словно корабли из соды / в провалах

⁶ Парщиков А. Дирижабли. М.: Время, 2014. С. 108–109.

⁷ Женетт Ж. Литература и пространство. / Пер. с франц. Г. Шумиловой. // Женетт Ж. Фигуры: В 2-х томах. Том 1. М.: Издательство им. Сабашниковых, 1998. С. 281.

тошнотворных»⁸. Делая улитку субъектом истории, Парщиков словно бы повторяет в поэтическом тексте знаменитый визуальный образ из «Благовещения» Франческо дель Коссы.

Гуляющие по фармацевтическому производству коты обнаруживают близость с другими образами Парщикова того же периода, например с «Шахматистами» или с «Борцами», причем последние перекликаются с «Котами» не только интонационно, но и тематически: тема кругообразного движения, воплощённая в сюрреальных фигурах сходящихся в схватке борцов, неожиданно соединяется с важным для Парщикова эволюционно-анималистическим мотивом (борцы фигурально «исчезают друг перед другом / терпеливо – / через медведя и рыбу – к ракообразным»), а сама ситуация борьбы напоминает финал рассматриваемого стихотворения, где коты сходятся в схватке с тиранами. Можно сказать, что стихотворение «Коты» встраивается в обширный поэтический bestiary, который Парщиков собирал на протяжении 1980-1990-х гг., делая героями своих текстов не только млекопитающих, но и рыб, птиц, насекомых, устриц, жаб и т.д. Нельзя не вспомнить и о поэме «Новогодние строчки», публикация которой в журнале «Литературная учеба» в 1984 году сделала Парщикова знаменитым: третья часть поэмы полностью посвящена описанию вышедших из вод всемирного потопа зверей.

Многочисленные насельники парщиковского зверинца так или иначе застигнуты в момент метаморфозы. В особенности нисходящие борцов к ракообразным (удвоенное нисхождением их же, в последней строке стихотворения, к Каину и Авелю – в своём роде «первоборцам») не может не напомнить о стихотворении Осипа Мандельштама «Ламарк», лирический субъект которого готов потерять не только свой профетический дар, но и человеческую ипостась, спускаясь по эволюционной лестнице вниз и занимая на ней «последнюю ступень развития жизни», чтобы «утвердить единство её природы, единосущность всех её проявлений»⁹. У Мандельштама мы видим, скажем так, экзистенциально мотивированную инволюцию, обострённую социально-политическим моментом: «за честь Природы» необходимо вступить перед лицом научного детерминизма (официальным лицом которого становится в 1930-е годы вульгаризованный дарвинизм со всеми дальнейшими идеологическими импликациями), – но ближе к концу стихотворения возникает тема безразличия природы («от нас природа отступила»), которая, как бы ни хотелось лирическому субъекту, не принимает его жертву: словно бы ему в назидание, «глухота паучья» и «зеленая могила» поглощают «красное дыхание» и «гибкий смех» каких-то невоплощенных су-

⁸ Парщиков А. Дирижабли... С. 99.

⁹ Гаспаров Б. М. Ламарк, Шеллинг, Марр // Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы XX века. М.: Наука, 1993. С. 197.

ществ¹⁰. По-видимому, интерес Парщикова к поэтическому бестиарию ведёт отсчёт от «неудавшейся» мандельштамовской инволюции, то смиряясь с безжалостной логикой природных сил, делающих из субъектов послушные аппараты (как в стихотворении «Борцы»), то стремясь заполнить пропущенные звенья эволюции (в «Землетрясении в бухте Цэ»: «И от чарующего трепетания / лучилась, будто кино, / утраченная среда обитания, / звенело утерянное звено / между нами и низшими...»¹¹), то обживая паучью глухоту (как в уже названном выше стихотворении «Паук», которое требует отдельного рассмотрения). В то же время экзистенциальный надлом Мандельштама переводится у Парщикова в трагический модус («Со стремянки эволюционной тебя белые сводят халаты»), а позднее переходит во вполне конкретный страх исчезновения жизни в результате техногенной катастрофы: так происходит, например, в стихотворении «Бегство-2», которое Марджори Перлофф совершенно справедливо рассматривает как отдаленную реакцию на аварию в Чернобыле¹².

Тем важнее и величественнее для парщиковской оптики создания, для которых метаморфоза – единственно возможная форма существования, тем самым противостоящая познающему (а значит, фиксирующему некоторую статику) человеку. Особое место в этом ряду занимают представители семейства кошачьих. Например, «львы. Их жизнь – дипломата, / их лапы – левы, у них две головы. / Со скоростью шахматного автомата / всеми клетками клетки овладевают львы»¹³. Сопоставленные им в стихотворении «Львы» человеческие фигуры, как и у Мандельштама, явно поражены в креативных правах («М.б., ты и рисуешь что-то / серьёзное, но не сейчас, увь»), спасаются от хищников («Мы в городе спрячемся, словно в капусте») или, в конечном итоге, уподобляются им («Я же хочу с тобой пить, пить, а ещё / я хочу с тобой спать, спать, спать»). Непосредственно коты появляются в поэзии Парщикова достаточно рано, начиная с «Кошачьего романа», где ещё присутствует «делегирование» животному человеческих свойств и действий: повешенный кот, сразу же напоминающий о погибшем коте-ловеласе из стихотворения Николая Заболоцкого «На лестницах», сначала превращается в кошмарный образ-наваждение, а затем «в мышшиной тиши лапой правит тетрадь-

¹⁰ Подробнее о назидательно-басенной логике развития фабулы «Ламарка» пишет А. К. Жолковский. *Жолковский А. К.* Так как же сделан «Ламарк» Мандельштама? // *Жолковский А. К.* Очные ставки с властителем. Статьи о русской литературе. М.: РГГУ. 2011. С. 367–387.

¹¹ *Парщиков А.* Дирижабли... С. 34.

¹² *Перлофф М.* Русский постмодернизм: оксюморон? / Пер. с англ. Е. Наливайко // *Комментарии.* 2017. №31. С. 157.

¹³ *Парщиков А.* Дирижабли... С. 133.

ки»¹⁴. В «Новогодних строчках» кошка фигурирует среди приручённых зверей, выпедших из потопы: она «живое стекло, / закопчённое адом» (некоторая инфернальность часто сопрягается у Парщикова с котами), при этом «выступят мышцы её то в тёмных, то в светлых местах» – визуальный образ неустойчив, текуч, подвержен метаморфозе¹⁵.

Вечно изменчивые парщиковские коты заставляют, по мимолётному меткому замечанию Марджори Перлофф¹⁶, вспомнить о склонных к превращениям бодлеровских кошках – наряду с фланёрами, проститутками и богемой принадлежащих, на мой взгляд, к беньяминовским аллегорическим образам, репрезентирующим физиологию современности¹⁷. В принадлежащем совсем иной интеллектуальной традиции разборе «Кошек» Клода Леви-Стросса и Романа Якобсона они также рассматриваются как образ, способный абсорбировать идентифицируемых с ними людей (любовников и учёных)¹⁸. Бодлер пишет о кошках в эпоху стремительного распространения дарвиновской теории эволюции, посредством фигуры *животного* размыкающей человеческий вид в секулярную вечность. Кроме того, к середине XIX века формируется восприятие животного как иного по отношению к человеку существа, Другого, в глаза которого смотрится субъект, стремясь удержать свою человечность, но и сохранить возможность выйти за её пределы: по словам Джона Бёрджера, «животное протягивает своему владельцу зеркало, в котором отражается часть, нигде более не отражающаяся»¹⁹. Именно в этом ключе воспринимаются разного рода произведения XIX–XX вв., в диапазоне от французской книги «Сцены частной и общественной жизни животных» (в которой художник Жан Гранвиль стремился стереть границы между животными и людьми, преследуя сатирические цели, но явно превосходя их) до мультфильмов Уолта Диснея, которого Сергей Эйзенштейн срав-

¹⁴ На мой взгляд, «Кошачий романс» перекликается со знаменитой «Элегией», где очаровательные жабы окультуриваются и приобретают человеческие свойства. Но довольно быстро Парщиков отходит от подобной, аллегорической логики описания животных.

¹⁵ Парщиков А. Дирижабли... С. 24.

¹⁶ Перлофф М. Памяти Алексея Парщикова / Пер. с англ. И. Путиловой. // Новое литературное обозрение. 2009. № 98. С. 241–242.

¹⁷ Подробнее об этом Бенъямин В. Бодлер. / Пер. с нем. С. Ромашко. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 37–41.

¹⁸ Леви-Стросс К., Якобсон Р. «Кошки» Шарля Бодлера / Пер. с франц. Г. Косикова. // Структурализм: за и против. М.: Прогресс, 1975. С. 244.

¹⁹ Бёрджер Дж. Зачем смотреть на животных? / Пер. с англ. А. Асланян. М.: Ad Marginem, 2017. С. 42.

нивал с Дарвином благодаря его способности аналитически «уводить» человека в престадин²⁰.

По-видимому, творчество Уолта Диснея можно рассматривать как одно из пограничных явлений, после которых образ животного в искусстве начинает последовательно утрачивать антропоморфные черты и необходимость в сходстве с человеком вообще. Вальтер Беньямин пишет, что образ Микки Мауса «разрушает всю иерархию существ, кульминацией которой должно быть человечество»²¹. Освобождая «человеческое» и «животное» от сравнения, Дисней добивается такой степени буквализации метафоры, при которой оба её члена находятся не в иерархических отношениях, но взаимно расширяют семантические поля друг друга. Эйзенштейн находит этому эквивалент в древних неевропейских культурах, для которых связь реальности с символическими (магическими) ритуалами безусловна: так «индейцы племени бороро считают, что они одновременно и люди, и красные попугаи – их тотемный зверь»²².

Эхо идеи Эйзенштейна о реактуализации в современной культуре архаического принципа синкретизма мы можем услышать (и Вячеслав Вс. Иванов любил повторять, что эйзенштейновский след в построениях позднейших российских теоретиков культуры неслучаен) в том подходе, который использует филолог и культуролог Михаил Эпштейн, анализируя поэтику Алексея Парщикова и других поэтов-метареалистов. Он обнаруживает в их текстах принципиально новый троп, построенный не на разделяющей (как метафора), а на комплементарной основе: «одна вещь не просто уподобляется или соответствует другой, что предполагает нерушимую границу между ними, условность и иллюзорность такого сопоставления, – а становится ею»²³. На этом образном синкретизме основывается языковая и визуальная утопия, предполагающая «взаимопроникновение реальностей, а не отсылку от одной “мнимой” или “служеб-

²⁰ Отдельно стоит упомянуть о животном как многомерной концептуальной фигуре в философии XIX–XXI вв., подробно рассмотренной в книге Оксаны Тимофеевой «История животных».

²¹ Sie durchbricht die auf den Menschen hin konzipierte Hierarchie der Kreaturen. *Benjamin W.* Zu Micky-Maus: Aus einem Gespräch mit <Gustav> Glück und <Kurt> Weill. // *Benjamin W.* Mickey Mouse / Traduzione e cura di Carlo Salzani. Genova: Il nuovo melangolo, 2014. P. 36.

²² *Эйзенштейн С. М.* Дисней // *Эйзенштейн С. М.* Метод. М.: Музей кино, 2002. Том 2. Тайны мастеров. С. 286. Справедливости ради надо отметить, что Джон Бёрджер относился к диснеевским животным как к «экстремальному случаю» эксплуатации образов животного (в качестве «человеческих игрушек»), но он писал о более позднем периоде творчества Диснея и его последователей.

²³ *Эпштейн М. Н.* Метаморфоза // *Эпштейн М. Н.* Парадоксы новизны. М.: Советский писатель, 1988. С. 163.

ной” к другой “подлинной”»²⁴ и связанная с восприятием литературы (и искусства в целом) как машины бесконечного порождения нового смысла. Новый троп, «образ, неделимый надвое, на прямое и переносное значение, на описанный предмет и привлеченное подобие, <...> образ двоящейся и вместе с тем единой реальности»²⁵, Эпштейн называет метаболой, и это название перекликается с терминами из разных областей знания, в том числе естественно-научных (ср. «метаболизм»). Характерно, что, приводя как типичный пример метаболы четверостишие ближайшего соратника Парщикова, Александра Ерёмченко, Эпштейн пишет именно про неделимость природного и технологического: «природа и завод превращаются друг в друга <...> техника имеет свою органику, и вместе они составляют одну реальность, в которой узнаваемо переплелись растительные и металлургические черты»²⁶. О похожем феномене, но в более алармистском духе, в 1930-е годы писал и Беньямин, отмечавший, что в образе диснеевского мышонка Микки «природа и техника <...> слились воедино»²⁷.

Новейшая критическая теория склонна в едином комплексе рассматривать и демистифицировать отношения как между человеком и животным, так и между природой и техникой. В своём легендарном манифесте Донна Харауэй выводит на эпистемологическую арену фигуру киборга, который представляет «место, где нарушена граница между человеческим и животным»²⁸, что делает задачей литературы политически заострённое исследование тела и телесности кентаврических субъектов, созданных («синтезированных») «из сплавов аутсайдерских идентичностей»²⁹. В свою очередь Роза Брайдогги, перенимая эстафету у Харауэй, пишет о необходимости «деметафоризации» животных³⁰: они «больше не являются системой обозначений, которая поддерживает самопроекции и моральные устремления людей», но видятся «сущностями, созданными собственными системами кодов»³¹. В этом контексте создававшаяся

²⁴ Там же, с. 162.

²⁵ Там же, с. 167.

²⁶ Там же, с. 167.

²⁷ Беньямин В. Оскудение опыта / Пер. с нем. С. Ромашко. // Беньямин В. Девять работ. М.: Рипол-Классик, 2019. С. 99.

²⁸ Харауэй Д. Манифест киборгов: наука, технология и социалистический феминизм 1980-х. / Пер. с англ. А. Гараджи. М.: Ал Маргинем Пресс, 2017. С. 15.

²⁹ Там же, с. 66.

³⁰ Брайдогги Р. Постчеловек / Пер. с англ. Д. Хамис. М.: Издательство Института Гайдара, 2021. С. 134.

³¹ Брайдогги Р. Животные, аномалии и неорганические Другие / Пер. с англ. Я. Фишовой // «Сигма», 12.06.2021. URL: <https://syg.ma/@iana-fishova/zhivotnyie-anomalii-i-neorganicheskie-drughie> (дата обращения: 03.12.2021)

тридцать лет назад бестиарная поэзия Парщикова, воспринятая через синкретическую концепцию метаболы, позволяющую соединить техническое и органическое, оказывается созвучна многим сегодняшним попыткам преодолеть картину мира, созданную в логике исключительного положения человеческого животного.

Столетие, отделяющее котов Парщиков от кошек Бодлера, вместило в себя густонаселённый поэтический зверинец, от задумчивого ходасевичевского Мурра до Томаса Стернза Элиота с его постбрехтовской «Популярной наукой о кошках», которая в свою очередь легла в основу культового мюзикла Эндрю Ллойда Уэббера, не менее, чем работы Уолта Диснея, повлиявшего на массовую культуру. Бодлеровские кошки-как-Другие так или иначе отражаются в этих произведениях; присутствует их тень и в близких Парщику по времени поэтических текстах Елены Шварц, Вениамина Блаженного, Владимира Ковенацкого, Ильи Кутика и Виктора Сосноры³².

По-видимому, к поэтическому творчеству Виктора Сосноры у Парщикова был устойчивый интерес на протяжении всей жизни, хотя свидетельства этого довольно скупы: несколько упоминаний в ранних и поздних интервью и небольшой фрагмент из записок Парщикова, в котором он вспоминает об общении с Соснорой и удивляется необычности эстетических воззрений старшего поэта³³. Как и Парщиков, Соснора, помимо всего прочего, в течение всей своей творческой жизни – как минимум с цикла «Двенадцать сов» (1963) – собирал свой поэтический зверинец, где нашлось место и для нескольких представителей семейства кошачьих, среди которых особенно выделяется кот-конвоир из одноименного стихотворения, вошедшего в цикл с характерным названием «Бестиарий». Прочитируем его полностью:

Чёрной ночью
месяц-мир
у калитки
конвоир:
– Стой, кто?

– Я.

С хуторов
все коты ушли в леса,
им хорошо:

³² Я намеренно не называю в этом ряду Полину Андрукович, чьи поэтические кошки и коты требуют отдельного описания и осмысления.

³³ *Парщиков А.* Кёльнское время / Составл., комм. Е. Дробязко, А. Левкина. М.: Новое литературное обозрение, 2019. С. 750.

и мышь, и зверь, и птаха.
Солнце льёт, как лейка.
А этот
эпод
и не ужина глядит,
иль он уже и на я гудит:
– Кто идёт?

– Да я иду уж
с озера, как с мороза.
Всем в мире светит
месяц-мимоза,
а у кого ж распускается ус,
как чёрная М-роза?³⁴

Среди принципиальных сходств между поэтическими методами Сосноры и Парщикова – стремление к метаисторической оптике, показывающей, что современность как темпоральный и исторический феномен неоднородна и возникает в точке пересечения прошлого и настоящего (а у Парщикова – и воображаемого будущего). В двух занимающих нас «кошачьих» стихотворениях этот мотив тематизируется через, коротко говоря, сопротивление тоталитарной власти, которая у Парщикова называется прямо, а у Сосноры подразумевается. Несмотря на смертоносность для котов, образы зла у Парщикова статичны: «Нерон в битве с котом. / Аттила в битве с котом. / <...> / Лаврентий в битве с котом. / Корея в битве с котом» – так могли бы называться фотографии или раскадровки, на которых запечатлено остановившееся время. У Сосноры, напротив, время спрессовано: сообщение о том, что «с хуторов / все коты ушли в леса», отсылает сразу к нескольким разновременным историческим событиям XX века (в леса с хуторов уходили в разных местах и по разным поводам)³⁵. Близкое к мрачной сказке стихотворение Сосноры о коте оказывается в то же время стихотворением о контрреволюции, вступающим в не сразу заметную полемику с «Двенадцатью» Александра Блока, к которым отсылают ритм и лексика начальных строк (ср. «Чёрный вечер. / Белый снег») и финальная «М-роза», напоминающая о «белом венчике из роз», но сопоставляемая с кошачьими усами.

³⁴ Соснора В. Возвращение к морю: Лирика. Л.: Советский писатель, 1989. С. 276.

³⁵ Впрочем, «хутор» в поэтическом мире Сосноры отсылает в первую очередь к балтийским странам (ср. его книгу стихов «Хутор потерянный» (1976–1978), написанную в окрестностях эстонского города Отепя), так что, вероятнее всего, здесь намёк на «лесных братьев» антисоветских повстанцев в послевоенных прибалтийских республиках.

Возлагая на kota большие надежды в плане содержания, Соснора остается консервативен в плане репрезентации этого образа (вообще «Бестиарий», вошедший в книгу «Возвращение к морю» (1989), резко выламывается из позднесоветского эстетического контекста, но вполне конвенционален в рамках модернистской художественной практики). «Кот-конвоир» основан на реализации метафоры кентаврического существа, которое либо приобрело некоторые человеческие характеристики (кот «дорос» до конвоира), либо, напротив, потеряло их (партизан одичал от долгого блуждания по лесам). Возвращаясь к разбору бодлеровских «Кошек» Леви-Строссом и Якобсоном, можно сказать, что Соснора развивает тему «метафорических отношений» между котами и людьми, основанных на их буквальном соседстве друг с другом³⁶. Но центральное, системообразующее место здесь занимает романтический, максималистский поэтический субъект Сосноры, который не только выживает в мире, где сталкиваются принципиально непримиримые человеческая и животная натуры, но и не теряет психологического ядра в результате лингвистической метаморфозы («он уже и на я гудит»). Можно сказать, что, несмотря на суровую партизанскую воинственность котов Сосноры, без второго члена бинарной оппозиции («человеческого компонента» метафоры) они остаются пустыми образами, лишёнными эмоций, невосприимчивыми к среде и нечувствительными к смерти (таковы, например, «бедные миром» животные в философской системе Мартина Хайдеггера). Подобное направление поэтической мысли Сосноры связано с обузданием «лирических животных» – странных и даже опасных фигур, которые не дотягивают до присущих поэту экзистенциальных высот, но «только живут, в одну сторону»³⁷. Соснора сравнивает их смысловую функцию в произведении с женской гендерной ролью – «расцвела, родила, дальше некуда»³⁸, – доводя бодлеровскую параллель между коварством кошки и женщины³⁹ до поэтической мизогинии, доставшейся ему в наследство от брутальной футуристической традиции. Соснора говорит о «лирических животных» в выражениях, напоминающих об Андрее Платонове, фиксирующем бедную жизнь (в том числе жизнь животных) в условиях угасания утопического импульса. У Сосноры порождающий импульс исходит исключительно от человеческого существа – мужчины – поэтического субъекта, возникающего «на границе перехода мира в

³⁶ *Леви-Стросс К., Якобсон Р.* Указ. соч. С. 251.

³⁷ *Соснора В.* Лирические животные / Соснора В. Проза. СПб.: Амфора, 2001. С. 534.

³⁸ Там же.

³⁹ Примером подобного подхода может служить стихотворение Шарля Бодлера «Кошка», обращенное к его возлюбленной Жанне Дюваль.

язык, опыта тела – в опыт языка»⁴⁰. Упиваясь жестокостью (в смысле Антонена Арто) творения и стремясь к трансгрессивному языковому опыту, Соснора оставляет для «лирического животного» место фантома, служащего для субъекта точкой отталкивания, необходимой для самоопределения.

Подход Парщикова иной. Бинарность противопоставления сменяется у него более сложной фигурой, которую Ольга Северская называет «метафорой, объясняющей метафору» или вовсе «метафорой в метафоре»⁴¹. Применение этого «синтезирующего тропа», на мой взгляд, доводит до логического завершения заданное Бодлером (по версии Леви-Стросса и Якобсона) балансирование между различными видами смысловой эквивалентности (метафорой и метонимией), позволившими французскому поэту сначала представить общий для котов и людей жизненный мир, а затем описать – из человеческой, конечно, перспективы – «самоощущение» котов с их «непокорным нравом» и «задумчивой гордыней». В стихотворении Парщикова пространство, представляющее собой теперь уже техногенную «безбрежность пустыни» (перевод Алексея Лозины-Лозинского, другие переводчики «Кошек» тоже ушли от более отвлечённого и универсального бодлеровского образа «глубины одиночества», *fond des solitudes*), уже не предполагает присутствие человека: диктаторы из финала, лишённые глаголов, явно не представлены в пейзаже во плоти и крови (ср. также образ диктатора, встающего из гроба на своих же похоронах, в стихотворении Парщикова «Ревность»). Если у Сосноры имплицитно тематизируется переход границы между своими и чужими (которую также можно воспринимать и как границу между человеком и животным, городом и лесом), требующий военной подготовки и человеческой хитрости, то в основании фабулы стихотворения Парщикова – лобовая схватка в постиндустриальном нигде, перед которой коты демонстрируют свою боевую оснастку в диапазоне от характерных поз и разбалансированных движений («оггибают всё <...> и только околевая, обретают скелет»), маркирующих их место в чёткой терри-

⁴⁰ *Суслова Е. Corpus // Новое литературное обозрение. 2013. №5. С. 227.*

⁴¹ *Северская О. И. Язык поэтической школы: идиолект, идиостиль, социолект. М.: Словари.ру, 2007. С. 65.* По-видимому, Северская не обращается к эпштейновской «метаболе», а использует более привычное понятие «метафора», следуя строгим концептуальным границам лингвистики. При этом основанная на «синтезе прямого и переносного значения» метафора у Северской практически гомологична тропу Эпштейна. Рассматривая в похожем ключе метафору Парщикова, Дмитрий Гольинко-Вольфсон указывает, что «она и органический процесс, и механический аппарат, она и чистая интенциональность, и конкретно данный феномен» (*Гольинко-Вольфсон Д. Поэтика тотального ресайклинга: Об Алексее Парщикове и его поэме «Сельское кладбище» // Новое литературное обозрение. 2009. № 4. С. 264–278.*)

ториальной иерархии, до внешнего облика, свидетельствующего о воинственной решимости. Именно для этого Парщиков и обращается к синкретическому тропу, позволяющему интегрировать в образ все составившие его ступени превращения⁴².

Метаболы Парщикова оказываются, тем самым, частным случаем делёзианских смысловых ассамбляжей⁴³, образованных синтезом элементов, которые из-за принадлежности к разным областям культуры, природы и техники кажутся плохо сочетаемыми, как бы недостаточно «подогнанными» друг к другу: коты «как механики рядом с крылом самолёта» – парадоксальное столкновение зоологического, технологического и социального (особое самоощущение носителей редкой профессиональной компетенции, «рабочая гордость»). Если Парщиков занят в своём творчестве исследованием интуиции и исследованием с помощью интуиции, то вполне естественно видеть в этой работе присущее интуиции, согласно Жюлью Делёзу (который, как известно, был последовательным бергсонизмом), удержание многоаспектности любого явления, сосуществование описывающих его «многообразных несводимых друг к другу точек зрения»⁴⁴, поэтический (у Делёза, изначально, кинематографический) образ как спонтанное соединение отдельных элементов, не связанных друг с другом логически, но ситуативно образующих никогда не монолитное, не утрачивающее гетерогенности целое, в котором «отношения принадлежат не объектам, а целому»⁴⁵. Это один из путей к детерриториализации смысла, которая в разрабатываемой Делёзом концепции литературного текста как сборки оказывается едва ли не важнейшей задачей писательского творчества. Ассамбляжное устройство образа не только размывает границу между различными планами опыта, но и переключает внимание с интерпретации образа на характер связи между составляющими его элементами, которую, оставаясь в делёзианской логике, можно описать как «контингентно обязательную», то есть потенциально безусловную, но уклоняющуюся от детерминизма линейных отношений⁴⁶.

⁴² Подробнее об этом см. *Северская О. И.* Указ. соч. С. 74.

⁴³ По-видимому, первой применила делёзианскую теорию ассамбляжей для анализа современной русской поэзии Альбина Луцканова-Васильева (*Lutzkanova-Bassilena A.* Towards a meta understanding of reality: the problem of reference in Russian metarealistic poetry // *Studies in 20th&21st century literature.* Vol.29, Issue 2 (2005). P. 246–281). О возможности понимания Парщикова в делёзианской перспективе бегло упоминает Дмитрий Гольинко-Вольфсон в упомянутой статье «Поэтика тотального ресайклинга».

⁴⁴ *Делёз Ж.* Бергсонизм. / Пер. с франц. Я. Свирского. М.: ПЕР СЭ, 2001. С. 232.

⁴⁵ *Делёз Ж.* Кино. / Пер. с франц. Б. Скуратова. М.: Ад Маргинем, 2004. С. 50.

⁴⁶ Понятие «контингентной обязательности» было предложено последователем Делёза Мануэлем Деландой, автором одной из самых влиятельных в современной философии теории ассамбляжей. Наиболее известный пример контингент-

Слова и вещи освобождаются от закреплённых, принудительных смысловых связей, на страже которых стоят симулякры суверенной власти – охраняющие символический порядок «памятники диктаторов». И если на уровне фавулы коты терпят поражение в борьбе с тиранией, то на уровне выражения предложенный Парщиковым способ соединения смысловых элементов открывает возможность для существования нового типа поэтического образа, который мог сложиться лишь в информационную эпоху. Коты Парщикова среди первых заступили на территорию нового природно-технологического универсума, в котором теперь находимся и мы.

ной обязательности – знаменитый пример Делёза и Гваттари с осой и орхидеей, которые одновременно тяготеют друг к другу в ризоматической сборке и остаются «самодостаточными компонентами». См.: *Деланда М.* Новая философия общества: теория ассамбляжей и социальная сложность / Пер. с англ. К. Майоровой. Пермь: Гиле Пресс, 2018. С. 20.

Кирилл Корчагин

У истоков акторно-сетевой поэзии: «Деньги» Алексея Парщикова¹

Среди ранних произведений Алексея Парщикова стихотворение «Деньги»² занимает особое место. Впервые оно было опубликовано в саратовском журнале «Волга» в 1987 году и затем многократно перепечатывалось в составе разных книг поэта; по одной из строк этого стихотворения был назван и первый его сборник – «Фигуры интуиции» (1989). Если в других стихах Парщикова этого времени относительно немного отсылок к перестроечным политическим и общественным событиям, то здесь их количество как будто превышает некую критическую черту, так что спустя три с половиной десятилетия текст становится почти непонятен без реального комментария. По этой причине, несмотря на то что для самого поэта «Деньги» имели, кажется, ключевое значение, воспринимались как один из программных текстов, со временем они оказались в тени других стихотворений, не настолько привязанных к текущему моменту, вроде «Угольной элегии».

Прежде всего комментария требует сама тема – деньги: в русской поэзии о деньгах речь идет не очень часто – и до стихотворения Парщикова, и после него тема остается скорее экзотической, возникающей больше из желания спровоцировать читателя тем, что речь идет о традиционно «непоэтичном» предмете. За такой «непоэтичностью» скрывается и то, что русская поэзия не очень умеет говорить о деньгах, воспринимая их скорее как символический объект (нашумевшее в свое время восклицание Вознесенского «Уберите Ленина с денег» хорошо показывает грани такого отношения). Из предшественников Парщикова любили и умели писать о деньгах разве что Борис Слуцкий и Иосиф Бродский³, но даже они делали это совсем в ином ключе, чем Парщиков, сти-

¹ Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 19-18-00429) в Институте языкознания РАН. Статья представляет собой переработанную версию отдельных фрагментов из работы *Азарова Н. М., Корчагин К. М.* Поэзия и деньги: экономические реалии в новейшей русской поэзии // Новое литературное обозрение. 2019. № 160. С. 23–34.

² *Парщиков А.* Дирижабли. М.: Время, 2014. С. 98–102. Здесь и далее текст стихотворения цитируется по этому изданию.

³ Подробнее см.: *Азарова Н. М., Корчагин К. М.* Указ. соч.

хотворение которого больше напоминает об Эзре Паунде и его лирическом эпосе «Кантос».

Паунд начинает работу над «Кантос» в середине 1930-х, когда решает перебраться в Италию и создать глобальное полотно, где бы история и миф переплетались друг с другом, объясняя тот тупик, в котором, с его точки зрения, Западная Европа оказалась после Первой мировой войны. Постепенно он приходит к убеждению, что причина всех трагедий Нового времени – экономическая: она в необходимости занимать и затем возвращать деньги, в ростовщичестве (Паунд использует здесь латинское слово *usura*), на котором построена современная Европа начиная с возникновения первого банка в Генуе в 1407 году. Но, хотя поэт воспринимает *узуру* и систему создаваемых ею отношений критически, в «Кантос» нельзя не заметить некой двойственности: отношения долга, покоящиеся на человеческой жадности, разрушительны, однако именно они позволяют миру сложиться в новую целостность, в систему отношений, где для каждого события в настоящем можно указать сколь угодно отдаленную причину в прошлом – некий «перводолг», который лежит в основе всех современных конфликтов.

Эта мысль Паунда оказалась гораздо более востребована в социальной и экономической теории, нежели чем в поэзии: паундианскими по духу можно считать и мирсистемный анализ Иммануила Валлерстайна, и антропологические работы Дэвида Грэбера («Долг» и другие). Но едва ли в середине 1980-х Паунд был настолько хорошо известен внутри метареалистического круга, несмотря на то что еще в 1930-е годы его переводил Михаил Зенкевич (эти переводы вошли в «Антологию новой английской поэзии», подготовленную Дмитрием Святополком-Мирским). Однако позднее в силу одиозной профашистской репутации Паунда не спешили публиковать в советской печати, хотя произведения многих других модернистов на тот момент уже издавались отдельными сборниками (например, в библиотеке журнала «Огонек», где появлялись очень компактные, но представительные сборники зарубежных поэтов – от Уильяма Карлоса Уильямса до Сен-Жона Перса). Единственная заметная публикация Паунда, предшествующая «Деньгам» Парщикова, – несколько стихотворений в антологии «Поэзия США» (1982), где, правда, были представлены ранние стихи, довольно далеко отстоящие от монетарной поэтики «Кантос»⁴.

Таким образом, метареалисты достраивали образ Паунда и его видения по тем обрывочным сведениям о нем, которые были доступны, и Парщиков, скорее, двигался параллельно Паунду. Это видно и по трак-

⁴ Об истории переводов Паунда на русский см.: *Probstein I. «I Have Beaten Out My Exile»: The Perception of Ezra Pound's Poetry in Russia // Make it New. The Ezra Pound Society Magazine. 2017. Vol. 4. № 3. P. 25–48.*

товке темы денег у русского поэта: у него деньги также связывают вещи друг с другом, но такие связи воспринимаются как освободительные – как то, что может вырвать из потока советской рутины. Во многом такое настроение созвучно настроению теоретиков экономических реформ рубежа 1980–1990-х годов, Егора Гайдара и Евгения Сабурова, при всем различии между ними. Здесь нет и следа мрачной мистики узурры.

Всё стихотворение «Деньги» можно считать затянувшейся поэтической дефиницией той сущности, что вынесена в заглавие, своего рода экфрасисом особого типа, выражающим не зримый объект, как полагалось экфрасису со времен Лессинга, но объект, который принципиально нельзя схватить человеческими органами чувств: «Ты, деньги, то же самое / для государства, что боковая линия для рыб». Здесь характерны два момента: во-первых, биологическая метафора, в целом характерная для поэта, нередко строящего собственные стихи как перечисление взаимоподобляющихся друг другу объектов, во-вторых, местоимение второго лица *ты*. Боковая линия – орган, позволяющий рыбам воспринимать движения и вибрации в окружающем пространстве, что позволяет им ориентироваться и охотиться. Источник этой метафоры кажется довольно ясным: деньги, поняты как глобальная сущность, а не как совокупность отдельных купюр, служат ориентиром для государства (с таким определением согласился бы и Паунд). Но почему деньги – это *ты*?

Хорошо известно, что в русской поэзии местоимение *ты* почти всегда предполагает трансцендентного адресата, причем само местоимение второго лица может быть воспринято как своего рода гибрид, где трансцендентное *Ты* совмещается с *ты* адресата, в нашем случае с *ты* денег как единой структуры⁵. Другими словами, деньги не полностью сливаются с трансцендентным, но приближаются к нему или включают указание на него. Отсюда и сама структура определения денег у Парщикова: они – «боковая линия», то есть не само государство, история или какая-либо другая глобальная и в конечном счете трансцендирующая сущность, а то, что позволяет с подобной сущностью быть «в контакте».

Далее эта формула денег уточняется в четвертой строфе: «Я понял, деньги – это ста- / туя, что слеплена народом пальцев, / запальчивая пустота, / единая для нас и иностранцев». Если предыдущее определение денег призвано было описать их *функцию*, то дальше поэт задается вопросом об их *сущности*. Любопытно также, что герой стихотворения входит в советскую купюру три рубля, но видит «президентов со спины», то есть находится, очевидно, в «изнанке» другой национальной валюты – доллара, словно бы уравнивая тем самым разные версии бумажных денег (упоминается также и «тульден»), чтобы показать деньги как единство.

⁵ Подробнее об этом проблематике см.: Азарова Н. М. Местоименная поэтика Леонида Аронсона // Wiener Slavistischer Almanach. 2008. Bd. 62. S. 165–179.

Деньги как пустота – это в общем то же самое, что и деньги как чистый знак, то, что может быть узлом в системе отношений, но само не обладает никакой самостоятельной сущностью. Ближайший аналог этой мысли можно найти в «Словах и вещах» Мишеля Фуко, где возникновение современного института денег описывается как связанное с другими изобретениями «классической» эпохи, предвещающими современный философу структурализм. Эта работа вышла в России очень рано, в 1977 году, когда советская семиотика московско-тартуской школы еще была на пике своего влияния, и предложенное Фуко структуралистское понимание денег как узлов системы отношений, лишенных собственной сущности, безусловно, было известно в интеллектуальных кругах, даже несмотря на то что философский язык этой работы оставался не всегда понятен из-за ряда неочевидных переводческих решений. Независимо от того, читал ли Парщиков «Слова и вещи» до написания стихотворения «Деньги», какие-то изложенные в них идеи, очевидно, носились в воздухе.

Характерно и упоминание «Алмазной сутры» чуть далее: примерно в то же время, когда Парщиков пишет «Деньги», Евгений Торчинов, ровесник поэта, разрабатывает собственную интерпретацию «Алмазной сутры» как своего рода (пред-)структуралистского текста: его первая статья об этом выходит в сборнике «Философские вопросы буддизма» в 1984 году. «Алмазная сутра» – один из ключевых текстов буддизма махаяны, широко читавшийся на Западе начиная с конца XIX века, когда она впервые была переведена на английский язык Максом Мюллером, и с удвоенной силой читавшийся начиная с 1930-х годов, когда она была вновь переведена таким пропагандистом дзен-буддизма, как Д. Т. Судзуки (1934).

В позднейшем комментарии к «Алмазной сутре» Торчинов перечислит ее ключевые темы, среди которых первая имеет прямое отношение к тому пониманию денег, которое развито в стихотворение Парщикова: «Бессущностна не только личность, но и образующие ее (равно как и всю сферу опыта) элементарные психофизические состояния – дхармы»⁶. В этом на первый взгляд эзотерическом определении можно различить отзвуки структуралистского подхода: мир – это система отношений, но «узловые» точки такой системы не имеют собственной сущности: они пусты, и их единственная функция – быть «носителями» для связей. У таких узловых точек может быть референт, но они только указывают на него, не выражая его всеобъемлющим образом. В таком прочтении буддизма легко проследить ту же логику, которая была руководящей для «Курса общей лингвистики» Фердинана де Соссюра или для «Основ фонологии» князя Трубецкого. И хотя о деньгах в «Алмазной сутре» речь не идет, но вычитываемое из нее представление о бессущно-

⁶ Е. Торчинов. Путь ученика: Введение в буддизм. М.: РИПОЛ; Пальмира, 2020. С. 349.

сти всего вполне может быть транспонировано на бессущностную, «пустую» природу денег у Парщикова.

Кажется, что Парщикова в целом был одержим идеей найти тот принцип, который связывает вещи мира друг с другом, – формулу целого мира, но искал ее словно наощупь, перебирая все вещи, проходящие перед взглядом. И, кажется, деньги в середине восьмидесятых оказываются удачным медумом для выстраивания таких связей, как в двухтысячные таковым окажется нефть в одноименной поэме, предчувствие которой уже ощущается в «Деньгах» в строке «дензнаки пахнут кожей и бензином». Возможно, «Нефть» в более позднем творчестве Парщикова – попытка создать новый, более универсальный аналог «Денег», значимая часть символизма которых постепенно стала утрачивать яркость после денежной реформы, выведшей «купюру три рубля» из оборота. Как бы там ни было, роль и денег, и нефти у Парщикова сходна, и удобнее всего ее прояснить с помощью так называемой акторно-сетевой теории (АСТ).

Одна из самых ярких черт АСТ, отличающих ее от других взглядов на устройство социального пространства, – делегирование агентности вещам и предметам. Как пишет Брюно Латур в своеобразном введении в АСТ: «...любая вещь, изменяющая сложившееся положение дел тем, что создает различие, является актором»⁷, и далее: «процесс любого действия редко состоит из отношений типа “человек–человек” <...>, или отношений типа “объект–объект”, но, вероятно, зигзагообразно движется от одного типа к другому»⁸. В мире, изображаемом АСТ, предметы и люди действуют вместе, создавая паутину связей друг с другом, где вещи решают столько же, сколько и люди. Предмет в АСТ словно бы одновременно существует в двух плоскостях: он материален, его можно «пощупать», но, в то же время, – он звено в большой цепи отношений, где множество людей и предметов образуют сложный гибрид. Это не совсем то же самое, что пустые узлы систем отношений в структурализме (АСТ не готова совсем отказаться от осязаемой реальности), но преемственность между ними и пониманием акторов в АСТ прозрачна. Деньги, в свою очередь, – типичный (или даже прототипический) актор для АСТ: они материальны (купюры, монеты, банковские карты), но в то же время именно посредством денег все люди мира оказываются связаны друг с другом в сложную сеть, так что выпадение из социума – это, прежде всего, выход из отношений с деньгами.

В стихотворении «Деньги» присутствует такая же двойственность в понимании денег – как предмета, бумажной наличности, которую непременно «мусолят» («Ну что ты свой трояк так долго муссолини?»), и

⁷ Латур Б. Пересборка социального: введение в акторно-сетевую теорию / Пер. с англ. И. Полонской. М.: ВШЭ, 2014. С. 101.

⁸ Там же. С. 107.

как акторов, которые играют ведущую роль в системе мира. Второе понимание воплощается в развернутых фантастических картинах, выступающих своего рода визуализацией тех потоков, по которым движется мировой капитал. Это подчеркивается и лексикой, указывающей на многопотоковое, «слоистое» движение, напоминающее движение в воде: тут и воздух, который «шелестяц и многослоен», и уже упоминавшаяся «бокковая линия у рыб», и «колебания <...> бегущего эфира».

О двуплановости денег в этом стихотворении рассуждает и Андрей Тавров, внимательный читатель Парщикова, близкий к метареалистскому кругу, говоря о «магической» подноготной денег, за которой, однако, опознается картина, напоминающая то, как устроены связи между акторами в АСТ:

...мы наблюдаем очень странное соседство «божественного» слова поэта и «низменной» матери денег.

В чем же тут дело?

Во-первых, и слово, и деньги – магические предметы, запускающие механизм магии при правильном употреблении. Слово и золото – всегда были магичны, с их помощью умелый манипулятор направлял события и судьбы в выгодном для него направлении. Деньги и слово были равны закланию.

Во-вторых, – слова и деньги максимально включены в господствующую систему *отношений* между людьми, связанными магией слов и денег⁹.

Стихотворение Парщикова словно бы пытается преодолеть смысловой разрыв между деньгами как мелкой наличностью и большими деньгами как сущностью принципиально иного порядка, подходя к такому пониманию денег, которое словно бы предвидит позднее понимание акторов и связей в рамках АСТ, хотя еще не полностью отрывается от структуралистского понимания денег как пустот, опутанных системами связей.

Парщиков нащупывает разницу между мелкой наличностью и крупными капиталами, но при этом новое акторно-сетевое видение денег возникает у него лишь эпизодически, как мгновенное прозрение («фигура интуиции», по его собственному выражению), после которого всё снова возвращается к бумажным купюрам, мелкой наличности. За этими интуициями, однако, скрывается желание осмыслить деньги как то, что движет миром и человеческой историей. Если у Осипа Мандельштама, *всё движется любовью*, то у Парщикова – *деньгами*.

⁹ Тавров А. Поэт и деньги // Он же. Нулевая строфа. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. С. 323–325.

История – мешок, в нем бездна денег.
Но есть история мешка.
Кто его стянет в узел? Кто наденет
на палку эти мощные века?
(С. 102)

В финальной строфе текста это приводит к полемической перекличке со стихотворением «Нашедшему подкову» Мандельштама:

С одинаковой почестью лежат в земле,
Век, пробуя их перегрызть, отгиснул на них свои зубы.
Время срезает меня, как монету,
И мне уж не хватает меня самого...¹⁰

Монета у Мандельштама так же, как и любой другой предмет, подвергается деструкции в потоке времени, но все-таки сохраняется, пусть и в деформированном виде. Для Парщикова история мира – это история накопления, для Мандельштама – прерывистая история распада и смерти, от которой, впрочем, остаются следы – «срезанные монеты». По распространенному мнению, монеты срезались, чтобы заработать на разнице веса: в метафоре Мандельштама, таким образом, тоже подспудно заложена идея накопления – где-то в теневой зоне время продолжает копить деньги.

Такое понимание вызывает в памяти образы скупцов из литературы XIX века вроде бальзаковского Гобсека, в то время как Парщиков – свидетель уже новой страницы в истории денег: если у Мандельштама деньги подчинены своего рода «свободному падению», заставляющему их, как атомы у Лукреция, оседать на землю, формируя ландшафт истории и ее культурный слой, то у Парщикова деньги – активны, они совершают волнообразные движения, хотя не имеют собственного веса и остаются пустыми. В этом можно видеть предвестие будущей «акторно-сетевой» поэтики, которая отчасти получила развитие уже у самого Парщикова («Нефть», «Дирижабли»), но пока, насколько можно судить, не была в полной мере востребована в русской поэзии, хотя, пожалуй, именно такой путь преодоления паундовской тотальности кажется наиболее продуктивным.

¹⁰ Мандельштам О. Э. Собрание сочинений: В 4 т. М.: Арт-Бизнес-Центр, 1993. Т. 2. С. 45.

Александр Иличевский

Опыт геометрического прочтения: «Нефть» и «Долина транзита» Алексея Парщикова¹

Плеск небытия за гранью Веры
Отбросил зеркалом меня.
О, моря грустные промеры
Разбойным взмахом кистеня!
В. Хлебников

Если мне дозволено высказать свое пожелание, я бы пожелал, чтоб никто из читателей не вздумал проявлять свое глубокомыслие, предлагая вопрос: что было бы, если бы Адам не согрешил.
С. Киргегард

В этой работе сначала выявляются и описываются две категории и две топологии.

Далее совершается попытка прочтения стихотворений «Нефть» и «Долина транзита» Алексея Парщикова сквозь координатную сетку, составленную этими описаниями.

В процессе автор пытается проследить, как две выделенные им категории путешествуют по топологиям этих двух текстов и, проникая сквозь них, переходят друг в друга. Особенно его интересует загадочный процесс метаморфической «склейки» топологий Сферы и Листа Мёбиуса при замысловатых перетеканиях высокоэнергетических, раскаленных, как семя, как нефть, категорий Истока и Подмены.

Топология мифологического пространства

Вначале следует дать разъяснения, в каком контексте и на каком основании мы в дальнейшем будем пользоваться такими понятиями, как «модель мифа», «мифологическое сознание», «топология», «топологическое пространство», «топология мифологического сознания», «топология пространства мифа»; попытаться дать внятные толкования этим понятиям и, в общем, пояснить, для чего они нам нужны².

¹ Впервые опубликовано в журнале Комментарии. 2000. № 18.

² Эти заметки основываются на описании мифологического пространства, взятом из статьи Ю. М. Лотмана и Б. А. Успенского «Миф – имя – культура» (*Лот-*

Необходимо сразу дать отчет в сомнительной правомерности использования чисто математических понятий, применяемых нами к мифологической модели, чье устройство довольно интуитивно, устанавливается с определенной степенью условности и ни о какой ее строгой математичности не может быть и речи. Это так уже хотя бы потому, что приводимые ниже дескриптивные дефиниции мифологической модели взяты извне – из сферы метаописания – и, в общем-то, противоречат принципиальному положению о непереводаемости мифологического сознания в план постороннего ему описания.

Однако случается, что подобного рода нестрогие рассуждения в конечном итоге приводят к довольно интересным выводам, справедливость которых, основываясь на интуитивном понимании, вызывает больше доверия, нежели сами предпосылки: в результате дерзость приближенности вполне окупает себя. На это мы и надеемся – на некоторую смысловую продуктивность наших псевдоматематических спекуляций.

Математическая модель охватывает класс неопределяемых (абстрактных, символических) математических объектов и отношения между этими объектами. В случае модели мифа (мифологического сознания) такими символическими объектами являются *имена*³. Нас интересует, как в результате устанавливаемых логических и семантико-ценностных отношений между объектами мифа возникают пространственные отношения между этими объектами, т.е. как образуется пространство мифа и какими топологическими свойствами оно обладает.

В этих заметках мы основываемся на гипотезе существовании параллелизма в установлении пространств представлений математических и гуманитарных моделей. Во избежание дальнейшего загромождения текста описанием подробностей того, как возникают пространственные отношения в случае чисто математических моделей и каким образом нетривиальные свойства и отношения объектов модели получают наглядную пространственную интерпретацию (с которой впоследствии оказывается проще иметь дело, чем с изначальной моделью⁴), мы вынуж-

ман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллинн: Александра, 1992. 479 с.) и рассматриваем его как аксиоматическое. Все определения математических понятий приводятся по книге Дубровин Б., Новиков С., Фоминко А. Современная геометрия. Методы и приложения. Т. 2: Геометрия и топология многообразий., М.: Наука, 1986. 760 с.

³ Понятно, что о строгой абстрактности объектов мифа – *имен*, – равно как и об установлении между ними сходных с математическими отношений, можно говорить лишь условно.

⁴ Например, почему группа вращений $SO(3)$, имеющая представление в виде множества матриц действительных чисел размером 3×3 , на котором определена операция матричного умножения, изоморфна (тождественна) обыкновенной трехмерной сфере.

дены отослать читателя к широко известной математической литературе⁵.

Итак, объекты мифа принципиально:

- 1) автореференциальны, т.е. обладают только монолингвистическим описанием – описываются через такой же мир, устроенный таким же образом;
- 2) одноранговы (отсутствие понятия логической иерархии);
- 3) нерасчленимы на признаки (каждый объект – интегральное целое);
- 4) однократны (многократность объектов влечет наличие классов, т.е. наличие уровня метаописания).

Такие свойства объектов мифа при учете аспектов их пространственных отношений, устанавливаемых из анализа тех или иных мифологических текстов, позволяют говорить об определенных топологических свойствах мифологической модели как некоего пространства, «заполненность которого собственными именами придает его внутренним объектам конечный, считаемый характер, а ему самому – признаки *отграниченности*⁶. В этом смысле мифологическое пространство всегда *невелико и замкнуто*⁷, хотя в самом мифе речь может идти при этом о масштабах космических»⁸.

В то же время для выделения дополнительных свойств *непрерывности* (возможно, даже *гладкости* – см. определение ниже) и *ориентированности* (двусторонности) поверхности, которая по нашей гипотезе является реализацией мифологической модели в евклидовом пространстве, нам также важно иметь в виду следующее описательное определение: «Сюжет мифа как текста весьма часто основан на пересечении героем границы “темного” *замкнутого* пространства и переходе его во внешний *безграничный* мир. <...> Мифологический сюжет такого рода начинается с перехода в мир, наименование предметов в котором человеку неизвестно. <...> Само существование “чужого” *разомкнутого* мира в мифе подразуме-

⁵ См., напр.: *Понтрягин А.* Теория групп, М., 1989, 7-е изд.; и *Дубровин Б. и др.* Указ. соч.

⁶ Курсив в цитируемых текстах здесь и далее наш. – *А. И.*

⁷ Замкнутость пространства предполагает принадлежность ему его *границы*: множества точек, каждая из которых обладает таким свойством, что в любой, сколь угодно малой ее окрестности всегда найдутся точки (по крайней мере, найдется по одной) как принадлежащие, так и не принадлежащие этому пространству.

⁸ *Лотман Ю. М., Успенский Б. А.* Указ. соч. С. 63

вайт наличие “своего”, наделенного чертами считаемости и заполненности объектами – носителями собственных имен»⁹.

На основании вышеприведенных определений и понятий в этом вводном разделе мы с той или иной степенью убедительности гипотетически устанавливаем, что модель мифа, возникновение в которой пространственных отношений неявно опосредовано логико-семантическими отношениями объектов мифологического сознания (сознания, порождающего принципиально монолингвистичные мифологические описания), обладает определенной топологией¹⁰, а именно, что она изоморфна хаусдорфовому (отделимому)¹¹, компактному¹², ориентированному¹³ топологическому пространству (многообразию¹⁴), которое мо-

⁹ Лотман Ю. М., Успенский Б. А. Указ. соч. С. 64

¹⁰ Определение топологии содержится в определении самого топологического пространства как некоего множества точек X , в котором у k а з а н о, какие подмножества являются открытыми. Система таких открытых подмножеств X и есть его топология. При этом требуется, чтобы такая система открытых подмножеств обладала специальными свойствами: пересечение двух и, значит, любого конечного числа открытых множеств было открыто, и все X и пустое множество также должны быть открытыми.

¹¹ Топологическое пространство X называется хаусдорфовым, если любую пару его точек можно окружить непересекающимися друг с другом открытыми множествами. Заметим, что свойство отделимости топологического пространства с необходимостью входит в определение многообразия. Это важно, поскольку для представления топологического пространства в виде неособой поверхности в евклидовом пространстве требуется, чтобы оно удовлетворяло определению многообразия. В действительности это служит гарантией “невычурности” реализуемой поверхности, например, того, что на ней не будет складок (возможна плодотворная на этот счет ассоциация с *plie* по Делёзу) и что с ней будет «приятно» иметь дело (требование простоты). В случае топологии пространства модели мифа это свойство обеспечивается принципом принципиальной однократностью и признаковой нерасчлененностью объектов мифа.

¹² Топологическое пространство X называется компактным, если из любой последовательности его точек можно выбрать сходящуюся последовательность. Эквивалентное определение: если X покрыто счетным числом открытых областей, то из них можно выбрать конечное число покрывающих X . Требование компактности удовлетворяет свойству ограниченности, конечности, которым с необходимостью обладает мифологическое пространство (и которое также принципиально ограничено от «внешней враждебной потусторонности»).

¹³ Многообразие M называется ориентуемым, если якобианы функций перехода (детерминанты матриц преобразования координат, которые, в свою очередь, являются ковариантными производными функций преобразования координат от области к области) положительны для всех пересекающихся пар областей. В реальности это значит, что интересующая нас поверхность, в виде которой реализуется пространство модели мифа, является принципиально двусторонней, т.е. обладает непересекающимися (не двузначными) полями нормалей к своей поверхности.

жет быть реализовано как *гладкая неособая* поверхность в обыкновенном евклидовом пространстве какого-то (возможно, большого) числа измерений. (Для удобства чтения все определения и краткие обоснования правомерности их применения были вынесены в примечания.)

Следует подчеркнуть, что мы *не можем* знать, каким именно является представление пространства мифа, какой именно поверхностью оно может быть представлено (например, сфера ли это или тор¹⁵, и какова размерность пространства представления). Мы только можем с большей или меньшей степенью гипотетичности рассуждать об определенных ее топологических свойствах, которые были перечислены выше.

Мы говорим о поверхности в пространстве представления, на которой «пронсходит жизнь» мифа, точно в таком же наглядном смысле, в каком мы говорим о проблеме картографирования нашей «земной жизни» (учитывая, что «пространство» теперь стало «поверхностью»: мы перешли к «поверхностному существованию», к «плоскому миру»).

Отметим также важность требования свойства *непрерывности* (гладкости¹⁶), которое определяется внутренней замкнутостью мифологического пространства и невозможностью естественного (непрерывного) проник-

Например, сфера является ориентируемой двусторонней поверхностью, так как обладает двумя различными полями нормалей – внешним и внутренним. Напротив, Лист Мёбиуса, который нас будет очень интересовать впоследствии, таким свойством ориентируемости не обладает, так как является вырожденной, особой, односторонней поверхностью: любая его нормаль после совершения полного цикла переходит в нормаль, которая противоположна по направленности ее первоначальному состоянию. Свойство ориентируемости является исключительно важным для топологических свойств пространства мифологической модели, так как вытекает из его принципиальной отграниченности от внешнего безграничного мира, переход в который не может быть совершен *непрерывным* (естественным) образом, без разрыва и трансгрессивного проникновения сквозь. (Далее нами выдвигается гипотеза, которая основывается на попытке реконструкции топологических свойств сознания, совершающего такое экстремальное феноменологическое путешествие, что подобный переход *вовне* осуществляется именно «по Листу Мёбиуса».)

¹⁴ Понятие многообразия представляет собой обобщение впервые математически описанного Гауссом процесса картографирования земной поверхности. Это обобщение оказывается необычайно широким и применимо к громадному классу сложнейших геометрических фигур.

¹⁵ Вообще-то интересующие нас реализации вложений гладких многообразий в евклидово пространство определенной размерности имеют свою классификацию: они представляют собой так называемые «сферы с n -ручками»; например, тор – это «сфера с одной ручкой», что-то вроде пири, и т.д.

¹⁶ Говорят, что функция (в данном случае – параметрически задаваемая функция координат поверхности) обладает определенной, k -й степенью гладкости, если она непрерывна, а также непрерывны все ее производные вплоть до k -й степени.

новения в безграничное внешнее пространство, а также требования *ориентируемости* и вытекающее из него свойство двусторонности, которое гарантирует абсолютную отграниченность пространства мифа.

Мы предполагаем, что интересующий нас в дальнейшем в связи с *категорией Истока* образ адамического сознания (и образ космогонической изначальности, тесно связанный с «тектоническими свойствами смыслопорождающего сознания»), которые выражаются в таких культурологических понятиях, как «архетипичность», «заочная память», «поэт – пророк, предсказывающий назад» и т.д.) обладает свойством принципиальной мифологичности. По крайней мере, было бы разумно так предположить за неимением других интерпретационных моделей.

Зададимся вопросом, как именно происходит трансгрессивное разрушение пространства адамического сознания и какие топологические характеристики его сопровождают. Интуитивно ясно, что процесс этот сходен с разрывом, нарушением непрерывности мифологического пространства и «выходом наружу» в «темное пространство», перетеканием наблюдателя через «дыру Различия» с изнанки во вне. Ясно также, что здесь с необходимостью происходит нарушение свойства ориентируемости, мифологическая поверхность становится односторонней: если до того «жизнь» мифа протекла на двусторонней, непрерывной, компактной поверхности, то через трагическую паузу в богооставленности, открывшуюся в виде впервые явленного Ничто, происходит *изгнание* в потустороннее враждебное пространство. Т.е. в какой-то момент случается мистическая метаморфоза топологий, в результате которой в адамическом (мифологическом) сознании внезапно происходит смена пространственных отношений, которая влечет за собой... в конечном счете, всё, что угодно, в частности, возникновение возможности метаописаний, первичного признака гносеологического существования (например, состояния, в котором наблюдателем получается извне тайное знание).

Для нас важно, что такой переход с необходимостью совершается именно по *односторонней неориентируемой* поверхности, наподобие Листа Мёбиуса (возможно, ему гомеоморфной¹⁷), что позволяет нам ввести в эту ситуацию присущий этой поверхности аспект *переворачивания*.

В дальнейшем для удобства эти метаморфические поверхности мы будем схематично называть *Сфера* и *Лист Мёбиуса*.

¹⁷ Два многообразия (поверхности) гомеоморфны друг другу (топологически эквивалентны), если существует взаимно-однозначное непрерывное преобразование, переводящее их друг в друга. Наглядно это означает, что, представляя поверхности в виде сделанных из какого-нибудь эластичного материала, их можно «натянуть» друг на друга без разрыва. Например, сфера гомеоморфна эллипсоиду, а тор – «перстню», «пире».

Понятием паузы, цезуры в контексте трагедии как таковой (и ее тематической коннотации – *катастрофы*) мы пользуемся, основываясь на важном комментарии М. Б. Ямпольского, данному им рассуждениям Гельдерлина о трагедии: «В тот момент, когда трагедия достигает наивысшего напряжения, Закон нарушается и вместо трагической смены представлений является то, что кроется за ней, – непреодолимый разрыв между героем и Богом, является ничто в виде чистых форм пустого пространства и времени <...>. Остановка, цезура смещает человека из его собственной жизненной сферы, переносит центр его внутренней жизни в иной мир, в эксцентрическую сферу мертвых»¹⁸.

Итак, мы предполагаем, что «зорождение» Листа Мёбиуса таинственным образом происходит в мистической паузе, цезуре, одновременно открывающей пропасть богооставленности и означающей виток смены представлений. Лист Мёбиуса в нашем понимании топологически характеризует явление Ничто: разрыва, паузы, следствием которой является возникновение Различия¹⁹. О том, как топологически Различие содержится в устройстве Листа, см. ниже.

Алеф-Ламед: Лист Мёбиуса, “вклеванный” в паузу

С Листом Мёбиуса мы ассоциируем сефиротический символ *Алеф-Ламеда*. Алеф и Ламед представляют собой два буквенных изображения 1-й и 12-й карт (1-го и 12-го аркана) Таро, чья схема возникла в результате адаптации оккультным символизмом сефиротического древа, принадлежности Каббалы.

Сразу заметим, что вид аркана – петли – имеет вынужденную изобразительную отсылку к Листу, или Петле, Мёбиуса (далее в анализируемых текстах А. Парщикова в этой связи нам встретятся многочисленные «загогулины», «арки», «скрепки», «скрутки» и т.д.).

Алеф первого аркана (называемый «Пагад», или «Маг») обычно диаграмматически изображается в виде человека-буквы, показывающего на небо и землю, их как бы разделяющего. Алеф – это интересующая нас топологическая характеристика разрыва (паузы, «0», утробно рождающего различие)²⁰.

¹⁸ *Ямпольский М. Б.* Беспмятство как исток (Читая Хармса). М.: НЛО, 1998. С. 374–375.

¹⁹ Фундаментальный взгляд на «Знание как Падение», основанный на исследовании механизма следствий адamicкой катастрофы, изложен А. И. Шестовым в одной из глав его работы *Киргегард и экзистенциальная философия*, Париж, 1939.

²⁰ Обратный процесс можно увидеть в восприятии Хармсом окна как выхода через разрыв «на ту сторону»: «Окно спрессовывает множественное в некую единицу (цифровое значение буквы “алеф”), предшествующую множественности». (*Ямпольский М. Б.* Указ. соч. С. 174)

Ламед («Повешенный») 12-го, завершающего 12-членный магический цикл, аркана – буквенно изображается в виде фигуры человека, повешенного вверх ногами. Топологически Ламед вносит в наше рассмотрение характеристику переворачивания, он как бы завершает собой прохождение нормальное полного оборота по Листу Мёбиуса (выход по теперь *односторонней* поверхности в потустороннее, метаописательное пространство).

Интересен символизм этих двух арканов в интерпретации Г. Майринка, данной им в романе «Голем» (некоторые аспекты этой интерпретации, связанные с темой Двойника, находят отражение во втором тексте А. Парщикова – «Долине транзита»). Майринк, пользуясь символизмом Таро, воспроизводит такую схему повествования, в которой первый аркан, Алеф, символизирует отношение между вечным Я и переходящей телесной оболочкой – Големом. Первый аркан – первая стадия духовного осуществления личности, начало пути; осознание себя Големом, или мистическая встреча с двойником. Ламед, 12-й аркан, для Майринка – это опрокинутый символ алхимической серы, которая репрезентирует дух и глубинное человеческое «зерно», трансцендентное Я, встреча с которым является кульминационным завершением духовной практики героя и сюжета романа (здесь отметим геологический аспект *серы*, связанный с «Нефтью»).

Поскольку нас интересует элемент трансгрессивности, содержащийся в Алеф-Ламеде и связанный с мотивом адамического падения, приведем цитату из М. Б. Ямпольского, который пишет, что гадательное значение «Повешенного» – это «приостановка жизни, изменение, переход, жертвоприношение, возрождение. Но это и падение в самые глубины перед возрождением души, символизируемым десятым арканом – “Колесо фортуны”. “Повешенный” также имеет значение погружения высшего духовного начала в материальные, нижние слои. Символ такого погружения – треугольник, чья вершина обращена вниз (в этом смысле “Повешенный” дублирует перевернутое дерево, растущее из высших идеальных сфер в область материального)»²¹.

Интересны также следующие общеизвестные факты: пара «алеф-ламед» на иврите может быть прочитана как «эль», отсылающее к имени божественного Начала, а также то, что если «алеф (символизирующий Единого) будет отщеплен от слова Адам, то останется “дам” (кровь); если отщепить эту же букву от слова “эмет” (истина), то получится “мет” (мертвенность)»²².

²¹ Ямпольский М. Б. Указ соч. С. 323

²² Барц А. Презумпция человечности. Иерусалим, 1992.

Почему «Нефть как Истою»

Причин тому, что нефть нас интересует в связи с категорией истока, может быть множество. Избегая подробного комментирования, укажем лишь на некоторые из них.

1) *Магия*: нефть как вариант «философского камня», превращающего что ни попадя в золото – деньги. А именно: превращающего в них путем разложения на топливно-смазочные фракции саму нефть, запасы которой по масштабам неизмеримо превосходят количество мусора на всей планете.

Также стоит припомнить о нефтеносных алтарях культа огнепоклонников.

2) *Микробиологическая палеонтология*: гипотеза о непосредственном участии нефти в генезисе жизни на земле (Pr. Thomas Gold, Cornell University, *The Deep Hot Biosphere*. Copernicus, An Imprint of Springer-Verlag, New-York, 1998). Совсем недавно было открыто существование на очень большой глубине (6-10 километров²³) микроорганизмов из широкого семейства *Methanococcus Jannaschi*, способных к жизни при температуре минус 185 градусов по Фаренгейту и под давлением 3700 фунтов на квадратный дюйм, не нуждаясь в солнечном свете. Найдено более 500 разновидностей таких микроорганизмов. Вместе с тем выяснилось, что доселе

²³ «Основная идея того, что огромное количество микробиологической жизни существует в пористых областях геологических пород на глубине между 6 и 10 километрами, возникла благодаря тому факту, что природная нефть почти всегда содержит приподнятые уровни химически инертного гелия и в то же время – молекулы бесспорно биологического происхождения. Причина сосуществования этих двух различных веществ в нефти в течение долгого времени была загадкой. Одним из объяснений присутствия молекул биологического происхождения могло бы быть существование микробной жизни на всех глубинных уровнях, какие только могут быть достигнуты бурением. Тогда ассоциативное присутствие гелия вполне бы объяснялось тем, что выделяемые микробиологическим путем углеводороды, поднимаясь с нижних пластов, собирают и увлекают за собой диффузно распространяющийся в породе гелий. Гипотеза о существовании такой глубоководной биосферы недавно получила весьма основательное подтверждение в результате микробиологического анализа проб, взятых из очень глубоких скважин. Бурение пластов кристаллического гранита в Швеции в период 1986-1993 г.г. позволило обнаружить на глубинах между 5.2 и 6.7 км существенное количество природного газа и нефти (нефти было выкачано в общей сложности 80 баррелей). Русские геологи-нефтяники также решили проверить эту гипотезу. П. Н. Кропоткин в своем докладе на конференции в Москве сообщил, что открытие нефти в глубинных пластах Баттийского Щита может рассматриваться как решающий фактор в столетних дебатах о биогенном происхождении нефти». (Цит. по: *Gold T. The Deep Hot Biosphere*. Copernicus, New-York, 1998)

неизвестная форма жизни составляет чуть не 50% всей биомассы Земли. Это позволяет предположить не только о биогенном происхождении самой нефти, но и о том, что первые организмы зародились именно *под* землей и развились в побочном продукте их жизни, а также связать их выход вместе с нефтью *на поверхность* (заметим, на *сферическую* поверхность) – с генезисом.

3) *Психогенный аспект*. Здесь мы в качестве пояснения позволим себе привести выразительный монолог помешавшегося молодого ученого-геолога Шацкого, персонажа замечательной повести К. Паустовского «Кара-Бугаз».

Шацкий (имеющий реальный прототип, о котором Паустовский дважды упоминает в «Книге скитаний»: полусумасшедший геолог, заинтригованный автора своими жуткими рассказами о Кара-Бугазском заливе и Устюрте) был трижды водим белогвардейцами на расстрел, но троекратным чудом остался жив. Вместе с молодым матросом-большевиком Миллером он оказался среди горстки уцелевших людей, высаженных белыми на пустынный остров Кара-Ада, с которого они были спасены метеорологом Ремизовым и киргизами. После всех приключений «на третью ночь Шацкий разбудил Ремизова и сказал ему, волнуясь:

– Все, что я сейчас расскажу, держите в величайшем секрете. Я сделал гениальное открытие, но его нельзя огласить, иначе все человечество будет уничтожено величайшей мировой катастрофой. Я геолог. Я пришел к выводу, что в геологических пластах сконцентрирована не только чудовищная энергия, носящая материальный характер, но и психическая энергия тех диких эпох, когда создавались эти пласты. Понимаете?

Ремизов сел на койке:

– В чем дело?

– Слушайте внимательно. Мы нашли способы развязывать материальную энергию – нефть, уголь, сланцы, руду. Все это очень просто. Но у нас не было способа развязать психическую энергию, сжатую в этих пластах. Этот способ открыт американцами. Они ненавидят нас, они хотят стереть с земли Советское государство. Они готовятся выпустить психическую энергию пластов, лежащих под нами. Больше всего ее в известняках и фосфоритах. Фосфориты – это спрессованная злая воля, это сумеречный первобытный мозг, это звериная злоба. Чтобы спастись, надо применит дегазацию. Против известняков мы выпустим молодую мощную энергию аллювиальных напластований. Необходимо немедленно ехать в Москву и предупредить Совнарком. Необходимо оценить кордоном все местности, где есть выходы известняков и фосфоритов. Иначе мы погибнем всюду, даже в таких укромных углах, как Кара-Бугаз.

Ремизов зажег лампу и внимательно посмотрел на Шацкого. Перед ним сидел старик. Лицо Шацкого стало похоже на львиную маску.

– Сколько вам лет?

– Тридцать два, – ответил Шацкий.

Ремизов осветил Шацкого и посмотрел на зрачки: они были неподвижны, как у филина, пойманного днем.

“Один кончен”, – подумал Ремизов. Восточный ветер гудел над жалкой хибаркой, охранявшей сон бредивших людей»²⁴.

КАТЕГОРИИ И ТОПОЛОГИИ

Категория I – Исток

Содержащийся в нефти образ космогонического (как пра-геологического) и антропологического начал.

Образ Начала как плацдарм адамических Катастроф, имеющих трансгрессивную природу разрушения мифа – мира Тождества и Непрерывности (понимаемого не только метафизически как «всюду плотное»²⁵ присутствие Божественного взгляда, но и феноменально – как мир единственных именных объектов, где нет зазора между знаком и означаемым) – и воцарения Различия. Различие, в свою очередь, порождает: новые семантико-ценностные отношения в мире, метаописательные функции сознания и, как следствие, метафорическую синонимию.

Образ до-языкового (до-гносеологического) существования²⁶.

Образ катастрофы субъектно-объектного различения; а также: причинный образ возникновения дискретных серий, порождающих Время, и, в частности, перцептивной асимметрии, обусловившей направленность исторического и личного времени: корреляция этих направлений (впрочем, как и сами направления) ничем не обоснована и носит спонтанный характер (по И. Пригожину).

Образ катастрофы основного (адамического) – низко энергетического – состояния системы и, как следствие, рост энтропии – числа экви-

²⁴ Паустовский К. Собрание сочинений в 6 томах. Том 1. Романы и повести. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1958. С. 448–449.

²⁵ Приводимый здесь в метафорическом смысле термин «всюду плотное множество» в математике означает множество, в любой, сколь угодно малой окрестности которого найдется точка, принадлежащая этой окрестности, т.е. подчеркивается важность понятия Непрерывности, присущей адамическому существованию.

²⁶ Здесь в связи с Различием (которое было невозможно до того в Мифе из-за принципиальной признаковой нерасчлененности населяющих его объектов) как гносеологическим аспектом мистической катастрофы адамического сознания может быть интересно положение Платона о Знании, излагаемое им в «Федре»: «Знание есть правильное мнение с *отличительным* признаком».

валентных описаний состояния системы => разрушение Имен, возникновение «синонимов»²⁷.

Нефть как тектонический образ «Беспамятства как истока смыслопорождающего сознания» (по М. Б. Ямпольскому).

Категория II – Подмена

Образ нефти как всеобщего эквивалента, олицетворяющий самый принцип Подмены.

Образ Денег²⁸ как первичного принципа виртуальности²⁹ и всех вытекающих из нее культурологических последствий.

Образ Интернета как грандиозной пространственно-временной Подмены; ее новейшая космогония.

Топология I – Сфера

Сфера как топологический образ представления изначального адамического состояния мира и сознания – Мифа.

Катастрофа Мифа как эксцентрическое разрушение Сферы (см., в частности, теорию Сфайроса Эмпелокла).

Топология II – Лист Мёбиуса

Образ имманентной Напряженному Равновесию двойственности, предвещающий трагическое событие Разделения и Переворачивания.

Образ Алеф-Ламеда: согласно символике карт Таро – действие разделения переворачивания и подвешенности; символ разделяющего Различия, которое предвосхищает трагическую смену представлений; инициационное действие, предвещающее получение сакрального Знания.

Образ нарушения целостной замкнутости мифа, метаморфического разрыва Сферы, связанный с Переворачиванием (Алеф-Ламед).

²⁷ См. в связи с этим известную концепцию А. Колмогорова о величине информации языка; а также пояснение к *Топологии II*.

²⁸ В новейшей истории «война», «деньги», «шопотика», «нефть» – суть одно и то же. См., в частности, и об этом, стихотворение Парщикова «Деньги», где: «...сравнение целей порождает цены. / Купюра смотрится в купюру, / но не в лоб, а под углом прогресса <...> / дензнаки пахнут кожей и бензином»; а также возникает интересный нам в связи с Топологией II образ «всадника *нустот*, царя финансов».

²⁹ Деньги с их свойством тотальной подмены и интеграции ценностей – как модель, впервые реализовавшая принцип виртуальности. Интересна фактическая связь денег и интернета, состоящая в том, что основной серверной базой для современных сетевых технологий явился грандиозный проект банковских систем, осуществленный IBM в конце 70-х. Электронная система оплаты по кредитным карточкам структурно идентична интернету и уже поглощается им как подобная часть. Почти полное исчезновение наличного оборота *post factum* выявляет цифровую, а вместе с ней и виртуальную природу денег.

Образ Паузы, Пустотности, Цезуры как богооставленности, паузы в присутствии Бога.

Образ Цезуры как основополагающего механизма Трагедии, находящейся в прямой связи с интересующими нас Катастрофами.

Основной топологический образ в пространстве представления Катастрофы Непрерывности.

О Листе Мёбиуса известно довольно много³⁰. И все-таки следует на нем остановиться подробнее.

Почему, например, Лист Мёбиуса связан с Различием?

Интересный нам в связи с “беспамятством как истоком” – космогонический и антропологический отсчет начинается из состояния тотального Тождества и Непрерывности.

Космогонический – понятно: геологическая изотропность, – например, неразделенность суши и воды; когда еще не возникла Топология II, т.е. – отсутствуют пустоты.

Антропологический: адамическое, компактное и замкнутое (утробное) состояние мира (мифа); состояние докатастрофическое, в котором еще “не съедено яблоко”, еще не утилизирована тайна Различия; состояние доязыковое, когда нет еще “синонимов”, и всё предметное содержание имеет свои собственные Имена.

Это, выражаясь «квантово-механически», *основное состояние* мира на нижайшем энергетическом уровне, абсолютный ноль температуры. Состояние, энтропия которого минимальна. И именно поэтому состояние это доязыковое – Именное, так как энтропия – и есть число эквивалентных описаний состояния термодинамической системы, т.е., собственно, «синонимов» (здесь «синонимы» нужно понимать не буквально, а именно что в кавычках, как нечто, являющееся причиной рождения проблемы языка в смысле Л. Витгенштейна, Б. Рассела и теоремы Геделя; понятно, что в адамическом состоянии мира не существовало проблемы парадоксально-альтернативного описания действительности и мышления, всё было тогда так, *как надо*).

Непроницаемая тайна, вокруг которой мечутся смыслопорождающие попытки понимания, заключается в принципиальном непонимании, *как именно* стряслась эта мистическая катастрофа, которая разрушила Непрерывность и Тождество и воцарила в мире Различие, со всеми вытекающими отсюда гносеологическими последствиями.

³⁰ См. бесценные для этого конспекта: книгу *Флоренский П. Мнимости в геометрии*. М., 1992; а также работы: *Лотман Ю. М. Заметки о художественном пространстве // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры*. Таллинн: Александра, 1992. 479 с. и *Иванов Вяч. Вс. П. А. Флоренский и проблема языка // Механизмы культуры*. М.: Наука, 1990. С. 198-205.

В математике термин «катастрофа» понимается как резкое изменение состояния системы при плавном изменении ее управляющих параметров; изменение, влекущее за собой необратимый (например, аднабатический) переход из равновесного состояния в непредсказуемое неравновесное состояние вплоть до полного разрушения структуры системы. Теория катастроф, в частности, занимается изучением возникновения дискретных структур из гладких и непрерывных. Это особенно интересно в связи с проблемой возникновения Числа и всего, что связано с *сериями*. Здесь могут возникнуть вопросы о «стреле времени» как направленности дискретного потока восприятия и о природе артикуляции вообще («Время – это мысль о вещи», И. Бродский).

(В связи с этим замечанием особенно интересно рассмотрение события интеллектуального выбора в терминах теории катастроф, что позволяет прояснить, как именно, по словам Ю. М. Лотмана, «интеллект человека не только пассивно отражает внележащую реальность, но и является активным фактором исторической и космической жизни»³¹)

Принципиальная спонтанность поведения системы: когда при вроде бы устойчивых условиях ее существования (затянувшееся адамическое блаженство) вдруг происходит внезапное перерождение, а потом задним числом выясняется, что такой бенц, как «обморок свободы» (по словам Киргегарда), содержался в самом благополучии. Поэтому главное в катастрофе – имманентная напряженному равновесию непредсказуемость дальнейшего поведения системы. Далее следует нечто, что можно было бы просторечием назвать «переворачиванием с ног на голову». Возможно геометрическое представление этой ситуации. Лист Мёбиуса – это так называемая вырожденная, не ориентируемая односторонняя поверхность. Поверхность, в каждой точке которой допустимы сразу две противоположенные нормали, переходящие друг в друга после совершения непрерывного цикла. Больше таких поверхностей в природе нет (с точностью до гомеоморфизма). Т.е. каждая точка такой поверхности находится в «напряжении» из-за двойственности своей природы: поскольку одновременно принадлежит *двум разным поверхностям, которые на деле являются одной*. Лист Мёбиуса – это образ, содержащий в себе критически напряженное состояние перед катастрофой и одновременно ее саму – посредством потенциальной совершенности в каждой его точке события Переворачивания.

³¹ См. об этой захватывающей воображение теме след. работы: *Лотман Ю. М. Клоно на распутье и О роли случайных факторов в истории культуры // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллинн: Александра, 1992.; Пригожин И., Стенгерс П. Порядок из хаоса. М., 1986; а также: Вернадский В. П. Химическое строение биосферы земли и ее окружение. М., 1965*

ПРОЧТЕНИЕ

«Нефть»

Как и положено лучшим образцам сжатости поэтического смысла – в трех первых строчках сразу уйма, если не всё.

Этим же – до предела сжатым отражением последующего – предвосхищается сквозной мотив тотальной метафоричности (см., например, геометрически заявляемое кредо принципиальной метонимичности, учитывая, что метонимия – исток метафоры: «ободками вещей в моей жизни запомнилась первая треть»).

Важно и то, что в первой этой строфе – именно три стиха, в то время как во всех остальных – по четыре: графическая единственность этой терции – первая отсылка к Данту.

Жизнь моя на середине³²,

Начать с того, что это более пронзительно, чем у Данта. Прежде всего потому, что первая стопа здесь – дактилическая, позволяющая сразу же взять быка за рога, набрать высоту. И еще потому что – без предысторий.

А также: попытка просодически быть подстать нелинейной риторике этих первых трех строк: где *уже* сказано то, что понятно только в конце.

Критичность момента – пик расцвета. Пик, с которого – как следует из дальнейшего и как оно есть у Данта, – только пике: чайка за добычей, нырок за жемчужиной тайны; спуск вслед за Вергилием.

Для справок ср.: «Жизнь моя затянулась» у И. Бродского – в «Эклоге четвертой, зимней».

хоть в дату втыкай циркуль.

(С. 11)

Здесь же, в первой строке, специфически русскими средствами – в придаточном предложении – с головокружительной одновременностью заявляется Топология I и тема спуска, проникновения.

Мотив взятия в фокус, в средостение внимания Бога, а также – мотив Божественной Сферы Паскаля, – «центр которой везде, а окружность – нигде».

Только будучи взятым в предельный фокус Присутствия, которое падает на него, как луч сквозь линзу сферы на щепоть трута, пророк способен воспринять Божественное знание.

³² Парциков А. Ангары. М.: Наука, 2006. С. 11. Здесь и далее тексты цитируются по этому изданию.

В то же время: уверенность в количестве отпущенного срока – вариант пророчества, возможность которого только подчеркивает харизматичность происходящего.

Проникновение в «ядро темноты», геологическое пронзание сути беспамягства – заявляет еще (впрочем, походя) мотив ослепления, который будет позже важен в связи с истоком пророческого знания – через слепца-трансвестита Тиресия³³ («самонапрягающееся слепое пятно», провидица и многое другое).

*Приняв его за тоннель, ты чувствуешь, что выложены впритирку
слои молекул,
(С. 11)*

И тут же – заявленный восходящей интонацией нырок: выход – или вход – найден.

Выход – известно откуда: из-под невыносимого оптико-харизматического зноя Сферы, или – сквозь всепроницающий прожог – в недра.

Но еще не совсем очевидно (только позже: «и я понял, куда я попал»), что выход этот – вход. Так, Иона бежит сначала из-под фокуса Божественного присутствия, не желая связываться с Ниневийскими делами, но побег его вскоре тоже оказывается – входом: в недра морей, в чрево китово, в явленную пустоту, в которой только и остается: взалкать.

Удивительная пристальность зрения – молекулы впритирку – следствие магнификации, blow up'a, вглядывающейся Сферы.

*и взлетаешь на ковш под тобой обернувшихся недр.
(С. 11)*

И под конец строфы – сообщается всё остальное – не то чтобы до конца, но, по крайней мере, – до середины дантовского путешествия, когда, миновав Левиафан, поэт в паре с Вергилием выныривает из воронки и встает вверх ногами в том же самом месте (“челом туда, где прежде были ноги”).

Сообщение ничуть не утешительное: теперь постепенно становится ясно, с чем придется иметь дело.

Тем самым заявляется Топология II – Лист Мёбнуса.

Вогнуто-полый «ковш» – первое эхо этой заявки.

³³ О культурологической роли этого персонажа, а также о таинственной связи слепоты и пророческого дара см. в книге *Ямтальский М. Б.* Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. М.: РИК «Культура», 1993. 464 с.

И вися на зубце,
(С. 11)

Топология II: Алеф-Ламед, подвешенность вверх ногами – тема зависания, цезуры, во время которой таинственно происходит трагедия, означаемая сменой представлений.

Одновременное действие подвешивания и переворачивания в символике Таро трактуется как инициация субъекта, предвосхищающая получение им Знания.

Возможно, указание на тему проклятости повешенного.

Тема метафизического зазора, неприкаянности между небом и землей, отсылающая также и к Лимбу: «Я из племени духов, / Но не житель эмпирея, / И, едва до облаков / Возлетев, паду, слабей» («Недоносок» Е. А. Баратынского; см. также о *Недоноске* прим. ниже).

Также для справок ср.: «Висел он не качаясь на узком ремешке», «В Петровском парке» В. Ходасевича: где дело в том, что узкий ремешок почти не виден и создается впечатление, что повешенный как бы парит в воздухе.

NB: здесь именно через повешенность впервые метаморфически происходит топологическая «склейка»³⁴ двух поверхностей: Сферы и Листа Мёбиуса.

в промежутке,
(С. 11)

Топология II: пузырчатость, пустотность, Цезура: маятник маячащей трагедии.

где реки теряют полярность,
(С. 11)

Во-первых, вновь Топология II: переворачивание, точнее, ее промежуточная, зависшая стадия – первая фаза качения.

Во-вторых, понятно, почему именно в промежутке, в недрах Сферы может произойти потеря и далее – смена полярности: по закону Гаусса внутри равномерно заряженной сферы потенциал постоянен, а электрическое напряжение (его, потенциала, дифференциал, перепад) равно нулю. Таким образом, оппозиция зануляется, и дальнейшее течение мо-

³⁴ Понимаемая в математическом смысле как установление взаимно-однозначного соответствия между точками подпространств двух границ топологий, по которым происходит «склейка».

жет происходит произвольным, в том числе и противоположным, образом.

Но есть и другое объяснение, правда, более сомнительное: будучи отраженным (перевернутым) от земной поверхности внутрь, наблюдатель лишается прежнего понятия магнитного Полюса: ток рек – по правилу «правой руки» – при зеркальном отражении, будучи сомножителем векторного произведения, меняет направление магнитного поля на противоположное (см. законы Максвелла)³⁵.

Допустимо также вспомнить здесь и о нефтяных подземных реках, а именно о таком явлении, как «первичная и вторичная нефть», которое уточняет природу месторождения. Оказывается, нефтеносные газы могут своим давлением обеспечивать напор, перемещающий нефть в ее подземных руслах. «Первичная нефть» относится к истоку, а «вторичная» – к устью. Различаются они внешними признаками месторождения: в случае «вторичной нефти» внешние признаки эти говорят, что нефти здесь мало, и она вот-вот кончится, а на самом деле она течет и течет, берясь неизвестно откуда.

Можно видеть по списку: пары, каменюги и петлистую нефть.
(С. 11)

Ну, понятное дело, «пары, каменюги» и между ними петляющая нефть – отсылка не только к геологическому истоку, но и к истоку космогоническому, когда: «Земля <...> была – смятение и пустыньность, и тьма над пучиною, и дуновение Божье витало над водами».

Ты уставился, как солдат, на отвязанную реальность.
(С. 11)

Вновь подчеркивается критичность момента, когда, как в бою или драке, всё происходит замедленно и отчетливо, и в то же время – как бы со стороны, сторонне.

Кстати, «отвязанность», сторонность происходящего, т.е. частичный или полный выход субъекта в качество объекта, тоже связана с перерачиванием, сменой представлений: инициация как бой, как карнавал.

³⁵ Необходимо привести комментарий Парщикова на этот счет. Оказывается, урта реками полярности здесь предвосхищает «колокольца Валдая»: Валдай как географический образ является точкой на карте, выше которой направление течения рек с севера на юг изменяется на противоположное (Каспий отражается в Белое море). Связано это, по всей видимости, с какими-то особенными геопсихическими свойствами этой возвышенности.

Категория I – образ Катастрофы субъектно-объектного различения.

Нефть выходит бараном с двойной загогулиной на тебя, нефит.
(С. 11)

«Загогулина»: Топология II – единоборство с Алеф-Ламедом, начало приключений. Закрученность загогулины вплоть, но не – до точки схождения полного цикла дает надорванный, еще не до-склеенный Лист Мёбиуса.

Именно что – коррида, трагический карнавал.

Отличная рифма; к тому же она еще раз отсылает нас к проблеме инициации.

Ты ли выманил девушку-нефть из склепа в сады Гесперид белым наливом?
(С. 11)

Склеп – Топология II.

Несмотря на то, что понятно: вновь тема истока, – но все равно ужасно загадочно. Заметим только, что уже известно – из статьи «Крипта Антигонь» М. Б. Ямпольского. Крипта, в которой *повесилась* Антигона, – исток письма: Памяти и Различия. Беда с Полиником инициирует ее для получения знания этого истока – посредством превращения в него.

В конце концов, что еще остается делать обреченному на Паузу и Слепоту, как не уподобиться ей (не только топографической подвешенностью, но, благодаря изобразительной отсылке к Алеф-Ламеду, – так же и диаграмматически)?

Кроме того, что сообщается: девушка-нефть лакома до яблок, – нам становится еще известно: нефть, оказывается, бывает – в случае особенно высокого содержания высокооктановых компонентов – «белой», мутновато-матового оттенка, как если заглянуть в коричневого стекла аптечный пузырек, в который пущен дым затяжки. Знают это едва ли не одни нефтяники³⁶.

Очевидна также диаграмматическая связь Алеф-Ламеда (разделение – N: \pm – и замыкающее цикл переворачивание – ∇) – двух букв еврейского алфавита – и Листа Мёбиуса. Цепочка: спуск – восхождение – переворачивание – соответствует частям цикла, описываемого нормалью при прохождении Листа.

Теперь: как геометрически происходит «вклеивание» перевертыша Алеф-Ламеда в сферический свод крипты. Как образуется эта замысловатая поверхность – гибрид Сферы и Листа Мёбиуса, – по которой со-

³⁶ По словам Парицкова, цвет нефти вообще «не стоит на месте».

вершается путешествие «Нефти»? В сфере делается «вход»: прокалывается циркулем или нырком. Далее по всей длине окружности этой дырки вклеивается циклообразующая ниточка Листа. Получается шар с вычурным рукавом, наполовину как бы вывернутым наизнанку. С него, с этого рукава-на-орбите, и свисает ниже, кривляясь буквами Алеф-Ламед, двойник-похититель из «Долины Транзита».

Здесь важно отметить практическую невозможность процедуры «склейки», ее неосуществимость с реальными пространственными телами (это можно проверить, вырезав в глобусе отверстие и склеив из бумаги ленту Мёбиуса подходящего диаметра). Выясняется, что такой топологический гибрид принципиально абстрактен и, будучи образован впервые в результате разрушения Сфайроса и воцарения разделяющего (опрокидывающего) Различия, отсылает нас к проблеме Истока *познания*, так как является первым продуктом до того невозможного абстрактного представления.

*Провод ли высоковольтный в купальню упал, и оцепенело кино?
Оседает труба заводская в чехле под направленным взрывом.*
(С. 11)

Оцепенелое кино родом из «отвязанной реальности»: замедление, драматические подробности, которых не увидать нормальным, не потусторонним, взглядом. Растяжка и напряжение перед катастрофой направленного взрыва.

Более или менее поверхностно, но все же – Топология II: купальня, чехол (блестяще подмеченное впечатление чехла, обусловленное тем, что при оседании от взрыва есть вертикально медленные и быстрые части разрушения).

Нефть идет своим ходом глухим, вслед за третьим, которого не дано.
(С. 11)

Кажется, этот незаданный «третий», помимо поверхностных алкогольных аллюзий, имеет четкую отсылку к логической проблеме «исключенного третьего», и далее – к теореме Геделя.

*С этой нефтью, как с выпуклым зеркалом, – словно игры с орлам без перчатки:
ты качаешься – ближе и дальше – от клюва его увильнув.*
(С. 11)

Мотив черного зеркала пророческой слепоты.
Качка – Алеф-Ламед.
Выпуклость – крипта.

Не дает разойтись на заблеванной синей площадке.

(С. 11)

Вышедший пьяный баран с упорной загогулиной, с которым не разойтись. Без третьего доза больше, желудок не держит. Тусклый тамбур ночной электрички, хулиганствующая пьянь: катастрофа Случая, несчастного случая.

Площадка заблевана нефтью: см. ниже – «нефть подступает к горлу».

И похожи, как две капли нефти, капля нефти, бассейн с хуссейном и Лувер.

(С. 11)

Категория II – балаган дензнаков.

Ты прошел эту стадию на цыпочках по указке аравийского властелина, ведомый за волосы по отвесу, где выжить не предполагал.

Стоя на кадыке, а проверить на точке плавления парафина, ты вцепился в барана подземного и – винтил ему по рогам.

(С. 11)

Балансирование, отвес – подвешенность, стояние на кадыке – перевернутость: Алеф-Ламед, Топология II.

Близость к точке плавления парафина (40 градусов³⁷) усугубляет критичность, горячность ситуации, близость ее к катастрофе: свертывание белка.

Как кувшины, в кладовую тьму уходя, острые ставят на ней пятерки, ободками вещей в моей жизни запомнилась первая треть.

Скрыты убийцы, но ребристые палки, как неонки, оттеняют подтёки.

(С. 11)

Топология II: кривизна цифровых загогулин, полости сосудов, кладовая крышты.

Нисхождение за знанием в ядро недр Сфайроса продолжается, и почему-то именно в этом месте, наверное, в связи с банками-кринками-кувшинами, припоминается падение Алисы в Зазеркалье... Спрашивается, что может быть зловещей зеркального листа Мёбнуса, который сам геометрически зеркален (налипающая на себя по завершении цикла амальгама)?

³⁷ См. Переписка А. Парщикова и В. Курицына. М.: Ad Marginem, 1998. С. 40.

Пальцы Тюльпа бродят по моргу, тычут в небо и находят там нефть.
(С. 11)

Рембрантовский доктор³⁸ тоже, перевернувшись, «встал» на Алеф-Ламед: вторая топология.

*И когда она вышла на волю, применила с черня опемение,
так светлеет песок и редееет после взрыва толпа.*
(С. 12)

Немота Беспамятства – Категория I: контуженная опустошенность, амнезия после взрыва в «чехле».

Нефть ушла из следа в поры или, наоборот, проступила, белая, сквозь.

*Перебежки ракушек и вспышек под серпами затмения,
наползание почв крупным планом...*
(С. 12)

Метаморфически разрушающаяся Топология I, в которую вклеивается Лист Мёбиуса.

Сейсмический образ затмения, плюс его серпом оскопляющая слепота, дающая взамен Тиресию дар знания времен от конца до начала: Категория I.

И ты понял, куда ты попал...
(С. 12)

...

*Ты в бочке белил ее утопил, но ответил ей абсолютным безделием,
ты оставил проекты и отключил зеркала в непохожих вещах,
и пока она медленно шарит, подобно в Бермудах бесвязным флотилиям,
осторожно, как иглы меняют на шприцах в отхожих местах,*
(С. 12)

Категория I – немота бездействия: метафорические зеркала, провоцирующие поэтическое высказывание, отключены, связь между флагманами отключена, отключен в Бермудах и сам мир (сиречь телефон).

³⁸ Замечание Парщикова: по его мнению, картины Рембрандта выглядят как залитые нефтью, и просветляющий луч на них – блик на выпуклом зеркале нефтяного озера.

Утопление в бочке с лучшей – белой – нефтью тоже рифмуется с темой ослепления.

Круговой жест поиска в пустоте: «ШАРит» – Топология II; а также иглы, отсылающие к циркульному входу в профетическое проникновение.

*и пока она ставит баррель на баррель свои желтоватые башни,
(С. 12)*

Стопки желтоватых цилиндров – башенки золотых червонцев: Категория II – Подмена.

Сосуды, тем более с горлышком: Топология II.

*и пока она на веревочке водит самонапрягающееся пятно
серебристых хранилищ, слоппувишихся в направлении внешнем,
и пока на изнанке твоей лобной кости она пробегает диалоговое окно,
(С. 12)*

Категория I – профетическая слепота (серебристое бельмо полого не-зренья) и беспамятство.

Воздушный шарик, налитый всеми мировыми запасами нефти, оказывается легче гелиевого: Алеф-Ламед может поднять и опрокинуть и не такую тяжесть.

Геометрическое действие схлопывания во внешнем направлении – замкнутость и компактность, а также изнанка черепного Сфайроса – это одновременно и очередная констатация помеси двух топологий и утверждение изоморфности Сферы и беспамятного содержания истока сознания: Категории I.

*и пока ее пробуют пальцем татары и размазывают по скалам,
и цивилизации вязнут в ней, как жучки, попавшие в Интернет,
пока мы приклеиваем лепестки на носы, валяясь по нефтью залитым скалам,
(С. 12)*

Кроме выпуклых гео-скул и скал и полых листочков, экраняющих зной черного солнца забвенья³⁹, еще и Категория II – тотальность распространения за счет принципа Подмены: интернет и мошки цивилизаций в нефтяном море Истока.

*и пока постель наша пахнет нефтью, что – удвоенный бред,
(С. 12)*

³⁹ Ср.: «Черное солнце, излучающее ночь»; «Le soleil noir de rayon la nuit», Victor Hugo.

Та же тотальность подменяющего распространения, распространения демографического: нефть как семя, чья инерционная сила во Времени – в Истоке; разворачивание Категории I за счет реинкарнационной Подмены поколений.

*и пока в длинном платье с высокой прической ты похожа на ложку –
так наивно сфисую, – пока чувствуешь под каблуким нефтяной запас,
пока царствуешь, злясь на себя, существуешь, царапаешься немножко, –
разновес расстояний – в пользу нефти, разделяющей нас,*
(С. 12)

Ложка и сферический, размером с колышущуюся под ногами земля, нефтяной бассейн: помесь полостей.

*там, где реки друг к другу спиной слушают колокольцы Валдая,
пока сон заставляет жевать стекло, но следит, чтоб его ты не проглотил,
сердцевина Земли тебя крутит на вагонных колесах, сама собой не владея, –
нефть подступает к горлу. Ее на себя тянет, к ней жмется прибрежный ил.*
(С. 12)

Теперь: где можно увидеть реки спиной друг к другу? Там, где, собственно, все приключения «Нефти» и происходят, – в недрах.

Для того, чтобы тому, кто проник в ядро Истока, увидеть реки спиной друг к другу, необходимо обернуться: «Эк, куда меня занесло!»

Этот стереометрический, «широкоформатный» – на все закрученные вращением земли – взгляд вовне, будучи теперь возможным, означает, что центр наконец достигнут, и непонятно, что будет там, – за страшным дальше, которого, в общем-то, и нет...

И вот именно здесь, в кульминационной – по нисходящей, там, где дальше некуда, – выколотой из глаз точке путешествия, и происходит напряженное «склеивание-разрыв» топологий.

Происходит он посредством эксцентрического вращения ядра, вызывающего дребезг Сфайроса и грозящего послойным разрывом коры (в том числе и мозга): размоткой пленки, дико наворачивающей в кучевой кочан двойные бараньи загогулины Мёбиуса⁴⁰...

Итак, тихие колокольцы Валдая – размноженные вращением бубенцы Сфайроса Земного и Сфайроса Сознания, в чьих недрах звенит, доводя до безумия, ядро Истока, – таков финал «Нефти».

⁴⁰ Что может быть ужасней разрыва на испытательном стенде пироскопа баллистической ракеты, вызванного внезапным возникновением эксцентрики вращения?..

«Долина транзита»

*Шакал и ворона: ни внешней ни внутренней крови
меж ними.*
(С. 12)

Абсолютное различие символов, почему-то все же находящихся в парном существовании. Топология II: Лист Мёбиуса – отроде в семье поверхностей – как склеенные в одну вырожденную две разных.

Вдали нарисован дымящийся динамит.
(С. 12)

Динамит (предмет не только военного, но и геолого-разведывательного обихода) пока только дымится, и медленным его дымком начинается оцепенелое кино отвязанной бикфордовым шнуром реальности.

Конечно, припоминается Альфред Нобель, изобретший динамит, – в частности, и литературных дел ради. Но вспоминается только в связи со своим братом, который случился в истории пионером иностранных инвестиций, вливавшихся – той же нефтью – в нефтяные промыслы Баку.

*Их контуры на честном слове уже наготове
покинуть ядро темноты и принять незаконченный вид.*
(С. 12)

Контур геометрического зародыша – недоноска второй топологии в желтке Истока.

Над ними баллоны с речами дрейфуют – листается комикс
(С. 12)

Топология II: однажды присланная открытка, где рой тучных дирижаблей⁴¹, наподобие тех, в 30-х годах, с простынями портретов Сталина

⁴¹ Замечательно замечание Парщикова на этот счет: интересующие его ЛТА-механизмы («fighter than air») вновь сейчас становятся актуальными именно в связи с интернетом и телекоммуникационными технологиями вообще, так как их предполагают использовать в качестве носителей крупномасштабных радио-сот, типа спутников на бреющем полете. Существует проект, по которому с этой целью предполагается над мегаполисами неподвижно подвесить под стратосферу по дирижаблю специальной современной конструкции.

и Горького, словно всплывающие танкеры-пузыри с нефтью: вновь Топология II – восходящая тяга Алезф-Ламеда к Разделению.

*на пляже остистом, подветренном, заперся грот поведол.
Разведфилось.
(С. 12)*

Топология II: пустотные паузы остовов породы, где вызревает перед трагической гео-фиестой вино Творения живого – нефть.

*Стало понятно, что врытый по пояс
фотограф был сварен из бронзы, и ни на кого – наводил.*

*Я спрятал оружие, связь отключил и свернул в Долину Транзита.
Прощай, побережье смешное! Чего я искал?
(С. 12–13)*

Автоматическое оружие в таких местностях, как Долина Транзита, – явно пустая цапка (см. хотя бы войну в Чечне).

*Альдорфер не скажет и Дафий. По зеркалу заднего вида
храмала ворона, клевал и маячил шакал.
(С. 13)*

Контурный – весь в прожилках сквозь паутинку серой крови – зародыш Топологии II возникает именно на поверхности зеркального перевертня.

Клевание, хромание, маячание – Топология II.

Движение качения отсылает также и к нефтяным качалкам, голова-сто-ушастый силуэт которых – вполне шакалий (припадочный), или птичий.

*Долина в горах пузырилась и напоминала соприкосновение пауз.
Пчела под обрывам, внизу – полигоны гладиаторских школ.
Стеклашки подстанций и трубопроводы за ярусом ярус.
II ртутные лифты с тенями нефтяников штырями усеивали котел.
(С. 13)*

Грозди второй топологии.

Штыри – массовка циркулей-шприцов у намеченного котлованом входа: морщинистой выемки уже натянутой кожи.

*Как два электронных скрутия, заметив друг друга, пропали
взаимно две тени – ворона, и, чуть задержавшись, – шакал;
как две электронные даты, ознобно стирая детали...
Долина, напротив, раскручивалась и напоминала аркан.
(С. 13)*

Схлопывание и раскрутка двойной загогулины второй топологии.

*И каждый участок района был точно вмененный в разметку,
он пуст был, но и сверх того, на чудесный порядок пустей,
как кубик, который всегда на шестерке, внушает догадку
о мнимости как бы пяти остальных плоскостей.
(С. 13)*

Куб пустоты с пятью мнимыми гранями – не что иное, как мыслимый и настоящий – односторонний – шар (топологически куб вообще тождественен шару): и все же Топология II, потому что шар – пустой.

*Изъяты частично: постройки, развязки, проходы и вышки.
И эта изытость царит и дуэт в подпольный манок.
Двойник ли, свисая с орбиты, хватал человек под мышку:
за локти – в замок и – в потемки (как через борта – на полку).
(С. 13)*

Невероятно захватывающий и взятый в предельную резкость образ Алеф-Ламеда: подвешенного под эмпирей двойника – вклеенного в Сфайрос перевертыша Мёбнуса, – который для инициации Разделения похищает, изымает, закидывая по баллистической дуге, оригинал.

С ним соотносится хлебниковский образ нутряного, с выстеленной амальгамой изнанкой зеркала-шара, куда однажды попались и попадают-ся, множась друг другом, отображения-двойни – образ Ка.

*В дверях арсенала провидица явилась, стакана не допила,
и так неуверенно, словно по глобусу пальцем ведет
и путает авиалинию с маршрутом подводного кабеля,
(а в этой растяжке сознания ни шагу не сделать вперед),
(С. 13)*

Провидица – долгожданная отсылка к образу обоюдодополого Тиресния. Стакан, надо полагать, – стакан нефти для аппетита перед фнестой, которая то ли уже разведрилась, то ли вот-вот.

*«Мы ждем приближения нефти! – сказала, чертя пирамиды
на воздухе, – Остальные обжили ржавяющий флот,
в акустике танкеров сонных, пока мы в Долине Транзита,
скользят по мазуту и в перегородках вешаются через год.
(С. 13)*

Поднебесья пузыряются нефтью, и вспоминаются известные Chateau d'Espagne.

Вновь «вклеивание» висельника Алеф-Ламеда в свод пузырчатых недр – ниже ватерлиннии – крипты.

*Другие в ущельях кочуют и здесь появляются редко:
прекрасное ловят мгновенье – и эта задача проста -
кто может из правильной пушки выбить центральную скрепку
арочного моста».
(С. 13)*

Парабола, арочная скрепка, акведук – то ли через нефтяной ручей, то ли сам несущий нефтепровод: Топология II.

*Бесхозная, в стратосфере зависшая на отметке,
где еще рано для парашюта, в летаргической высоте,
эта долина, разбитая на кривые клеточки,
похожая на дирижабль с солнечной батареей, на полужолостом винте,

с терпением геологическим, с оторой на ожидание,
с истерикой, что не отнять, когда уже вспыхнула сеть:
соляризированное изображение короткого замыкания
долины, облившейся нефтью, верней – опрокинутой в нефть.
(С. 13)*

Становится понятно: нефть не только в недрах Земли, как в «Нефти», но и в недрах Промежутка, населенного Алеф-Ламедами⁴².

⁴² И Недоносками. Один из самых таинственных образов в русской поэзии содержит легко уловимую, но трудно артикулируемую отсылку к Алеф-Ламеду. Возможно, связь эта отыскивается в том, что то зависающее, то метушееся между землей и эмпиреем, метафизически неприкаянное существо «из племени духов», находит себе избавление в результате окончательного падения и воплощения в *недоноска* – в своего рода Голема, – несовершенное, недоделанное создание, в телесную скорлупу, чей главный признак – немота. Важно, что дух не только воплощается в недоноска, но и *оживляет* его, то есть, возможно, дарует на мгновение дар речи: «Оживил я недоносок. / Отбыл он без бытия: / Роковая скоротечность! / В тягость роскошь мне твоя, / О бессмысленная вечность!».

Интересно в этой же связи другое – пантеистическое – разрешение похожей ситуации в «Осеннем крике ястреба» Иосифа Бродского, которое примечательно за-

Пузырчатая взвесь – пена стратосферы – второй Топологии.
Категория I – соляное ослепление.

*Здесь роль астронома и историка мне показалась притворной.
«Нефть – я записал, – это некий обещанный человек,
заочная память, заочная память, уходящая от ответа и формы,
чтобы стереть начало, как по приказу сына был убит Улугбек».*
(С. 13)

Дословно: Исток.

В заключение хотелось бы отметить, что «Нефть» и инверсивно продолжающая ее тему как бы вовне, на поверхность, «Долина Транзита» – это одни из немногих известных автору этих заметок примеры захватывающего описания новых, до того находящихся в заочной памяти, пространственных отношений. По этой части они стоят в одном ряду с такими вещами, как «Божественная Комедия», рассказы Сигизмунда Кржижановского и поэма «Москва-Петушки»⁴³.

И все-таки, в чем же причина такой увлекательной важности топологических мотивов художественной мысли?

Видимо, в том, что само пространство, как постороннее и враждебное, постоянно провоцирует человека на его исследование. Открытия великих исследователей пространства – более или менее косвенно – есть следствия инстинкта самосохранения. Гнетущее частное недоверие к устройству понятия места неоднократно в истории приводило к изменению его, места, общезначимых свойств. Возможно, это говорит о наличии обратного миникризи механизма: если оказывается невозможным умилостивить враждебную по(ту)сторонность своим уподоблением ей, то возникает вполне естественное – потому что спасительное – стремление срочно покорить ее своей выдумке. Причем удача тем вероятней, чем чудесней оказывается выдумка.

вершается детскими возгласами: на *детей* падает снег (перья, дух Ястреба), и они кричат *вдохновенные* им: «Зима, зима!» Дух Слова в виде метафизических осадков пантеистически распространяется в сфере земной жизни, вдохновляя ее обитателей хотя бы на междометие, вызванное восхищением.

⁴³ Важно было бы отметить, что топология «Москвы – Петушков» также напоминает лист Мёбиуса, так как, оказавшись в окрестности долгожданных Петушков, герой невероятным образом «проваливается» на ту сторону листа и оказывается в Москве, завершая цикл в перевернутом положении. Таким образом, жел.-дор. путь и путь к Курскому вокзалу, как к «венцу» всех пешеходных усилий героя, оказываются своего рода «ведьмиными кольцами», по которым «леший водит» и т.д.

Выдумка только тогда чудесна – не когда она истинна – а когда восхитительна и нова. Истина, отчасти, всегда – старое и неувидительное, и в меньшей степени способна своим открытием что-либо изменить. Идеи Евклида были ничуть не менее сногшибательны для его времени, чем, в конце концов, завоевавшие реальность предположения Минковского. Неограниченная линейность пространства, в котором – хотя и мысленно – возможно бесконечное перемещение, для древних греков была идеей, рожденной бредом, но, скорее всего, именно она привела Александра на место Дария (среди пылающих нефтью гор). Учитывая же основное положение трезвого отношения к жизни – «ненаблюдаемое не существует», можно утверждать, что поход Александра, собственно, и был тем ратным импульсом, спровоцированным выдумкой, в результате которого пространство раздалось, развернулось по осям – и стало впервые Евклидовым.

Иначе говоря, здесь мы имеем дело с таким замечательным явлением, как заочная память: «Ничто не ново на земле», по словам царя Соломона. Любое открытие (новая информация, которая, по определению, парадоксально не может быть получена алгоритмическим способом) осуществляется на деле как событие припоминания. Оказывается, что смыслопорождающий текст как акт сознания воспроизводит определенные пространственные отношения, которые архетипически содержатся в самом сознании и чьи топологические свойства впоследствии проективно выявляются в реальности. Ю. М. Лотман, цитируя И. Пригожина, говорит об этой парадоксальной ситуации порождения текстов культуры: «Так, например, в химии известны автокаталитические реакции, “в которых для синтеза некоторого вещества требуется присутствие этого же вещества. Иначе говоря, чтобы получить в результате реакции вещество X, мы должны начать с системы, содержащей X с самого начала”. С этим можно было бы сопоставить роль текстов, которые получает новорожденный ребенок из внешнего мира, для того чтобы его механизм мышления смог начать самостоятельно генерировать текст»⁴⁴.

⁴⁴ И. Бродский в своем эссе *Кощачье «мгу»* высказывает соображения, которые находятся в тесной связи с идеями Ю. М. Лотмана и И. Пригожина, в частности, с идеей о роли случайности в одушевленном и неодушевленном мире: «Приходит в голову, что то, что мы обычно объявляем открытием, – всего лишь проекция того, что у нас внутри, на внешний мир. Что физическая реальность мира, или природы, или как его там назвать, – всего лишь экран или, если вам нравится, стенка – с нашими собственными структурными императивами и неправильностями, написанными крупно или мелко на них. Что внешний мир – школьная доска или резонатор для наших идей и представлений о нашей собственной, в большой степени непостижимой ткани. Что в конечном счете человеческое существо не столько получает знания снаружи, сколько выделяет их изнутри. Что человеческое исследование – система замкнутой цепи, в которую не могут вторгнуться ни какое-либо Высшее Существо, ни иная разумная система. Если б они

В нашем случае мы имеем дело с двумя текстами, которые таинственным образом припоминают и воспроизводят некое замысловатое пространство, рассуждая о топологических свойствах которого мы попытались показать, что оно восходит к ситуации разрушения мифологического мира (мифологического сознания), когда компактное (замкнутое, содержащее в себе свою границу) и ориентируемое (решительно ограничивающее сторонность) пространство внезапно становится открытым для сознания адамического существа, которое, таким образом, становится способным к *свободе*.

В заключение хотелось бы отметить, что не лишен смысла вопрос – не придется ли нам в скором времени столкнуться в реальности с новой топологией, имеющей очень тревожный образ: сферическим телом сознания, из срубленной шеи которого, вывернутой листом Мёбиуса, хлещет нефть, заочная память конца времен? – На наш взгляд, «Нефть» и «Долина транзита» не только описывают это замысловатое пространство, но и предсказывают, где оно будет топографически отыскано.

могли, они не были б так желанны, хотя бы потому, что Оно или она стали бы одним из нас, а нас и так хватает». (Перевод Е. Касаткиной.)

Екатерина Фридрих

Метареализм по-немецки: о переводе «Нефти» Алексея Парщикова¹

Пожалуй, неотъемлемой частью исследования рецепции иностранной поэзии и ее потенциального влияния на развитие литературного процесса в определенной стране является вопрос об истории перевода конкретных литературных источников и возникающем при этом межкультурном и межязыковом диалоге между поэтом и его переводчиком². В качестве самого известного примера активного литературного трансфера в русско-немецком поэтическом пространстве, вероятнее всего, можно рассматривать случай Пауля Целана³.

¹ Впервые опубликовано в Критика и семиотика. 2019. № 1.

² Так, на немецко-русской конференции «Поэзия на переломе: основные тенденции поэзии после 1989 года в России и Германии», состоявшейся в РГГУ в мае 2013 г., М. Рутц сделала доклад о ряде социокультурных аспектов проблемы перевода современной русской поэзии на немецкий язык, проанализировав качественный и количественный характер контактов русскоязычных поэтов с их переводчиками (см. хронику конференции: *Евграшикина Е.* Немецко-русская конференция «Поэзия на переломе: основные тенденции поэзии после 1989 года в России и Германии» // Новое литературное обозрение. 2014. № 1 (125). URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2014/125/45e.html> (дата обращения: 26.02.2019)); см. также статью Т. Кудрявцевой о русско-немецких литературных связях с 1945 г.: *Kudryavtseva T.* Zu den russisch-deutschen literarischen Beziehungen nach 1945 // KUNO: Kulturnotizen zu Kunst, Musik und Poesie, seit 1989. 25.08.2016. URL: <http://www.editiondaslabor.de/blog/2016/08/25/zu-den-russisch-deutschen-literarischen-beziehungen-nach-1945/> (дата обращения: 27.10.2018).

³ В широком литературно-историческом контексте показательны, к примеру, неутощаемый интерес к различным аспектам перевода стихотворений П. Целана на русский язык (см., например: *Stahl H.* Übersetzung als Dialog: Paul Celans Gedicht “Mandorla” in russischen und polnischen Übersetzungen // *Gedichte schreiben in Zeiten der Umbrüche. Tendenzen der Lyrik seit 1989 in Russland und Deutschland.* Herausgegeben von H. Stahl, H. Korte. Leipzig: BiblionMedia, 2016. S. 577–610) и его роли для современной русской поэзии, а также зеркальные исследования, посвященные изучению влияния на его поэтику текстов О. Манделштама (см., например: *Белорусец М.* Целан и Манделштам. Диалоги. URL: https://www.odessitclub.org/publications/almanac/alm_30/alm_30_266-278.pdf (дата обращения: 28.10.2018), *Глазова А.* Воздушно-каменный кристалл. Целан и Манделштам // Новое литературное обозрение. 2003. № 63. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2003/63/glazova.html> (дата обращения: 28.10.2018))

На данный момент одним из самых активных переводчиков современной русской поэзии является Хендрик Джексон (Hendrik Jackson, род. 1971), «подаривший» немецкоязычному читателю «Поэму конца» Марины Цветаевой⁴; среди переводимых им авторов следует упомянуть Н. Азарову, С. Стратановского, Н. Кононова, Д. Гольинко и Д. Драгилева⁵, а среди опубликованных переводов – объемные издания текстов А. Парщикова⁶ и В. Иванова⁷.

Х. Джексон и А. Парщикова объединяла продолжительная дружба, тесно связанная с переводом на оба языка: так, А. Парщиков в свою очередь является одним из авторов перевода текста Х. Джексона с характерным названием «Трансцендентность или Внутри ломающейся скорлупы», опубликованного в двадцать пятом выпуске журнала «Комментарии» за 2004 г.⁸ В центре внимания данной статьи – вошедший в одноименную книгу перевод поэмы «Нефть» как одного из ключевых текстов русского метареализма: место и характер творческого диалога Х. Джексона и А. Парщикова в работе над переводом, а также непосредственный анализ некоторых наиболее интересных переводческих решений; заключительную часть статьи составит небольшой обзор контекстов презентации и первичной рецепции упомянутой книги переводов в немецкой литературной критике, определяющей векторы ее художественной реализации в актуальном немецкоязычном литературном процессе.

Нам известно о существовании нескольких (опубликованных) переводов «Нефти» на немецкий язык, причем все варианты принадлежат Х. Джексону. Но, прежде чем осветить особенности переводческих решений в издании 2011 г., мы хотели бы сказать несколько слов об оригинале.

⁴ См.: *Zvetajeva M. Poem vom Ende / Neujahrsbrief / Aus dem Russischen von H. Jackson. Wien / Lana: Edition Per Procura, 2002.*

⁵ Тексты упомянутых авторов совокупно с их переводами представлены на сайте «Lyrikline». URL: <https://www.lyrikline.org/de/startseite/> (дата обращения: 30.10.2018).

⁶ См.: *Parschtschikow A. Erdöl. Gedichte / Aus dem Russischen von H. Jackson. Berlin: kookbooks, 2011. 108 S.* Текст стихотворения, перевод и комментарии цитируются по этому изданию.

⁷ См.: *Iwaniv W. The atomic stories / Aus dem Russischen von H. Jackson. Berlin: hochroth Verlag, 2015.*

⁸ См.: *Джексон Х. Трансцендентность или Внутри ломающейся скорлупы / Пер. с нем. А. Парщикова и М. Рейдермана // Комментарии. 2004. № 25.* URL: http://kassandron.narod.ru/commentary/25/1_str_obl.htm (дата обращения: 28.10.2018)

Об интересующем нас тексте, поэме «Нефть»⁹, в отличие от многих других поэтических текстов рубежа XX–XXI вв., было сказано немало. Так, этот текст упоминается И. Калининым в ряду других так называемых «нефтетекстов»¹⁰, объединенных мотивом нефти как движущей силы истории, квинтэссенции исторической памяти и национальной идентичности. Нефть – это «первичная материя, которая избегает конечной формы, осуществляет коммуникацию между скрытыми недрами Земли и человечеством»¹¹. Г. Ермошина рассматривает образ нефти как развернутую метафору памяти: «Нефть – это законсервированная память о прошлом, жидкость, впитавшая смерть живого и неживого»¹². Амбивалентная природа нефти, ее одновременная связь с живым и мертвым становится важным фактором для развития этого образа в качестве масштабной метаболы¹³, особого лиминального пространства, ср. высказывание самого А. Парщикова о нефти как о «чистом промежутке между органикой и неорганикой»¹⁴. А. Иличевский в своем экстравагантном «геометрическом прочтении» «Нефти» и «Долины транзита» (второй части поэмы) рассматривает эти тексты как шифры новой топологии, причем образ нефти снова кодирует некий вид памяти – в данном случае эсхатологически окрашенной¹⁵.

⁹ По утверждению Е. Дробязко, эта поэма «начата в конце 90-х, примерно, в 1999, закончена в 2003-м» (см. комментарии к тексту, опубликованному на сайте, посвященном А. Парщику. URL: <http://parshchikov.ru/neft/neft> (дата обращения: 28.10.2018)). В немецком издании указан 1998 год, см.: *Parschtschikow А.* Указ. соч. С. 12-13.

¹⁰ См.: *Калинин И.* Между субстанцией и фантазмом: нефть в позднесоветской и постсоветской культуре. URL: <https://en.uit.no/Content/467549/Kalinin%20abstract.pdf> (дата обращения: 28.10.2018).; *Брейнингс О.* Обзор западной академической литературы // Литература. 15.06.16. URL: <http://litteratura.org/ev/1805-obzor-zapadnoy-akademicheskoy-literatury-ot-150616.html> (дата обращения: 28.10.2018).

¹¹ *Брейнингс О.* Обзор западной академической литературы // Литература. 15.06.16. URL: <http://litteratura.org/ev/1805-obzor-zapadnoy-akademicheskoy-literatury-ot-150616.html> (дата обращения: 28.10.2018)

¹² *Ермошина Г.* Вверх // Знамя. 2014. № 5. URL: <http://znamlit.ru/publication.php?id=5572> (дата обращения: 28.10.2018).

¹³ О метаболе см.: *Эйтейн М.* Что такое метабола? URL: http://www.emory.edu/INTELNET/pm_metabola.html (дата обращения: 28.10.2018)

¹⁴ *Парщиков А.* Наброски // Комментарии. 2009. № 28. URL: <http://reading-hall.ru/publication.php?id=1486> (дата обращения: 28.10.2018).

¹⁵ См.: *Иличевский А.* Опыт геометрического прочтения: «Нефть» и «Долина транзита» А. Парщикова // Комментарии. 2000. № 18. См. также эту статью в настоящем издании. Ср. также: «Парщикова привлекает потенциальность, скрытая во тьме энергия будущего. Уголь, нефть» (*Уланов А.* Капли нефти [рец. на кн.: А.

Все приведенные высказывания (а их ряд, как и разговор о поэтике А. Парщикова в целом, можно было бы продолжить¹⁶) дают ясное представление о том, насколько сложен текст «Нефти» для интерпретации — и, следовательно, для перевода, особенно в плане достижения адекватности переводного текста на стыке разнообразных языковых структур, совокупно формирующих специфический «метареалистический» дискурс.

Встреча обоих поэтов и переводчиков состоялась в период работы Х. Джексона над переводом «Нефти» для мюнхенского журнала «Акценты» в Кёльне, где жил А. Парщиков и куда часто приезжал Х. Джексон. В своих воспоминаниях Х. Джексон указывает на сложность стихов А. Парщикова, которые изначально воспринимались им как «поэтика аллюзий и реминисценций с темными метафорами и многозначными пропусками»: «Так Делез в философских построениях своей нелинейной теории жертвовал промежуточными звеньями ради сохранения темпа»¹⁷. Разбор «Нефти» ее автором и переводчиком сформировал особый метапоэтический дискурс, в котором А. Парщиков, по выражению Х. Джексона, *рассказывал* свои стихи, не дополняя, а *продолжая* их, ср.:

«Он настолько тонко и блестяще “рассказывал” свои стихи, что эти комментарии оказывались в каком-то смысле интереснее самих текстов. Пазл за пазлом собирал он разрозненные изображения, пока в моей голове не сложилась картина. Стихи не дополнялись, а, казалось, продолжались его рассказом. Я ощущал нарратив (одно из любимых слов Парщикова) как продолжение стихов человека, который может по своему желанию продлевать и расширять смыслы. Так сидели мы в кафе на кёльнских “рингах” (бульварах) и обговаривали, строчка за строчкой, его удивительное стихотворение “Нефть”»¹⁸.

Отдельные объяснения были отобраны Х. Джексоном из его переписки с А. Парщиковым, расширены и включены в комментарии к изда-

Парщиков. Ангары] // Знамя. 2007. № 7. URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2007/9/ul18.html> (дата обращения: 28.10.2018)); «Нефть – бесформенность и беспамятность» (Уланов А. Интуиции противоречий // Новое литературное обозрение. 2014. № 2 (126). URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2014/126/28u.html> (дата обращения: 28.10.2018)).

¹⁶ О поэтике А. Парщикова см., например, блоки материалов «Алексей Парщиков: обратная перспектива» в НЛО № 2 (126) за 2014 г. (статьи А. Скидана, В. Кальниди, И. Кутика, В. Аристова и др.) и “In memoriam: Алексей Парщиков” в НЛО № 98 за 2009 г. (статьи А. Драгомощенко, Е. Остапевского, М. Эпштейна, Д. Драгилева, М. Перлофф и др.), а также журнал «Комментарии» № 28 за 2009 г. и мн. др.

¹⁷ Джексон Х. Нефть за стеклом / Пер. с нем. С. Шрон // Новое литературное обозрение. 2009. № 98. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2009/98/dzh30.html> (дата обращения: 28.10.2018)

¹⁸ Там же.

нию «Нефти» на немецком языке 2011 г., среди них – о *водоразделе между реками Юга и Севера, Улугбеке, электронных скрутиках*, а также о *соприкосновении наук* как о непреходящем мотиве парщиковской поэзии.¹⁹

Один из комментариев относится к следующей строке поэмы: *II похожи, как две капли нефти, капля нефти, бассейн с Хусейном и Лувр*. Сам А. Парщиков в письме С. Левчину, опубликованном в двадцать восьмом номере «Комментариев» за 2009 г., так объяснял это место в своей поэме:

«Как всякое искусственное существо, нефть клонируется, клоны “похожи”, допустим, как две капли воды (хотя я так не думаю), а что клонируется, то продается, включая Лувр, который тоже собрание ценностей, золото. Хусейнов я путал, потому что неразборчив в политике, – был вроде и иорданский король и этот вот иракский деятель еще подвернулся с тем же именем. Мне нужен был арабский богач»²⁰.

Языковая и образная игра в упомянутой строке вследствие контекстуальной неадекватности аналогичного немецкого сравнения *wie ein Ei dem anderen* [как одно яйцо <похоже> на другое] русскому *как две капли* была компенсирована имплицитным указанием на двойников Садама Хусейна: *Ähneln / sich denn nicht, wie ein Hussein dem anderen, der Louvre und ein Tropfen Öl?* (S. 7).

При этом в своем комментарии Х. Джексон указывает на то, что аллюзия на Хусейна претерпела содержательные трансформации в историко-временном плане, ср.:

“Die ironische Anspielung auf Hussein wurde zeitgeschichtlich überholt (er badete nun nicht mehr im Pool, sondern sandte seine Doppelgänger aus und versteckte sich), so dass ich mich entschied, das neue Wissen einfließen zu lassen <...>” (S. 94)²¹

В другом комментарии Х. Джексон считает принципиально важным обратить внимание немецкого читателя на то, что существительное *нефть* в русском языке женского рода (“Erdöl ist auf Russisch ein weibliches Substantiv”). В комментариях А. Парщикова можно найти целый ряд разнообразных метафоризирующих и антропоморфизирующих измерений нефти как масштабной метаболы – поэтической оси поэмы, ср.: *нефть – планетарная кровь; нефть – тьма; нефть – и жертва и божество в одном лице;*

¹⁹ См. соответствующие комментарии: S. 93-95.

²⁰ Парщиков А. Наброски...

²¹ Ср.: «Ироничная аллюзия на Хусейна была опережена в историческом времени (он уже больше не плавал в бассейне, а посылал своих двойников, а сам скрывался), так что я принял решение дать новому знанию влиться [в поэму] <...>» (Перевод мой. Е.Ф.). Примечательно, что образ двойника значим для всей поэмы (ср. *двойника* – в переводе *Doppelgänger* – во второй части поэмы «Долина Транзита» (S. 10-11), и, следовательно, это переводческое решение Х. Джексона удачно и в более широком дискурсивном контексте.

нефть – убийца; *нефть* – вестница апокалипсиса и проч.²² Однако обращает на себя внимание тот факт, что, персонифицируя нефть, А. Парщикова в основном употребляет существительные общего рода и лишь в одном случае – женского, осознанно или бессознательно стремясь обойти навязанный культурой языка гендерный аспект. Немецкий перевод выдерживает эту гендерную нейтрализацию за счет среднего рода соответствующего слова (*Erdöl*), и указание на *женскую* природу нефти эксплицируется, как и в оригинале, лишь единожды, в следующем мифологическом контексте: *Ты ли выманил девушку-нефть из склепа в сады Гесперид белым наливам?* (S. 6), ср.: *Hast du das Mädchen, das Öl, mit einem Klarapfel herausgelockt aus Erdhöhlen – / in die Hesperidengärten?* (S. 7). Для сравнения, в англоязычном переводе, вошедшем в двуязычную «Антологию современной русской поэзии» 2008 г., переводчик использует прием лексического добавления в паратексте, выводя таким образом гендерный аспект в ряд дискурсивно значимых: так, название поэмы трансформируется в “Lady Oil”²³.

В отличие от первого опубликованного перевода «Нефти» (в антологии современной немецкой и русской поэзии «Диапазон»²⁴), в котором уже предпринималась попытка возможно более точного перевода с сохранением общей ритмической организации оригинала (близкой к акцентному стиху), а главное – его рифмовки (перекрестной abab, с точными и неточными рифмами), в издании 2011 г. с целью достижения равноценного регулятивного воздействия увеличивается число точных рифм и усложняется ритмико-синтаксическая организация переводного текста (к примеру, появляются анжамбеманы, которые отсутствуют в оригинале), что влечет за собой ряд разнообразных переводческих трансформаций.

«Диктат» ритмико-синтаксической и рифменной организации текста, отвечающей за динамизацию стиховых структур, влечет за собой в первую очередь разнообразные перестановки; ярким примером радикальной перестановки целых синтагм – при сохранении высокой степени лексико-семантической эквивалентности – может служить следующая строфа: *и пока она ставит баррель на баррель свои желтоватые башины, / и пока она на веревочке водит самонапрягающееся слепое пятно / серебристых хранилищ, схлопнувшихся в направлении внешнем, / и пока на изнанке твоей лобной кости она пробегает диалоговое окно* (S. 8) – *solange es unter selbst erzeugter Spannung stehende*

²² Парщикова А. Наброски...

²³ Contemporary Russian Poetry: An Anthology / Ed. by E. Bunimovich, J. Kates. Dalkey Archive Press, 2008. P. 181.

²⁴ Диапазон: Антология современной немецкой и русской поэзии / Под ред. Е. Пахомовой, С. Бирюкова, Х. Джексона, Б. Замеса, К. Кедрова. М.: Изд-во Университета Натали Нестеровой, 2005. С. 348–355.

Tanker – silberne, blinde / Flecken, die sich nach außen umstülpend implodieren – an seiner Leine führt / und solange innen von deiner Stirn sein Shell-Befehlsfenster nicht verschwindet / und solange es Barrel um Barrel gelb schimmernde Stapel übereinandertürmt (S. 9).

В качестве примера синтаксической перестановки, влекущей за собой и незначительные смысловые сдвиги, можно привести следующую строку, где причинно-следственная связь в оригинале заменена при переводе на утверждение о некоем положении вещей и предположение о причине его появления: *Провод ли высоковольтный в купальню упал, и оцене-нело кино?* (S. 6), ср.: *Filmriß. Fiel in die Wanne ein Hochspannungsdraht?* (S. 7).

Учитывая высокую степень лексической эквивалентности переводного текста, а также установку на сохранение рифмы и регламентированного ритма, следует сказать и несколько слов о характере неизбежных для художественного перевода потерь. Так, расхождения в языковых системах приводят к нейтрализации в области звуковой инструментовки стиха (ср., к примеру, потерю анаграмматической рифмы *нефть – нефит* (S. 6) или звукописи в синтагме *тенями нефтяников* (S. 10)). Достижение лексико-семантической эквивалентности отодвигает на второй план компенсацию отдельных приемов звуковой инструментовки: в этой области релевантным для перевода «Нефти» является прежде всего наличие рифм. Для сравнения, сохранение аллитерации и иных форм звукописи остается приоритетным для меньших по объему поэтических текстов, в которых звуковая инструментовка приобретает большее значение в качестве инварианта текста, направляющего процессы смыслопорождения. Так, о компенсаторном переводе можно говорить, к примеру, в случае с передачей богатого аллитерационного ряда в переводе стихотворения «Еж» („Igel“) (S. 28–29).

Ряд потерь обусловлен отсутствием в языках «симметричных» единиц: так, стилистическая маркировка некоторых слов оригинального текста в переводе нейтрализуется за счет выбора семантически эквивалентных, но стилистически нейтральных слов / словосочетаний, ср. *каменюга* и *Stein*: *можно видеть по списку: пары, каменюги и петлистую нефть* (S. 6) – *und du alles / der Reihe nach: Steine, Schwaden, mäanderndes Erdöl auftauchen siehst* (S. 7). Другой похожий пример затрагивает перевод просторечного слова *загогулина*, означающего причудливо изогнутую линию, изгиб, а также объект замысловатой формы, ср.: *Нефть выходит бараном с двойной загогулиной на тебя, нефит.* (S. 6) – *Das Öl schießt, zweifach gewunden, als Widder heraus auf dich zu, Neophyt.* (S. 7); в переводе дословно – *дважды изогнута*. Еще в одном случае отсутствие прямого эквивалента для наречия *валетом* «восполняется» приемом описательного перевода, сохраняющего «карточную» семантику, ср.: *там где реки друз к друзу валетом слушают колокольцы Валдая* (S. 8) – *dort, wo die Flüsse, wie Hälften einer*

Spielkarte, den Glocken von Waldai zuzören (S. 9); в переводе дословно – как половинки игральной карты.

В случае передачи глагола *разведриться*, полный лексический эквивалент которого отсутствует в немецком языке, используется описание погодной ситуации, *потенциально предшествующей* таковой в оригинале: *Разведрилось.* (S. 10), ср.: *Es schüttete aus Eimern.* (S. 11) – дословно: *Лило как из ведра.* Однако подразумеваемые погодные изменения в оригинале (префикс *раз-* в указанном глаголе указывает на *наступление* теплой, ясной и сухой погоды – например, после дождя) отсутствуют в переводном тексте, уступая место констатации прямо противоположного положения вещей (вместо ясной сухой погоды – лило как из ведра). Здесь можно говорить о неортодоксальном случае антонимического перевода (план содержания меняется на противоположный вместе с планом выражения), его контекстуальная мотивированность остается под вопросом (вероятно, здесь имеет место случай ложной этимологии, обусловленной корнем *-ведр-* в омографах *ведро́* и *ведро́*, а также в образованных от них однокоренных словах / грамматических формах: ср. *разведрилось* – *лило как из ведра*, этим объясняется появление в переводе оборота *aus Eimern*).

Обращают на себя внимание и несколько примеров, так сказать, «выпрямляющего» перевода, заполняющего пропущенные «промежуточные звенья»²⁵ в тексте А. Парщикова, о которых говорилось выше словами самого Х. Джексона. Стоит, однако, оговориться, что все они несут локальный языковой характер, не сводя перевод сугубо к заполнению лагун оригинального текста и не лишая исходный дискурс его *темноты*. К примеру, в оригинальной строке отсутствие *перчатки* в контексте *игры / охоты с орлом* заключает в себе лишь намек на опасность (ранения), тогда как в переводе этот элемент сценария генерализован прямым указанием на *отсутствие защиты*, ср.: *словно игры с орлом без перчатки* (S. 6) – *gleichsam ungeschütztes Spiel mit einem Adler* (S. 7). Эллипсис в другом примере (*Стало понятно, что врытый по пояс / фотограф был сварен из бронзы, и ни на кого – наводил.* (S. 10)) формирует фигуру умолчания, языковое содержание которой восстанавливаемо по двум разным, но одинаково важным для поэмы сценариям: *наводить объектив камеры* (релевантно непосредственно для данной строки) и *наводить оружие / прицел* (релевантно для «нефтяного» дискурса поэмы в целом). В переводе эллипсис нивелируется, однако крут значений не сужается за счет употребительности глагола *fokussieren* как (прежде всего) в сфере фотографии, так и (потенциально) в сфере стрельбы: *Langsam wurde klar, dass der bis zur*

²⁵ Ср. с названием главы диссертации А. Токарева «Поэтика русского метареализма», посвященной текстам А. Парщикова: «Эллиптическая поэтика А. М. Парщикова» (*Токарев А.* Поэтика русского метареализма: дис. ...канд. филол. наук. М., 2017. С. 106–126).

Hälfte / eingegrabene Fotograf aus Bronze war. Er hatte niemanden fokussiert (S. 11).

В двух следующих примерах переводческие трансформации затрагивают непосредственно образные ряды: так, образ метонимической природы *стекляшки подстанций* (S. 10) при переводе уступает место прямой номинации объекта и указано на материал, из которого он сделан: *gläserne Umspannwerke* (S. 11). В следующем примере «выпрямление» хиазматической пропозиции происходит за счет логического перераспределения ее образных компонентов, ср.: *Po zerkalu заднего вида / хромала ворона, клевал и маячня шакал* (S. 10). – *Im Rückspiegel / sah ich die hinkende Krähe picken, den Schakal aufschimmern* (S. 11); сказуемое *клевал*, в оригинале относящееся к *шакалу* и тем самым разрушающее ожидания от автоматизированных синтагматических связей (*клюет* птица, *ворона!*), в переводе напрямую атрибутирует именно *ворону*. Этот пример интересен и прямой субъективацией высказывания в переводе (за счет введения местоимения *ich* [я] и передачи зрительного опыта субъекта посредством конструкции *accusativus cum infinitivo*, следующей за глаголом *sah* [видел]), что, однако, не является нарушением «законов» перспективации в оригинальном тексте: в той же строфе *я* появляется в предшествующих высказываниях, ср.: *Я спрятал оружие, связь отключил и свернул в Долину Транзита* (S. 10).

Другой пример интересен дискурсивной природой лексического добавления, ср. первую строфу в переводе 2005 г. и 2011 г.:

Жизнь моя на середине, хоть в дату втыкай циркуль.
Водораздел между реками Юга и Севера – вынутый километр.
Приняв его за туннель, ты чувствуешь, что выложены впритирку
слои молекул, и взлетаешь на ковш под тобой обернувшихся недр.
(S. 6)

Angelangt in meines Lebens Mitte, wo du einen Zirkel in das Datum stoßen kannst
Die Wasserscheide zwischen Nord – und Südflüssen, ein herausgelöster Kilometer,
liegt
vor dir, du hältst sie für einen Tunnel, fühlst Moleküle, in Schichten übereinander, ganz
dicht – jetzt, wo du hoch hin auf einer Schaufel über umgestülpte Erdreiche fliegst²⁶.

In meines Lebens Mitte: wie mit einem Zirkel punktgenau gesetzt. **Nachtzug**
Durch eine Nord-Süd-Wasserscheide, ein herausgelöster Kilometer, langgestreckt.
Du hältst ihn für einen Tunnel, fühlst die geschichteten Moleküle ganz dicht, im Flug
jetzt hoch hin an einer Baggerschaufel, die dich über aufgeworfenes Erdreich trägt.
(S. 7)

²⁶ Диапазон: Антология современной немецкой и русской поэзии... С. 349

Во втором варианте перевода появляется *ночной поезд*, отсутствующий как в оригинале, так и в первом варианте перевода (во всей строфе!). Правомерность такого включения объясняется тем, что имплицитно текст связан с мотивами путешествия по местам нефтедобычи, ср. место из комментария А. Парщикова, переведенного Х. Джексоном на немецкий и включенного в издание (в качестве объяснения к строке о *водоразделе между реками Юга и Севера* – в переводе *Nord-Süd-Wasserscheide*):

“Als ich einmal im Nachtzug “Moskau-Archangelsk” durch dieses Gebiet der Wasserscheide fuhr, spürte ich, dass die Erde in diesem Zwischenraum geradezu durchsichtig wurde, man konnte die Schichten des Planeten sehen, seine Klüfte <...>” (S. 93)²⁷

Подводя итог наблюдениям над особенностями немецкоязычного текста поэмы, стоит указать на следующие характеристики перевода:

- это комментированный перевод, в соответствующем разделе книги поясняющий географические, исторические и проч. реалии, необходимые для понимания соответствующих мест поэтического текста;
- для него характерны высокая степень лексико-семантической эквивалентности оригиналу, а также упорядоченная ритмическая организация текста с перекрестной рифмовкой и чередованием точных и неточных рифм;
- адекватность перевода в первую очередь определяется формированием «темного» дискурса, характеризуемого предметностью, детальностью и конкретностью отдельных образов и их сложными неэксплицитными в рамках текста отношениями в общей системе.

Как следует из списка, наблюдения носят скорее языковой и «технический» характер; говорить о равноценности регулятивного воздействия оригинала и перевода, на наш взгляд, можно, лишь проанализировав ряд мнений конкретных читателей, что может стать предметом отдельного масштабного социолитературного исследования. Однако в заключение нам хотелось бы обратиться к нескольким упоминаниям немецкого перевода «Нефти» и других текстов, вошедших в состав книги, в актуальной немецкой критике и эссеистике, ориентирующих потенциального читателя и частично определяющих будущее место текста в литературном пространстве.

²⁷ Ср.: «Когда я однажды ехал в ночном поезде “Москва-Архангельск” по этой области водораздела, я почувствовал, что земля в этом промежуточном пространстве стала прозрачной, можно было увидеть слои планеты, ее бездны <...>» (Перевод мой – Е. Ф.).

Так, упомянутое в качестве последнего примера в нашем анализе включение в перевод образа *ночного поезда* интересно еще и тем, что этот образ был подхвачен и вовлечен в дальнейшую языковую игру одной из критических статей и, таким образом, утвердил автономно переводного текста в немецкоязычном пространстве, начало его самостоятельной «жизни» в поле цитации, транслирования и циркуляции смыслов, ср.:

“Dem Übersetzer Hendrik Jackson gelingt es, den Gedichten im Deutschen von der ersten Zeile, die mit *Nachtzug* endet, einen Zug zu geben, der einen mitzieht”²⁸.

В рецензии газеты “Frankfurter Allgemeine”²⁹ отмечаются «напряженность» «изобилующей аллюзиями» поэзии А. Парщикова (*spannungsgeladene, anspielungsreiche Lyrik*), а также контрастность его поэтики – с одной стороны, «скупой» и «лаконичной» (*knapp*), а с другой – «выходящей из берегов» (*überbordend*): так, в рецензии говорится о «прозрачности» и «резвости» заголовков (в качестве примеров приводятся следующие названия: “Geld” / «Деньги», “Eifersucht” / «Ревность», “Erdöl” / «Нефть»), в то время как стихотворные строки «почти выступают за край страницы» (*Verse, die fast über den Seitenrand hinauspringen*), рискуя «попасть под резак в переплетной мастерской» (*sie laufen Gefahr, in der Buchbinderei unters Messer zu geraten*). Рецензия воздает должное переводческой «отваге» (*Kühnheit*) Х. Джексона и закрепляет за А. Парщиковым окончательное рождение в литературу его «избранной родины», ср.: “So ist Parschtschikow nun endgültig in der Literatur seiner Wahlheimat angekommen”.

Упоминание «Нефти» и других стихотворений А. Парщикова со ссылкой на книгу переводов Х. Джексона можно найти в тексте Моника Ринк “Risiko und Idiotie” [Риск и идиотизм] из одноименного сборника эссе, посвященного проблеме релевантности поэзии в настоящее время и ряду других важных поэтологических вопросов. Высокая оценка поэтики А. Парщикова и перевода Х. Джексона сопровождается в нем наброском основных смысловых векторов поэтического сборника и указанием на их потенциальную роль в понимании современной России, ср.:

“Es waren und sind große Gedichte <...>, mytho-politische Epen, enorme Bögen, die das Heilige und das Profane gleichsam überwölben – und die den unterirdischen Legenden der Großideologeme Kommunismus und

²⁸ Severin T. Alexej Parschtschikow. Erdöl: Material – metareal // poetenladen. 20.12.2011. URL: <http://www.poetenladen.de/tillmann-severin-alexej-parschtschikow.htm> (дата обращения: 27.10.2018). Ср.: «Переводчику Хендрику Джексону удалось с первой строки, заканчивающейся *ночным поездом*, дать стихам такую тягу, что она увлекает за собой» (Перевод мой – Е. Ф.; сохранен оригинальный курсив).

²⁹ См.: Frankfurter Allgemeine Zeitung. Besprechung von 19.07.2011: Mit Streitlust.

Kapitalismus in verwegenen und todernten Allegorien nachspüren. <...> Musikalische Tiefe, Spiel und Ernst, Erdöl, Geld und die Geschichte des Geldes, des Erdöls, globale Verwicklungen <...>, die sich auf der persönlichen Ebene spiegeln. Es hätte auch das fantastische Gedicht über den Igel gegeben <...>, die Kater in der Fabrik für Antibiotika, “doch nichts ist das Karate der Kater im Vergleich zu den Diktatoren“, Tschernobyl, eine Elegie für einen Steinbruch. <...> Das könnte einmal der rechte Ort für den Versuch sein, Russland zu verstehen. Zum Glück hat das Buch, auch aufgrund seiner hervorragenden deutschen Übersetzung, inzwischen eine große Resonanz gefunden. <...>”³⁰.

Говоря о текстах А. Парщикова, нельзя не упомянуть его включения в так называемый *метареалистический* дискурс, заданный манифестами М. Эпштейна и К. Кедрова и продолженный рядом критиков³¹; представление А. Парщикова немецкому читателю также не обошлось без упоминания его связи с метареалистами (А. Еременко, И. Ждановым, И. Кутником) и американскими поэтами (М. Палмером и др.) и его в том числе переводческого интереса к творчеству “L-A-N-G-U-A-G-E school”³². Тот факт, что книга А. Парщикова в переводе Х. Джексона

³⁰ Rinck M. Risiko und Idiotie: Streitschriften. Berlin: kookbooks, 2015. S. 13–14. Ср.: «Это были и остаются великие стихи <...>, мифо-политические эпосы, громадные своды, раскинувшиеся одновременно над сакральным и профанным – и преследующие в лихих и архисерьезных аллегориях подпольные легенды великих идеологом – коммунистической и капиталистической. <...> Музыкальная глубина, игра и серьезность, нефть, деньги – и история денег, нефти, – всеобщие переплетения <...>, отражающиеся в личном. Есть и фантастическое стихотворение про ежа <...>, коты на фабрике антибиотиков, но “ничто каратэ кота в сравнении со статуями диктаторов”, Чернобыль, элегия для [гранитного] карьера. <...> В кой-то веки это могло бы быть подходящее место для попытки понять Россию. К счастью, книга, благодаря также и незаурядному переводу на немецкий, уже нашла широкий отклик. <...>» (Перевод мой – Е. Ф.). В данном отрывке, помимо поэмы «Нефть» / “Erdöl”, речь идет о следующих текстах (в порядке упоминания): «Деньги» / “Geld”, «Еж» / “Igel”, «Коты» / “Kater”, «Бегство 2» / “Flucht 2”, «Элегия» / “Elegie”.

³¹ См.: Эпштейн М. Что такое метабола? URL: http://www.emory.edu/INTELNET/rm_metabola.html (дата обращения: 28.10.2018); Кедров К.: Энциклопедия метаметафоры. URL: https://royallib.com/read/kedrov_konstantin/entsiklopediya_metametafori.html#0 (дата обращения: 28.10.2018); Давыдов А. [О Парщикове] // Новая карта русской литературы. URL: <http://www.litkarta.ru/studio/orientir/parshchikov/> (дата обращения: 29.10.2018) и др.

³² См. первый форзац книги: Parschtschikow A. Erdöl. Gedichte / Aus dem Russischen von H. Jackson. Berlin: kookbooks, 2011. 108 S.; см. также: Severin T. Alexej Parschtschikow. Erdöl: Material – metareal // poetenladen. 20.12.2011. URL:

была опубликована в независимом издательстве “kookbooks”, заявившем о себе как о перспективном и в некоторых смыслах альтернативном издательстве³³, длинный список которого включает в себя современных признанных поэтов Германии (М. Ринк, С. Шо, Ш. Попп, У. Штольтерфот, Д. Фальб, Х. Джексон и др.), чьи тексты отмечены изощренной интеллектуальностью и тонкой работой с языком, включает А. Парщикова (и некоторых других иностранных авторов, переведенных на немецкий, как, например, Е. Осташевского) в широкий контекст элитарного литературного трансфера в немецкоязычном пространстве³⁴. А вот будут ли тексты А. Парщикова и других современных русскоязычных поэтов интегрированы в собственно немецкие поэтические, культурные и историко-литературные дискурсы (как, например, в случае с О. Манделштамом и И. Бродским), покажет время.

<http://www.poetenladen.de/tillmann-severin-alexej-parschtschikow.htm> (дата обращения: 27.10.2018).

³³ См. страницу издательства: <http://www.kookbooks.de/verlag.php> (дата обращения: 29.10.2018).

³⁴ В этом ключе интересен и недавний русско-немецкий проект «Поэтическая диверсия», в реализации которого также участвовал Х. Джексон, см.: VERSschmuggel [Gedichte: deutsch, russisch] | Поэтическая дивЕРСия [Стихи: по-русски и по-немецки] / Herausgegeben von A. Maurin, Th. Wohlfahrt. Heidelberg: Wunderhorn; Москва: ОГИ, 2016. 185 S.

Историческая метафизика в стихотворении Алексея Парщикова «Румфиус»¹

Концептуальной основой нашей статьи является следующее высказывание Елены Фанайловой о книге «Кёльнское время» Алексея Парщикова: «80-е годы – это полное отрицание политической составляющей в своей жизни художника. И вдруг даже не с середины 90-х, а прямо буквально с первой половины, с интересом он начинает говорить про Ельцина, про политические расклады, как факт метафизики исторической»².

Так, в поэме «Нефть» через мифопоэтику заглавного образа, помимо прочего, анализируется тотальность символического порядка мировой сырьевой политики. «Нефть нарушает баланс, но держит нас in suspense, и это у меня назойливая ассоциация, что человека можно поставить на кадык как на точку опоры, – тошнотворная ассоциация. <...> нефтяные тайкуны стяжают абсолютное знание и живут в мифологическом мире, как пятый халиф Гарун аль-Рашид в “1001 ночи”»³, – пишет Парщиков в комментарии к поэме.

К иному аспекту взаимосвязи исторического и метафизического он обращается в текстах, написанных и опубликованных после «Нефти», – «Другой» и «Румфиус», имеющих полярные оценки среди близких поэта. Так, критик и поэт Константин Кедров в переписке с Парщиковым ответил, что эти тексты «тяготеют к “Новогодним строчкам”». Конечно, на порядок выше всего, что предлагает официоз, но на порядок ниже супергениальной “Нефти”»⁴. А в книге «Кёльнское время» (опубликованном рабочем архиве Парщикова) в одной из справок по периодам жизни и творчества, собранных вдовой поэта Екатериной Дробязко и его другом, прозаиком Андреем Левкиным, говорится, что стихотворение

¹ Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда, проект № 19-18-00205.

² Фанайлова Е. Кельнское время. Папки из архива поэта Алексея Парщикова // Радио свобода. URL: <https://www.svoboda.org/a/30422842.html> (дата обращения: 26.07.2022)

³ Парщиков А. Кёльнское время. М.: Новое литературное обозрение, 2019. С. 319.

⁴ Кедров К. переписка парщикова с кедровым и кацобой // Prosa.ru. URL: <https://proza.ru/2009/05/19/528> (дата обращения: 26.07.2022)

«Румфнус» «оказалось системообразующим, определив дальнейшее письмо АП»⁵.

В связи с вышеизложенным и возникает необходимость в подробном рассмотрении семантики стихотворения «Румфнус» и преломления в нем этой исторической метафизики как способа понимания исторических событий через метафизическую перспективу. С первых строк за счет образа «мрачной игрушки – ослика» через мотив памяти задается система взаимосвязи исторической памяти и онтологии настоящего:

Мы живём в дни, когда вспоминается мрачная игрушка – ослик,
выпускающий из суставов оси и хорды,
нежные стебли, их можно сжевать, перекусывая узелки.
У него образуются две челюсти на вращающейся морде.
Постамент, на котором он держится, – не шприц, но снизу надавишь,
и он валится, как бруски в городки⁶.
(С. 167)

Такой образ шарнирного «ослика» напоминает сразу ряд советских игрушек (от «Ослика» с вращающимися частями тела до «Ослика шагающего»):



⁵ Парщиков А. Кёльнское время. М.: Новое литературное обозрение, 2019. С. 240.

⁶ Парщиков А. Дирижабли. М.: Время, 2014. С. 167. Здесь и далее тексты цитируются по этому изданию.

Однако «мрачная» коннотация игрушки делает этот образ воплощающим и атмосферу времени через мотив памяти («Мы живём в дни, когда вспоминается...»). Кроме того, к образам игрушек Парщикова обращался еще в поэме «Новогодние строчки», что отчетливо коррелирует с замечанием Кедрова. Так, во второй части поэмы с помощью изображения «вывалившихся из мешка» игрушек возникает «вселенский» хоровод:

Хватит кружить самому, передоверим игрушкам всю беготню, их огласим!
Самодвижки с ключами в спинах, жужжа, объезжают Новый Иерусалим.
Цапка видит обратную часть Луны, но не нашей, а ещё не возникшей.
Объезжая песочницу, цапка беседует с Кришной.
Будет удвоена наша галактика, словно пройдя сквозь волшебную кассу,
если снова сыграть — удвоится снова, во веки веков и от раза к разу.
Вылезай на свет из угла мешка, каучуковый кипячёный дракон,
вторят очи его двум земным шарам — на одном стою я, а кто на другом?
(С. 22–23)

Одним из поводов написания «Новогодних строчек» стала работа Парщикова Дедом Морозом, когда он «был потрясен всем этим, той бедностью и убожеством, с которыми столкнулся в московских домах»⁷. Обращение к образу игрушки может восприниматься и как обращение к той атмосфере. Но, как оптимизм «хоровода» сменяется мрачностью «ослика», так и галактические образы сменяются метаморфозами тела игрушки: «оси», «хорды», «узелки» и не менее мрачные «две челюсти на вращающейся морде». Телесность этого образа кинетическая, он находится в движении, что подчеркивается причастиями «выпускающей», «вращающейся». В одном из писем к Андрею Таврову Парщиков через историю о прозаике Максиме Осипове пишет о своем восприятии российской действительности, что в ней произошло «анимирование советского духа»⁸. Так и «анимированная» телесность ослика задает систему взаимосвязей, при которой мрачное прошлое врывается в настоящее.

Метаморфозы времени продолжают и в следующей строфе:

Мы читали о хлябях, но не подозревали, что горизонт настолько распатан.
Земля бугрится, давит снизу на постаменты, словно ожили бурлаки
подземных дюн.
В школе направишь луну на инсекта, и он улетал, не приходя
к прежним масштабам.
Над угольной кучей таращилась пара молекул, и мы узнавали ноздрями: юг.
(С. 167)

⁷ Арабов Ю. Алексей Парщиков как литературный проект // Комментарий. 2009. № 28 // Читальный зал. URL: <https://reading-hall.ru/publication.php?id=1473> (дата обращения: 26.07.2022)

⁸ Парщиков А. Кёльнское время. М.: Новое литературное обозрение, 2019. С. 736.

Образы здесь будто построены на автоинтертекстуальности, отсылая к другим текстам А. Парщикова: «Мы читали о хлябях» (Румфиус) – «По колено в грязи мы веками бредём без оглядки, / и сосёт эта хлябь, и живут её мёртвые хватки» (Лиман, с. 37); «горизонт настолько распатан. / Земля бугрится» (Румфиус) – «ландшафт / передёрнулся, как хохлаткина / голова» (Землетрясение в бухте Це, с. 33); «бурлаки / подземных дюн» (Румфиус) – «Горняки. Их наружности. Сны. Их смерти» (Угольная элегия, с. 31); «инсект» (Румфиус) – «комар» (Я жил на поле Полтавской битвы, с. 88–89); «Над угольной кучей» (Румфиус) – «барабанчик надежда моих лотерейных – / что тащит со дна своего уголь?» (Угольная элегия, с. 31) и т. д. Так или иначе, метаболы этой строфы, воплощая метаморфозы художественного мира, визуализируют мрачное прошлое, т. к. и глаголы даны в прошедшем времени, еще и с семантикой незавершенности за счет их несовершенного вида («читали», «не подозревали», «узнавали»), и ситуация изображается на грани катасрофы (землетрясения).

Ведущую роль в стихотворении играют не субъекты, а объекты («ослик», «земля», «инсект», «пара молекул»), которым при этом не навязывается антропоморфизм, что возникает и в следующей строфе:

Кто-то из нас положил фотокамеру на ночь навзничь, объективом в небо,
стеречь планеты.
И воздушный шар застрял в сужающемся кверху колодце каменного двора.
Этот снимок сделала земля, теснящая постаменты.
...Когда пуговицу на тебе пришивают, закуси нитку, чтобы в памяти
не осталась дыра.

(С. 167)

Объекты в этой строфе («фотокамера», «планеты», «воздушный шар», «колодец», «снимок», «земля», повторенные третий раз «постаменты», «пуговица», «нитка» и т. п.) вступают во взаимодействие с мотивом памяти, причем таким образом, что каждый объект остается вещью-в-себе для другого. Такие взаимоотношения напоминают объектно-ориентированную онтологию, в которой «один бильярдный шар скрывает от другого бильярдного шара не меньше, чем шар-в-себе скрывает от людей»⁹. Через объектно-ориентированную онтологию творчество

⁹ Харман Г. О замещающей причинности (пер. с англ. А. Маркова) // НЛО. 2012. № 2 (114) // Журнальный зал. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2012/2/o-zameshhayushhej-prichinnosti.html> (дата обращения: 26.07.2022)

Парщикова интерпретирует и Левкин в статье «Пушка Парщикова и общее поле»¹⁰ и в предисловии к сборнику «Кёльнское время».

Изначально ориентируясь на «Монадологию» Лейбница, а в последствии и на contemporary art, Парщиков, особенно в поздних стихах, создает такой художественный мир, который «есть бесконечная кривая, касающаяся бесконечного множества кривых в бесконечном множестве точек, кривая с единственной переменной, конвергентная серия всех серий»¹¹. Так и прошлое, врывающееся в настоящее через «дыру памяти», в стихотворении «Румфиус» развивается через множественность взаимосвязей и взаимодействий, от отсылок к собственным стихам до онтологии объектов, которая в следующей строфе посредством параллелизма монтирует апокалиптическую фантазмагорию и рассказ о заглавном персонаже:

И стали являться посланники в кинотеатрах, гимнастических залах и офисах.
Бестелесные, ощупью, шёпотом они обещали связать ли, соединить...
Так ослепший классификатор Румфиус
на индонезийском острове гладил сухих чудовищ и нанизывал их на нить.
(С. 167)

В одном из писем поэту Сергею Завьялову Парщиков пишет: «Мне, конечно, особенно нравится длинная строка, длинный дыхательный период. Я, правда, им занимался на смеси дольника и силлабического барочного стиха, но помню упоение от открывающегося горизонта»¹². Так и этот акцентный стих с длинной строкой (до 10 иктов) отсылает к силлабическому, но еще и на семантическом уровне: деструктивная телесность и образ посланников могут вызвать ассоциации с одним из важнейших апокалиптических произведений «на русском диалекте» (по авторскому обозначению) эпохи барокко, с поэмой «Пентатеутум» Андerea Белоболоцкого, в которой «длинная строка» образовывалась типичным для силлабической поэзии образом – объединением двух строк в одну:

¹⁰ См.: *Левкин А.* Пушка Парщикова и общее поле // НЛО. 2017. № 4 (146). URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/146_nlo_4_2017/article/12619/ (дата обращения: 26.07.2022)

¹¹ *Делёз Ж.* Складка. Лейбниц и барокко / Общая редакция и послесл. В. А. Подороги. Пер. с франц. Б. М. Скуратова. М: Издательство «Логос», 1997. С. 45.

¹² *Парщиков А.* Кёльнское время. М.: Новое литературное обозрение, 2019. С. 663.

Плоть трепещет, сердце тлеет, рвутся жилы, сохнут кости,
Бог сыщиков посылает, розыскивать тайне злости.
Вся подобно разбирают, мысли, словеса и дела,
Мзду такую воздвоят, како богу служба была¹³.

Но при всей барочной вычурности метабол и апокалиптичности сцен текст Парщикова лишен церковно-религиозной дихотомии «дух-плоть», вместо которой и возникает онтология объектов, среди которых многозначный образ «посланников», обещающих «связать ли» и «соединить». Именно с этой фантазмагорической сценой сравнивается деятельность «классификатора Румфнуса», исторического лица, немецкого натуралиста, составившего иллюстрированное описание флоры и фауны острова Амбон Индонезийского архипелага и умершего там же в 1702 году.

Фантазмагория достигает своего апогея в финальной строфе, в которой синтезируются не только чудища, но и времена:

Постепенно все чада пучины предстали ему исполним из канувшего завета
(в акватории этой же рухнул вниз подбородком и руки по швам — Люцифер),
заполняющимся стадионом, где на входе обшаривают у турникета.
Рыбы пунцовые, как на ветру в мармеладных сутанах.
Размытые старты Натуры. Сечения сфер
(С. 167)

Образ «исполнина из канувшего завета» можно прочесть как метафору «Левиафана», и тогда это метаболическое связывание чудищ становится еще одной метафорой врывающегося в настоящее прошлого, на что указывает появление и Люцифера, и образа «стадиона, где на входе обшаривают у турникета», и даже некоторой каббалистической символики.

В письме Кедрову Парщиков называет стихотворение «Румфнус» «гравюрой в компьютерном экране»¹⁴, что подчеркивает и визуальность, и некоторую симулятивность присутствующих в ней образов. Но к гравюре в своей поэзии обращаются и поэты *language school*, практики которых Парщиков очень ценил. Например, Кларк Кулидж в поэме «Меланхолия» (1978), в которой онтологическая предметность образов связана с одноименной гравюрой Дюрера:

¹³ Русская силлабическая поэзия XVII-XVIII вв. Л.: Советский писатель, 1970. С. 225.

¹⁴ Кедров К. переписка парщикова с кедровым и кацюбой // Prosa.ru. URL: <https://proza.ru/2009/05/19/528> (дата обращения: 26.07.2022)

День Кометы запечатывает весь земной шар на его ночной стороне.
Даже глаза останавливаются. Руки, чтобы следовать. Уравновешенное на точке,
то измерение не удаётся. Отдохнуть в свистящей мысли
без сна. Устаёт ангел, даже Эрос замедляется.

Огромный Плейстоцен Воображения вознёсся до небес
в одном звоне колокола. Мысль на своём краю как
звук в ловушке. Каждую складку в одежде можно пересчитать.
Уже известное суммируется каждый раз¹⁵.
(Пер. А. Уланова и А. Фролова)

Техника Парщикова и техника Кулиджа во многом близки, но и во многом отличаются даже при использовании мифологических образов: для первого важны кинематографическая кинетика, порождение соответствий между объектами и временами, а для второго – «алхимическая», кумулятивная связь между языком и предметами, субъектом речи и объектами восприятия, связь, обеспечивающая овеществление смысла; один использует сравнения и параллелизмы, другой – парцелированный синтаксис и кумуляции. Но в обоих случаях возникает трансформация смысла именно через многоуровневую метафорику, через онтологию объектов в стихе и через соединение предметных и мифологических образов.

Что касается исторической метафизики в стихотворении Парщикова «Румфиус», то она, как мы выявили при анализе текста, представляет собой взаимосвязь онтологии объектов с мотивами исторической памяти, когда мрачное авторитарное прошлое врывается в настоящее, что делает позаную поэзию Парщикова предтечей одной из линий политической поэзии 2000-х – 2010-х гг. Это и письмо Елены Фанайловой, оптика которой следит «за возвращением эроса насилия в постсоветской культуре и политике на протяжении всех последующих лет, в течение которых ностальгия по эросу насилия будет производить новое насилие»¹⁶. Это и метафизика истории в поэме «Чужими словами» Станислава Львовского, когда «в истории ничего, начавшись, не кончается», т. к. «насилие и несправедливость, по Львовскому, – травмы не столько социального, сколько онтологического характера, они порождают долгую цепь последствий и встраиваются в длинный ряд подобий»¹⁷.

¹⁵ Кулидж К. Меланхолия / под ред. А. Уланова. Екатеринбург: Полифем, 2019. С. 27.

¹⁶ Литовецкий М. Елена Фанайлова: эрос насилия // Цирк "Олимп"+TV. 2021. № 36 (69). URL: <https://www.cirkolimp-tv.ru/articles/1034/elena-fanailova-eros-nasiliya> (дата обращения: 26.07.2022)

¹⁷ Кукулин П. Прорыв к невозможной связи. Екатеринбург; Москва: Кабинетный ученый, 2019. С. 426.

Таким образом, работа с историческими образами в «Румфнусе» вкупе с кинематографической оптикой цикла «Сомнамбула» подготавливает метафизический историзм его *magnum opus* – поэмы «Дирижабли (Movie Stills)», в которой «переживание поэтом среднепутинской России есть ужас вечной погони провайдера за пилотом через трупы мышшей»¹⁸, – чем проблематизирует и распатывает устоявшиеся оппозиции политического и метафизического, закладывая основы постсекулярной линии в новейшей поэзии.

¹⁸ Соколов П. Путинские «Дирижабли» // Colta.ru: [https://www.colta.ru/articles/literature/3790-putinskie-dirizhabli_\(дата_обращения: 26.07.2022\)](https://www.colta.ru/articles/literature/3790-putinskie-dirizhabli_(дата_обращения: 26.07.2022))

Елена Эберле (Желтова)

Метареалистический полет дирижабля в стихотворении Алексея Парщикова «Отбытие. Лотерея»

Цикл «Дирижабли», который Алексей Парщиков (1954–2009) писал в Кёльне в последние годы жизни, считается в его поэзии чуть ли не самым трудным для восприятия. Трудность прочтения цикла состоит, помимо прочего, в том, что многие его метафоры и образы воспроизводят реальные события из истории воздушных шаров и дирижаблей. Поскольку Парщикова часто интересуют малозвестные и трудно расшифровываемые исторические сюжеты и темы, то и передающие их поэтические строки иной раз интерпретируются неверно¹.

В данной статье я покажу, что лежащий в основании цикла метареалистический² взгляд Парщикова на полет дирижабля оправдан самой историей дирижаблей, а также представлю сведения и факты из истории воздухоплавания и истории науки, которые вошли в текст первого стихотворения цикла «Отбытие. Лотерея».

Мы утром не созванивались, чтобы новости
нас не отбросили назад в слепую яму.
(С. 635)

Так начинается стихотворение «Отбытие. Лотерея», первое из цикла «Дирижабли». О чем эти строки? Они указывают на важное обстоятельство «отбытия» в поэтический мир Парщикова, движения «от» (обыденного) «бытия»: невключенность в поток новостей; в противном случае пересташь видеть вещи.

Поэтическое *видение* у Парщикова несовместимо с суетной работой мозга – напротив, оно зиждется на внутреннем покое и интенсивном зрительном внимании. Зрение же для Парщикова – не только важней-

¹ Ошибочные интерпретации связанных с историей воздухоплавания образов стихотворения «Отбытие. Лотерея» мы встречаем, например, в статье Токарева А. А. «Эллиптическая поэтика А. М. Парщикова», о чем будет сказано ниже.

² В статье под «метареализмом» понимается то же, что понимал Парщиков, – реальность за физической реальностью, за внешней формой. (См.: *Парщиков А. Кёльнское время* / предисл. А. Левкина, сост., комм. Е. Дробязко, А. Левкина. М.: Новое литературное обозрение, 2019. С. 307. – Здесь и далее тексты цитируются по этому изданию)

ший инструмент познания³, но и, более того, «особое начало в мире» (С. 37), позволяющее войти в пространство, в котором, скажем словами Михаила Эпштейна, «расковываются металлически жесткие цепи готовых ассоциаций, освобождаются ум и зрение»⁴.

В таком метапространстве раскрывается поэтический дар Парщикова, однажды им определенный как навык или умение «внести логику здешнего мира в тот мир, потусторонний»⁵.

Переход из обыденной реальности в метареальность существенен для Парщикова, и в своих произведениях он нередко его описывает. В стихотворении «Отбытие. Лотерея» этот переход совершается в следующих за первыми двумя строках:

Как вдруг в окно на робкой скорости
бодулась тупоногая машина, надламывая раму.

И поплыла в затылок мне, не подавая вида,
что вписывает путь в свою окружность.
(С. 635)

Дирижабль «вплывает» в мыслящий орган человека с тыла, не возмущая его, не побуждая к активности; таким именно образом Дирижабль вписывается в родственную ему окружность.

Чтобы лучше понять эти строки, зададимся вопросом: почему, живя в Германии (с 1995 г.), Парщиков обратил внимание на дирижабли? Почему цикл вобрал в себя материал, связанный с историей дирижаблей? Почему для Парщикова важно, что в возрождение дирижаблей

«<...>стали инвестировать ветераны дирижабельных флотов и люди, помнящие блистательные десятилетия кругосветных путешествий на этих модных месмерических чудовищах?» (С. 643)

Дирижабли – «месмерические чудовища». Раскроем эту метафору. Согласно широко распространившемуся в Европе в конце XVIII века учению, названному в честь его основателя немецкого врача Франца Антона Месмера (1734–1815) месмеризмом, человек в магнетическом (ме-

³ Полухина В. Абсолютное спокойствие при абсолютном трагизме. Интервью с Алексеем Парщиковым. 25 ноября 1989, Глазго. URL: [https://litresp.ru/chitat/ru/П/полухина-valentina/brodskij-glazami-sovremennikov/33_\(дата_обращения:_28.02.2021\)](https://litresp.ru/chitat/ru/П/полухина-valentina/brodskij-glazami-sovremennikov/33_(дата_обращения:_28.02.2021)).

⁴ Эпштейн М. Н. Поэзия и сверхпоэзия. О многообразии творческих миров. СПб.: Азбука-Аттикус, 2016. С. 235.

⁵ Алексей Парщиков. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=WpAIRCIMMZE> (дата обращения: 28.02.2021).

смерическом) сне попадает в состояние безвременья и, как верили апологеты месмеризма, может, в том числе, предвидеть будущее и прозревать прошлое⁶.

Схожее воздействие на наблюдателя – погружать его в состояние, в котором теряется представление о времени, – способен оказывать и полет дирижабля.

Это свойство дирижаблей ярко проявилось в начале XX века, в первые годы их строительства в Германии. Так, в августе 1908 г. главная газета Штутгарта «Швабский Меркурий» писала о полете дирижабля LZ4:

«<...> все мы испытывали нервную дрожь, пока следили за полетом воздушного корабля в воздухе. И, как это случается только при великом художественном потрясении, мы чувствовали себя буквально приподнятыми в воздух, преображенными. Одни люди ликовали, другие рыдали»⁷.

Известно, что зрительный контакт с великим произведением искусства вводит человека в состояние внутренней тишины, в котором существование времени ставится под сомнение. Зрительный контакт с дирижаблем оказывал схожее воздействие. Немецкие газеты начала XX века свидетельствовали, что, когда дирижабли проплывали над наблюдавшими за ними, воцарялось «гробовое безмолвие»⁸. Именно из-за способности проявлять в людях скрытое за потоком ежедневных событий, вневременное восприятие мира, дирижабль в начале XX века стал для немцев особым воздухоплавательным аппаратом, вернувшим их в мир грез о великом прошлом Германии и в мир амбиционных надежд на ее великое будущее⁹.

А уже в конце XX века, возобновляя строительство дирижаблей, ветераны дирижаблестроения инвестировали не только в постройку гигантских воздухоплавательных машин, но и в возрождение особого мировосприятия, что отметил Парщиков:

«Один мой английский собеседник, военный историк, говорил, что пилоты и строители дирижаблей отличались особым характером и мировидением... Эти люди ощущали доисторическую "природность", были в душе мифофилами» (С. 643).

⁶ *Darnton R. Mesmerism and the End of the Enlightenment in France.* London: Harvard Univ. Press, 1968. P. 58.

⁷ Schwabischer Merkur, No. 360, 5 Aug. 1908, Mittagsblatt.

⁸ Там же; Leipziger Tageblatt, 5 Aug. 1908.

⁹ *Желтова Е. А. Эпизод из социальной истории техники в свете Акторно-сетевой теории Бруно Латура // Эпистемология и философия науки.* 2018. Т. 54. № 4. С. 191–201.

Необъяснимое физическими законами «месмерическое» воздействие дирижабля и интересует Парщикова, его бы он и хотел передать в своих феноменологических стихах¹⁰. В одном из вариантов заметок к «Сельскому кладбищу» (второму стихотворению цикла «Дирижабли») Парщиков писал об объединяющем цикл родстве воздействия полета дирижабля с состоянием человека, в котором его мозг не включен в восприятие хронологически организованных событий повседневной жизни:

«Дирижабль, его месмерическое парение, кажущееся безразличие к гравитации (с точки зрения созерцателей, находящихся на земле, конечно) у меня соединились с образами внутриутробного состояния и одновременно с образами забвения»¹¹.

Проявлению «месмерических» свойств полета дирижабля подчинен и жанр цикла, который сам Парщиков определяет как последовательность кинокадров-эллипсов¹². Поэтически точно сопоставленные образы в каждом безмолвном, «вынутом из времени» кадре задают траектории движения воображения. Воображение, двигаясь от одного образа к другому и обратно, как бы описывает эллипс, преображая содержимое кадра. Такой поэтический эллипс, по Парщикову, способен вмещать в себя «невывносимую полноту информации», ее «многомерные объемы»¹³, включать несводимые к определенному смыслу чудесные вещи. Раскрытие содержимого «эллипса» предполагает внутреннюю тишину и внимательное чтение, настроенное на созерцание, а не на вербальный анализ. Поэтому далее я воздержусь от интерпретаций и ограничусь историческим комментарием к тем строкам стихотворения «Отбытие. Лотерея», которые имеют отношение к истории науки, техники, воздухоплавания, а при необходимости иных пояснений будем максимально приближаться к мыслям и взглядам Алексея Парщикова.

Кадр первый:

Нас обгоняли тягачи графита,
велоспеды с нитками цепей жемчужных.
(С. 635)

¹⁰ То есть в стихах, поэтически описывающих опыт сознания в различных его модусах.

¹¹ Парщиков А. Заметки к «Сельскому кладбищу» // НЛО, номер 6, 2005 // Журнальный зал. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2005/6/zametki-k-selskomu-kladbishhu.html> (дата обращения: 28.02.2021)

¹² Парщиков А. Эллипс. 29 июля 2008 года. URL: <http://parshchikov.ru/pamyati-parshchikova/luchshe-budushchego> (дата обращения: 28.02.2021).

¹³ Там же.

Тягачи и велосипеды – новшества конца XIX – начала XX века, созданные ради увеличения скорости передвижения. Медленно плывущий по воздуху дирижабль, также детище начала XX века, своим огромным объемом как бы тянет натужно развивающиеся скорости тягачи и велосипеды вспять¹⁴. Скорость замедляется, время вытягивается: «тягачи графита» обретают черты древнейшего человеческого действия – извлечения графита из недр земли; «велосипеды» с «нитками цепей жемчужных» – сказочной реальности...

Следующий кадр переводит наше внимание на традиционно устраиваемый в начале XX века банкет в честь первых воздухоплателей и перелетов:

Нас ожидал банкет и музыканты на аэродроме.
Пилот проекта, я был первым на примете.
(С. 635)

Но затем эти первые два «земных», в ракурсе с летящего дирижабля, кадра соотносятся с перспективой космического масштаба:

Мой строгий аппарат всплывал в разломе,
меж двух столетий в эллипсном просвете.
(С. 635)

Дирижабль Парщикова – «строгий аппарат» не столько потому, что он точно рассчитан технически. Возникающий в разломе между вековыми пластами времени, в *эллипсном* просвете, эллипсоидный же Дирижабль наполнен родственной месмерическому состоянию «гиперобъективностью». В «гиперобъективности», согласно Парщикуву, объект или герой проявляет безразличие к силам гравитации, наполняется вневременным, «внегравитационным» светом, становится обладателем неявной возможности обращать время вспять¹⁵. Эти свойства Дирижабля проявляются в последующих строках стихотворения.

Вначале мы наблюдаем полет Дирижабля к земле, но затем он без особого усилия меняет направление и плывет уже «к Луне навстречу». Полет ввысь сопровождается погружением в «забвение»: «Мы забирали вверх, мы забывались вверх».

¹⁴ На языке Парщикова, дирижабль «толкает воздух вспять от скорости звука» (С. 633).

¹⁵ Парщикова А. Вверх ногами. Метаневесомость. URL: [http://parshchikov.ru/nulevaya-stepen-morali/vverh-nogami-metanevesomost_\(дата_обращения: 28.02.2021\).](http://parshchikov.ru/nulevaya-stepen-morali/vverh-nogami-metanevesomost_(дата_обращения: 28.02.2021).)

В годы, когда Парщиков писал обсуждаемый цикл стихотворений, существовал проект создания на основе дирижаблей, оборудованных серверами и солнечными батареями, новых стратосферных телекоммуникационных станций. Парщиков знал об этом (С. 643). На Дирижабле Парщикова также установлены сервер и солнечные батареи, но, словно просветая свою иную, неочевидную для индустриального общества, сущность, эти технические новшества окольно обнаруживают сопричастность с древнейшей космологической дихотомией Света и Тьмы:

На дирижабле – сервер. Тьма в заметной лихорадке.
Спокойны только солнечные батареи,
Как мельниц водяных – рассохшихся – лопатки.
(С. 635)

Полет пронизан характерными парщиковскими метафорами, демонстрирующими чудотворное взаимопроникновение мира людей и мира природы: «Толпа уставилась наверх ноздрями, / толпа смотрелась, как большая пемза»; мира природы и мира техники: «Два залпа-льва, к нам подбежав, нить потеряли и перегорели».

В какой-то момент время на летящем Дирижабле Парщикова «перекшивается». Рождаются эпические картины истории дирижаблей:

И дирижабли древние показывались на вершине,
Обугленные гинденбурги поленьев черных.
(С. 637)

«Дирижабли древние» пробуждают интуицию, что летящий по небу эллипсоидный дирижабль – выплывшая из неведомых далей, древнейшая архетипическая сущность. «Обугленные гинденбурги поленьев черных» колеблют воображение между эпохальной (положившей конец дирижаблестроению) катастрофой самого большого в истории (245 м) дирижабля Гинденбург (сгоревшего за 34 секунды дотла при посадке 6 мая 1937 г.) и неясными очертаниями крепостей или замков на вершине (burg (нем.) – крепость, замок).

В парщиковский эпос втягиваются сюжеты, демонстрирующие причудливую связность в истории дирижаблей различных человеческих ремесел, полетов птиц, легенд и мифов:

Француз тик-так с пропеллером на часовой пружине,
Австриец запрягал в аэростат орлов ученых.
(С. 637)

«Француз тик-так» – французский часовщик Пьер Жюльен (Pierre Julien), в 1850 г. приспособивший часовой механизм с пружинной для

управления полетом небольшого трехметрового аэростата с пропеллерами спереди и сзади. Аэростат Жульена был популярен в Париже¹⁶. Запрягавший в аэростат орлов австриец – Якоб Кайзерер (Jakob Kaiserer), в 1801 г. издавший в Вене книжку под названием «О моем изобретении управлять при помощи орлов воздушным шаром»¹⁷. Идея Кайзераера воспроизводила широко распространившуюся в Европе после смерти Александра Македонского (323 г. до н.э.) легенду о его полете на небо на троне (или колеснице), запряженной грифонами (в более поздней версии – орлами)¹⁸. (Именно эти два сюжета вызвали трудность при интерпретации у А. А. Токарева¹⁹.)

А далее Парщиков переводит внимание на воздухоплавательный сюжет с Наполеоном:

Подзорная труба Москва – Смоленск наклонно
вперится в дирижабль крестьянский на насесте.
По сжато му лучу доставит голову Наполеона,
Его ботфорты (полшага вперед) останутся на месте.
(С. 637)

Летом 1812 г. Наполеон стоял уже в Смоленске и был осведомлен о том, что Александр I в военных целях строит воздушный шар под Москвой²⁰. Парщиков знал об этом, знал, что Наполеон пытался в подзорную трубу разглядеть воздушный шар Александра I²¹. Помимо этого, во время работы над циклом «Дирижабли» Парщиков ходил на воздухоплавательные выставки в Дюссельдорфе²² и в Мюнхене. Там он пересмотрел мно-

¹⁶ Dirigeable de [Pierre] Jullien // Science History Institute. Digital collection. URL: <https://digital.sciencehistory.org/works/t435gf19x> (дата обращения: 28.02.2021).

¹⁷ Kaiserer, Jakob. Ueber meine Erfindung, einen Luftballon durch Adler zu regieren. Wien : Auf Kosten des Verfassers, 1801. 16 p., [1] leaf of plates. URL: <https://siris-libraries.si.edu/ipac20/ipac.jsp?uri=full=3100001~195889!0> (дата обращения: 2.03.2021)

¹⁸ Boardman, John. Alexander the Great's Flying Machine: An Iconographic Study. In: Ancient West & East. Vol. 14. 2015. P. 313-322.

¹⁹ «Упомянутый «француз», вероятно, один из братьев Монгольфье <...>, а австрийцем, «запрягающим в аэростат орлов ученых», всего скорее, является Франц Месмер <...>» (Токарев А. А. Эллиптическая поэтика А. М. Парщикова // LITERRA. № 4. 2017. С. 44.).

²⁰ Родных А. Тайная подготовка к уничтожению армии Наполеона при помощи воздухоплавания. СПб: Типография т-ва «Грамотность», 1912.

²¹ Парщиков А. Из Смоленска в подзорную трубу на русский воздушный шар. Письмо Александру Ильичевскому. 18 января. 2004 г. URL: <http://parshchikov.ru/pamyati-parshchikova/luchshe-budushchego> (дата обращения: 01.03.2021).

²² Парщиков А. Заметки к «Сельскому кладбищу»...

жество экспонатов и фотохроники²³. Возможно, ему попались на глаза пасхальные открытки начала XX века с изображениями цыплят, курочек, яиц, прилетающих на схожем с ними по форме дирижабле; возможно, именно они навели образ «крестьянского дирижабля на насесте».

Парщиков передает зрительные образы дирижаблей в ближней и тут же в дальней перспективах:

Как близко в воздухах и ярусный и арчатый,
похожий на театр! А дальний – крапинка на ветре.
Он кажется задержанным стеклянной палочкой
между частиц, снующих в чашке Петри.
(С. 637)

Издали дирижабли у Парщикова подобны бактериям в чашке Петри²⁴. И далее, через строфу, как бы логически отгалкиваясь от этого подобия макро- и микромиров, он рисует уже свободное не только от сил гравитации, но и от контроля человека, «суверенное»²⁵ движение выплывших из безвременья дирижаблей:

<...> сухопарые машины,
то по небу слоняются одне, то в круг сбиваются, немая.
(С. 637)

Парщиковский эпос дирижаблей вобрал в себя картину исторической бомбардировки Лондона немецким дирижаблем 8 сентября 1915 г.: бомбардировка велась с высоты 2800 м, соответственно, температура воздуха на дирижабле была около 4-х градусов ниже нуля:

... И кутались на палубах пилоты,
Метая бомбы в Лондон, дыша на пальцы.
(С. 637)

Мы еще раз видим полет Дирижабля в завершающей строфе стихотворения, где он ассоциируется с полетом лермонтовского «Воздушного корабля» из одноименной баллады наполеоновского цикла. У Лермонтова:

²³ «Мы с Алешей были на выставке воздухоплателей в Мюнхене, пересмотрели сто объектов и кучу хроники, он тогда вплотную занимался дирижаблями» (Екатерина Дробязко. Архив автора).

²⁴ Чашка Петри – известный в микробиологии сосуд, который в 1877 году изобрел немецкий бактериолог Юлиус Петри.

²⁵ «В моем тексте нет никакой «личной» оценки. Это абсолютно суверенные предметы, которые попались мне на глаза в тех или иных сочетаниях» (С. 308).

И молча в открытые люки
Чугунные пушки глядят²⁶.

У Парщикова:

И молча в люк открытый взирали адмиралы,
Корабль воздушный проводя над тусклыми горами.
(С. 638)

Мне представляется, что дирижабли, их история дали Парщикову новый, современный материал для поэтического выражения темы полета, которая красной нитью – от древних мифов до современной техники – проходит сквозь историю человеческой культуры. Множественность ассоциаций, заключенная внутри каждого парщиковского «эллипса-кадра», допускает индивидуальное прочтение цикла «Дирижабли». Однако для верного восприятия все же необходим некий общий корпус знаний и ориентиров. Ту его часть, которая касается истории науки и истории воздухоплавания и которую необходимо иметь в виду при чтении первого стихотворения цикла «Отбытие. Лотерея», мне и хотелось представить в этой статье.

²⁶ *Лермонтов М. Ю. Воздушный корабль // Он же. Полное собрание сочинений в 4 томах. Т. 1. Стихотворения 1828–1841 гг. 2-е, электронное издание, исправленное и дополненное. URL:*

<https://rvb.ru/19vek/lermontov/ss4/vol1/poems/385.html> (дата обращения: 01.03.2021)

Юлия Поддубнова

Шары и эллипсоиды Алексея Парщикова: цикла «Дирижабли»

Пространственное мышление Алексея Парщикова, ставшее общим местом в разговоре о его поэзии, нередко подводит исследователей к тезису: Парщикова – поэт пространства. Сложно не вспомнить в целом панегирическое замечание Сергея Соловьева: «ни у одного поэта, по крайней мере в русской литературе, феномен Пространства не играет такой важной роли, как у Алексея Парщикова»¹. Вряд ли сказавший это Сергей Соловьев решился бы отрицать наличие пространственного мышления у других поэтов: как у предшественников Парщикова (от Михаила Ломоносова до Бориса Пастернака и Андрея Вознесенского), так и у современников (от Аркадия Драгомощенко до Виталия Кальпиди). Однако, кажется, не случайным, что автор высказывания обозначил Пространство Парщикова с заглавной буквы. Подобное написание если не прямо маркирует, то по крайней мере намечает разрыв между пространственными моделями, получившими распространение в поэзии и культуре, и тем, что предлагало поэтическое зрение Парщикова. Можно сказать, что Парщикова, действительно, – поэт пространства, но обладающего своими характерными параметрами. Можно вспомнить и высказывание Андрея Левкина про то, что пространство Алексея Парщикова «просто передается читателю, чтобы он его увидел, по факту – ввинтил его себе в голову. Доказать просто: вот, “Дирижабли”. Казалось бы, дирижабли – это такая штука с которой видно всё, всё это пространство внизу и вокруг, но у Парщикова это же не средство для “видеть откуда-то”, а просто монады какие-то, при этом он там не человек с биноклем, но сам этот девайс и, наверное, даже просто газ в нем»².

Spatium specialis Парщикова, кажется, эффективнее всего описывается за счет использования минус-приемов. Во-первых, это не пространство ландшафтное, как мы привыкли в поэзии классической и модернистской. Здесь нет природных экспозиций, которые ценны сами по

¹ Соловьев С. Пространство Парщикова. URL: <https://syg.ma/@sierghiev-soloviev/prostranstvo-parshchikova> (дата обращения: 29.04.2021). См. также эту статью в настоящем издании.

² Поэзия пространства. Пространство поэзии. URL: <http://parshchikov.ru/story/poeziya-prostranstva-prostranstvo-poezii> (дата обращения: 29.04.2021)

себе и весьма присущи элегической поэзии (а рассматривать мы будем цикл «Дирижабли» с его элегической составляющей, особо проявленной в части под названием «Сельское кладбище»). Нет и урбанистики с вшитым в нее конфликтом между природным и цивилизационным, субъектным и объективированным. В построении пространственных моделей Парщиков, смещающий акценты с ландшафта на пространство объектов, вещей, какой природы бы они ни были (неживой или живой), идет очевидно дальше Бориса Пастернака, чью оптику тщательно изучали и присваивали так называемые «восьмидесятники» (что особенно заметно в случае Виталия Кальпиди), или даже Андрея Вознесенского, поэтические практики которого имели значение для метареалистов и презенталистов, к которым принято относить и Алексея Парщикова³.

Во-вторых, в случае Алексея Парщикова перед нами не пространство культуры в том смысле, в котором его понимал и выстраивал, к примеру, Осип Мандельштам, еще один кумир поколения поэтов, к которому принадлежал Парщиков. Культурные феномены в поэзии Парщикова уравниваются в своем функционале с феноменами материального мира, могут вступать с ними в непредсказуемые трансформационные взаимоотношения – отношения «ресайклинга», как обозначил Д. Голышко-Вольфсон⁴. И это опять-таки характерно в целом для картины мира метареалистов: Александра Еременко, Сергея Соловьева и др. Однако Парщиков, с его культурологическим образованием и непрерывным интересом к тому новому, что появлялось в области гуманитаристики (modern thinking, о котором он пишет разнообразным адресатам в переписке), оказывался более внедрен в культуру, чем поэты его поколения и круга общения, в том числе европейскую, обладающую при осознанном транспонировании ее новейших элементов в русскоязычную литературу (просвещенческий дискурс, характерный для поэта) потенциалом инновационного смыслообразования. Поэзия Парщикова обнаруживает самые разнообразные культурные слои, которые функционируют по принципу дополненной реальности: культурное высвечивает вечное всякий раз по-новому, вне предсказуемых траекторий.

Наконец, пространство Парщикова не двухмерное и даже не трехмерное. Освоенные и преодоленные поэтом горизонталь Пастернака и вертикали Заболоцкого и Вознесенского не привели к детерминизму линейности в его картине мира. Пространство Парщикова – простран-

³ Эпштейн М. Н. Проективный словарь гуманитарных наук. М.: Новое литературное обозрение, 2017.

⁴ Голышко-Вольфсон Д. Поэтика тотального ресайклинга. (Об Алексее Парщикове и его поэме «Сельское кладбище») // Новое литературное обозрение. 2009. № 4. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2009/4/poetika-totalnogo-resajklinga.html> (дата обращения: 29.04.2021)

ство наслоений и фракталов⁵, для наблюдения которого требуется, как выразился С. Соловьев, не бинокулярное, но поликулярное зрение⁶. Или, как более художественно определил Игорь Ганиковский, «это мир, в котором равнозначно сосуществуют животные, иногда странные; ковши, электронные даты, линейки, ничто, люди, отвертки, исчезающие корабли, ножницы, заводские трубы, мензурки, плывут дирижабли; и всё это происходит не то ранним утром, не то когда смеркается; в тот момент, когда предметы еще видны отдельно, но, еще или уже, тянутся друг к другу, чтобы слиться, когда яркие краски стерты. И вся эта гомогенная масса шевелится, ворочается, движется, вращается, взлетает и падает, накрывается, скрипит, демонстрируя свои бока, превращается друг в друга, создавая новое и съедая старое, и всё схвачено туманом...»⁷

Совмещая вещное, визуальное (в том числе оптику эффектов) и культурное, Парщиков не постулирует постмодернистский хаос, но применяет инструменты созидательно значимые. Одним из таких инструментов является геометризм, или фигуративность, сочетающая визуальный план и культурную семантику.

Говоря о семантическом потенциале геометрии, сошлемся на Э. Гуссерля, который полагал, что геометрия вносит в мир вещей с их нерегулируемой телесностью абстрактное и идеальное⁸. В толковании Жака Деррида это тезис звучит следующим образом: «Геометрия и чистая кинематика (как и все с ними связанные науки, которым эти служат примером) будут, таким образом, эйдетиками материальными, раз в качестве объектов они имеют вещную, а затем и телесную детерминацию объекта в целом»⁹. Мы видели, как концепция Гуссерля применялась на практике Михаилом Ямпольским, препарирующим творчество Хармса: «Переход от одного полюса к другому у Хармса часто выражается в деконструкции события, случая, предмета, исчезновении его в неких геометрических формах (например в превращении в шар, круг) или просто в полном растворении формы предмета. Мельничное колесо у Хармса – хороший

⁵ Парщиков использовал «языки аналитического описания, которые разлагают образ или движение на бесконечно малые составные части. В 1980-е годы филологи полюбили сравнивать такие бесконечно дробящиеся образы с фракталами □ геометрическими фигурами, у каждой из которых сколь угодно малая часть столь же сложна, как и вся фигура в целом». *Кукулин П.* Тот, кто хранит ветер // *Парщиков А.* Дирижабли. М.: Время, 2014. С. 9 □ 10.

⁶ *Соловьев С.* Указ. соч.

⁷ *Ганиковский И.* Пространство Парщикова // Комментарий. 2009. № 28. URL: <https://reading-hall.ru/publication.php> (дата обращения: 29.04.2021)

⁸ *Гуссерль Э.* Начало геометрии («Вопрос об истоке геометрии как интенционально-историческая проблема») // Эдмунд Гуссерль. Начало геометрии. Введение Жака Деррида / пер. с фр. М.: Ad Marginem, 1996. С. 210 □ 245.

⁹ Там же, с. 163.

пример того, как предмет превращается в умозрительную абстракцию (круг, ноль). Геометрия – это наиболее радикальный полнос исчезновения предмета, само понятие о котором последовательно проблематизируется писателем. Интерес к геометрии, квазиматематике для Хармса мотивирован тем, что она относится к области идеального, вневременного, трансцендирующего историю и одновременно объективного¹⁰. Полагаем, что от шаров Хармса не так сложно перейти к геометрическим фигурам Парщикова.

Цикл «Дирижабли», собиравшийся из разнородного материала, написанного в разные годы, в неполном виде появился уже в книге «Ангарь» (2006) и был окончательно оформлен к январю 2009 г. Еще в письмах 2005 г., обращенных к И. Кукулину и М. Майофис, Парщиков рассказывал про свой интерес к воздухоплаванию, появившийся в Германии, прописывал сюжет цикла¹¹, а также делился текстом «Сельского кладбища» и соображениями по его поводу. В том числе хвалил гекзаметрический вариант перевода элегии Грея Жуковским за стереоскопизм (С. 421) – характеристика, вполне применимая к самим «Дирижаблям». Закончив цикл через несколько лет, Парщиков резюмировал: «Там соотношение прямого времени (сюжетного) и эллипсисов (ассоциативного) таково, что большей информации не нужно» (письмо К. Кедрову, с. 657). Неполнота информационного сообщения в цикле компенсировалась, по мнению поэта, тем, что текст потенциально мог «совершать обороты в сознании», т. е., лишенный однозначности, он должен был стать своего рода герменевтической ловушкой для читающего, в котором возбуждалось желание вернуться к циклу для перепрочтения и доосмысления.

При этом «Дирижабли» прекрасно вписываются в феноменологические ряды, выстраиваемые Парщиковым не без помощи субстантивного нейминга текстов: «Лиман», «Пустыня», «Тренога», «Жужелка», «Устрицы», «Фотограф на киноплощадке», «Сом», «Заочность», «Сомнамбула», «Нефть», «Деньги» и т. д. Казалось бы, одним текстом в этом ряду больше, одним меньше – но, с другой стороны, именно «Дирижабли», если задуматься над авторским целеполаганием и ключевым для цикла движением в высоту и последующим парением, приближаются к текстам с большой поэтологической нагруженностью: таким как «Поэма воздуха» М. Цветаевой и «Осенний крик ястреба» И. Бродского.

Галина Ермошина в рецензии на книгу «Дирижабли» (2014) замечает: «Человека прижимает к земле гравитация, поэтому задача – стать легче воздуха, стать воздухом и обмануть земное притяжение. Так появляет-

¹⁰ Ямпольский М. Беспамятство как исток (Читая Хармса). М.: НЛО, 1998. С. 13.

¹¹ Парщиков А. Кельнское время. М.: Новое литературное обозрение, 2019. С. 414. Здесь и далее тексты цитируются по этому изданию.

ся дирижабль – воздух, окруженный оболочкой, путешествующий по небу (“дирижабли, вы – небо в небе”), – становится сознанием, сознательно оттолкнувшись от земли и от воды, уходящим и от их противостояния, и от горизонтали скорости...»¹² Преодоление гравитации, принципиальное неразличение пространственных координат, парение без практической цели и вне представления о конечном пункте – всё, что демонстрирует цикл «Дирижабли», – вполне соотносимо с поэтологической концепцией Парщикова, определяемой здесь, скорее, интуитивно, если принять, что дирижабль = сознание. Можно вспомнить также эссе «Вверх ногами. Метаневесомость», в котором Парщиков перечисляет опыты того, как мир для него трижды «становится вверх ногами», в том числе благодаря встрече со статьей «Обратная перспектива» Павла Флоренского, после которой поэт начал «отсчитывать прогрессию духа не от себя, а от того, кто глядит на меня» (С. 294). Лишенный единого лирического субъекта цикл постулирует апофеоз предметности, как бы увиденной из разных точек пространства и времени и не без подключения разного рода культурных сюжетов, в основном романтического толка (от «Сельского кладбища» Грея и Жуковского до «Пьяного корабля» Артура Рембо, плюс не стоит забывать репрезентации сюжета отплытия в литературе и визуальном искусстве). Эта предельная расфокусировка зрения расщепляет и субъекта, и само пространство, в котором последовательно, но без какой-либо рациональной составляющей и конкретных координат высвечиваются отдельные вполне материальные феномены и их элементы, как бы находящиеся в подвешенном состоянии. «Дирижабли» прочитываются как манифестация метаневесомости в качестве интуитивно найденной творческой стратегии.

Условный дирижабль Парщикова не выталкивает себя через «землеотсечение» в безграничный и абсолютный воздух поэзии (как это происходит в поэме Цветаевой), его не выталкивают потоки воздуха, идущего от земли, в безвоздушную стратосферу, где ждет неминуемая гибель (как в стихотворении Бродского), но он обретает полную свободу в той материальной предметности и культурном континууме, которые пронизываются непредсказуемыми траекториями неспешных движений, не то спивающих, не то разрыхляющих это негомогенное пространство.

Пространство Парщикова собирается без видимых инструментов линейности и как бы на границах евклидовой геометрии, в которой параллельные прямые всегда прямые и никогда не пересекаются. Прямые Парщикова непредсказуемы и не всегда идентичны себе, а в «Дирижаблях» превалируют, скорее, фигуры, не имеющие протяженности, замкну-

¹² Ермошина Г. Вверх // Знамя. 2014. № 5. URL: <https://znamlit.ru/publication.php> (дата обращения: 29.04.2021)

тые кривые. Пространство в таком случае приобретает статичность и осязаемость, которые становятся условиями для возможности движения объектов и субьектов внутри него.

Уже в «Отбытии. Лотерее», части цикла, обозначенной цифрой один (хотя этот текст предворяется еще пятью, не имеющими нумерации, но формирующими нарративную основу общего целого), зримыми фигурами в пространстве становятся круг, сфера, шар, эллипс, эллипсоид, цилиндр: «боднулась тупоногая машина, надламывая рану. // И поплыла в затылок мне, не подавая вида, / что вписывает путь в свою окружность» (С. 635); «Мой строгий аппарат всплывал в разломе, / меж двух столетий в эллипсном просвете» (С. 635); «Всё ближе к цели, всё точней ответ, как мячик на резинке, / или круги бегут обратно к центру озера» (С. 638). Круги, шары, эллипсы, эллипсоиды, цилиндры как прямо обозначаются автором в качестве самостоятельных объектов, так проявляются в предметном мире: помимо шарика на резинке, здесь есть цепи велосипедов (эллипсы; а сами велосипеды подразумевают круги колес), подозрительная труба (цилиндрическая форма), водяные мельницы (подразумевающие колесо с лопастями), пропеллер, Земля и Луна, имеющие форму шара (пусть и приблизительного), глобус, который «утоляется / И тянется сквозь телескопы зябко» (С. 637), и т. д. Даже октаэдр, многогранник, состоящий из прямых и углов, и, как известно, в учении Платона символизирующий стихию воздуха, находится у Парщикова в состоянии кружения, т. е. превращен в своей визуальной репрезентации в шар («Кружащийся октаэдр! Так во дворе пацанка / стоит в кругу, и на глазах – косынка»¹³, другая версия: «Кружащийся октаэдр! Так, в центр встав, пацанка / угадывает (на глаза повязана косынка)» (С. 638)). Наконец, сами дирижабли (эллипсоиды) обладают формой эллипса и одновременно шара, смотря какая точка наблюдения выбрана смотрящим. «Я нашел очень интересную для меня фигуру, парящую между небом и землей, а именно – дирижабль»¹⁴, – говорил Парщиков Аркадию Драгомощенко, подчеркивая фигуративность дирижабля (хотя, разумеется, не только ее).

В «Сельском кладбище» (вторая часть цикла) к нашему перечню добавляются овальный лак (эллипс) и очки, с которых срывается лётный стадион (два круга и еще круг – тяготеющий к самоумножению символ бесконечности). В «Бинокле» (третья часть) – бинокль, который, как и очки, состоит из двух кругов, но при этом, с другой стороны, представля-

¹³ Парщиков А. Дирижабли. М.: Время, 2014. С. 198.

¹⁴ Драгомощенко А. «Верхние слои атмосферы» // Новое литературное обозрение. 2009. № 4. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2009/4/verhnie-sloi-atmosfery.html> (дата обращения: 29.04.2021)

ет собой два цилиндра. В «Ангаре в сумерках» (четвертая часть) и «Ветре, Сан-Ремо» (восьмая) – лобные доли, мозг, черепа (сферы). И т. д. и т. п.

Геометризм объектов, подтягивающий специальный тезаурус и формирующий научный дискурс в цикле, дополняется тем, что сами объекты – телескопы, бинокли, лобные доли и проч. – словно бы вынимаются из лабораторного, исследовательского обихода (чуть ли не транспонируются из «Письма о пользе стекла» Ломоносова), хотя и фигурируют во вполне бытовых контекстах. Здесь же, на полях предметности, мерцающе располагаются картография (с кругами и эллипсами географического и астрономического характера), без которой немислимо воздухоплавание, и античное космологическое учение о небесных сферах, и учение Коперника (который упоминается в «Расписании. Остановке Солнца»), рассуждающего о вращениях небесных сфер, и т. д. И. Кукулин справедливо замечает родство текстов Парщикова с ученой дидактической поэмой, при этом подчеркивает, что поэт «стремился не адаптировать естественно-научный, исторический и иные специальные методы описания к просвещенной беседе, но распатать с помощью таких языков основы бытового здравого смысла»¹⁵, что, добавим от себя, в принципе оказывается методом *modern thinking*, которое исповедовал зрелый Парщиков. И здесь, возможно, имеет смысл говорить даже о репрезентациях в «Дирижаблях» эстетики стимпанка с ее технологически конкретной предметностью, отправляющей в эпоху научно-технического прогресса (в век пара и первых двигателей), и футуристической установкой на преобразование действительности и самого человека в будущем.

«Геометрия переводит случайное в сферу вечности, как только в мир проникает геометрическая форма, он прекращает изменяться и замирает вне времени»¹⁶, – замечает М. Ямпольский. Апофеоз кругов, шаров, эллипсов и эллипсоидов у Парщикова в этом смысле закономерен. «Круг – это воплощение идеи тела как вечности»¹⁷. «Шар – воплощение наиболее совершенной геометрической фигуры, ее труднее всего разделить на составляющие части и связать с другими фигурами. Шар в этом смысле – автономный предмет, “мир”»¹⁸. Эллипсоид в этой логике – это шар, деформированный идеей движения. А всё вместе – это статика, которая не измеряется привычными инструментами, потому как в случае круга, шара, эллипсоида, становящихся всякий раз как бы центром мира, отменяются не только координаты верха и низа, но и вертикали и гори-

¹⁵ Кукулин И. Указ. соч. С. 8.

¹⁶ Ямпольский М. Указ. соч. С. 212.

¹⁷ Там же, с. 203.

¹⁸ Там же, с. 196.

зонтали. «Мы легче воздуха, и горизонтали / свободно падаем» (С. 645). Это ровно тот самый «другой опыт от взаимодействия с гравитацией» (С. 643), который поэт называл метанесомостью.

В этом мире замкнутых кривых и обтекаемых фигур прямые ведут себя более чем странно: они трансформируются в зигзаги (сплюсциваются), образуют углы и фигуры с углами. «Но вертикаль топорщилась гармошкой, словно захавший на зебру, / и пятилась» (С. 642); «Я оценил и радиус, и угол, подмятый заворотом тяги – перемещения в других мирах» (С. 642) и т. д. Судя по всему, с самоликвидирующимися прямыми связана идея развоплощения, исчезновения, дематериализации. «Два британских историка над Ла-Маншем / пропадают в пространствах нефигуративных» (С. 647). Только ось, как принадлежность к сферической геометрии, остается тождественна сама себе. «В слово Эос вкатывается школьный глобус, / когда сквозь экватор ты смог дотронуться / до оси и обвел полушария – получается монограмма: Эос» (С. 646).

Фигуративные дирижабли, в отличие от отрицающих самих себя прямых, оказываются связаны с рождением и обретением телесности. В расширенном комментарии к «Сельскому кладбищу» Парщиков артикулирует: «Дирижабль, его месмерическое парение, кажущееся безразличие к гравитации (с точки зрения созерцателей, находящихся на земле, конечно) у меня соединились с образами внутриутробного состояния и одновременно с образами забвения»¹⁹. Дирижабль и ребенка в плаценте объединяет все та же эллипсоидность и лиминальное нахождение между миром объектов и условным ничто. А внутриутробное состояние и метанесомость здесь синонимичны.

Имеет смысл также рассмотреть, как происходит соединение кругов и прямых, шаров и углов в цикле. Один из ярких примеров: «Куда делось светило? Как циркуль в пальцах Коперника, / я висну над явью нейтральной, смущая углы планет» (С. 647). Циркуль – предмет из все того же мира науки, состоящий из двух прямых, находящихся под углом, но позволяющий нарисовать круг и просчитать его параметры. В сочетании с Коперником происходит ассоциативное подтягивание астрономической стереометрии, и образуется образ планет с углами. Идея развоплощения (светило куда-то делось перед появлением циркуля, а далее в том же тексте воздушный змей, скорее всего ромбический или треугольный, пожирает Солнце) сопровождается идеей появления нового: планет (не говоря уже о гелиоцентрической теории, которая мерцает в этом фрагменте).

¹⁹ Парщиков А. Заметки к «Сельскому кладбищу» // Новое литературное обозрение. 2005. № 6. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2005/6/zametki-k-selskomu-kladbishhu.html> (дата обращения: 29.04.2021)

Апофеоз шарообразности в таких контекстах ведет к апофеозу бытия в его протяженной объектности и телесности. Если вслед за М. Ямпольским принять за аксиому, что шар – «тело, не знающее членений, поэтому он относится к области “несмысла” и Бытия»²⁰, то апофеоз Бытия, отменяющий притом законы гравитации, т. е. тяжесть и брэнность тела, без труда связывается с идеей рая, столь важной для Парщикова. Вполне уместно в таком случае вспомнить утверждение С. Соловьева о пространстве Парщикова как пространстве рая. «Не библейского с его линейной драмой, а бесконечный перформанс мироздания, полигон возможностей, где время обратимо, где очертания сущего перерисовываются на лету и на той скорости превращений, которая нам и не снилась...»²¹

Рай кажется невозможным без субъекта, опознающего и мыслящего его, наблюдающего его и вовлеченного в него, – дирижабля. Если в «Ангаре в сумерках» дирижабль строится и наделяется «сектором лобной доли» (С. 645), то в финале цикла, выполнив свой функционал, он превращается в остов, и тут же «с горы верещагинских черепов» слетает тысяча шляп (С. 650). Смерть в раю – это не конец, это не дефигуративность и развоплощение, но продолжение существования в другом качестве. Утопия Парщикова – утопия бесконечности мира объектов, не посягающего на свободу субъекта внутри него.

Парщикову, может быть, как никому другому из «восьмидесятников», удастся снять оппозицию материального и идеального в поэтической картине мира/поэтическом сознании, в том числе сделать ненужными привычные инструменты трансгрессии, применение которых как бы прогнозируется в условиях плотной материальности создаваемого пространства. Цикл Парщикова не только открывает эру дирижаблей в современной словесности (дирижабли А. Гаврова, Г. Каневского, А. Санникова, Е. Сунцовой, А. Александрова, С. Ивкина и др.), но и принципиально модернизирует, перенастраивает оптику метафизической поэзии, сверхидея преодоления детерминизма пространства и возможностей человеческого тела которой теперь, кажется, не может не сопровождаться неспешными движениями пронизывающих пространство шаров и эллипсоидов.

²⁰ Ямпольский М. Указ. соч. С. 200.

²¹ Соловьев С. Указ. соч.

Сведения об авторах

Аристов Владимир Владимирович – поэт, прозаик и эссеист, доктор физико-математических наук, главный научный сотрудник отдела механики Вычислительного центра им. А. А. Дородницына ФИЦ ИУ РАН (Москва). Лауреат премий Андрея Белого (2008) и «Различие» (2016).

Воробьёва Евгения Исааковна – поэт, филолог, критик (частично печатается под псевдонимом Евгения Вежлян), кандидат филологических наук, доцент кафедры истории русской литературы новейшего времени Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета (Москва), руководитель программы «Новейшая русская литература: творческое письмо» института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета (Москва).

Давыдов Данила Михайлович – поэт, филолог, критик, кандидат филологических наук, доцент кафедры теории и истории культуры исторического факультета Государственного академического университета гуманитарных наук (Москва). Премии «Дебют» (2000), «ЛитератураРентген» (2009), «Московский наблюдатель» (2015) и специальный диплом «Anthologia» (2009) за критическую деятельность.

Доманский Юрий Викторович – филолог, доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета (Москва); старший научный сотрудник Государственного центрального театрального музея им. А. А. Бахрушина (Москва).

Жигенёв Александр Анатольевич – филолог, критик, доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры издательского дела Воронежского государственного университета.

Зейферт Елена Ивановна – поэт, филолог, критик, доктор филологических наук, профессор кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета (Москва), ведущий научный сотрудник МГЛУ (Москва). Лауреат премии Международного литературного фестиваля им. Алексея Парщикова «Дирижабль» (Alexey Parschtschikow-Preis Германия, Берлин, 2021).

Иличевский Александр Викторович – писатель, поэт, эссеист, лауреат премий «Русский Букер» (2007) и «Большая книга» (2010, 2020). Живёт в Тель-Авиве (Израиль).

Корчагин Кирилл Михайлович – поэт, филолог, критик, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник отдела корпусной лингвистики и лингвистической поэтики Института русского языка им. В.В. Виноградова РАН (Москва). Лауреат премий «Московский счет» (2012) и Андрея Белого (2013).

Кутик Илья Витальевич – поэт, эссеист, переводчик, профессор Северо-Западного университета (Чикаго, США).

Ларионов Денис Владимирович – поэт, критик, исследователь литературы, редактор серий «Художественная словесность» и «Письма русского путешественника» издательства «Новое литературное обозрение», участник редакционного совета поэтической серии портала «Цирк "Олимп" +TV». Лауреат премии «Московский счет» (2013).

Левкин Андрей Викторович – прозаик, редактор, журналист, создатель литературно-художественного проекта *Post(non)fiction* (вместе с Кириллом Кобриним). Лауреат Премии Андрея Белого (2001).

Масалов Алексей Евгеньевич – филолог, критик, куратор, преподаватель кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета (Москва), редактор поэтического раздела журнала [Гранслит].

Орицкий Юрий Борисович – поэт, филолог, критик, доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник учебно-научной лаборатории манделштамоведения Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета (Москва), автор более 1000 научных статей и 8 научных монографий по теории и истории русского стиха и новейшей русской литературе.

Поддубнова Юлия Сергеевна – поэтесса, филолог, критик, кандидат филологических наук, доцент кафедры издательского дела Уральского федерального университета, научный сотрудник Центра истории литературы Института истории и археологии УрО РАН (Екатеринбург). Лауреат премии «Неистовый Виссарион» (2020).

Родионова Анна Андреевна – поэтесса, исследовательница неподцензурной и современной русскоязычной поэзии, аспирантка Школы филологических наук Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (Москва). Лауреатка премии Аркадия Драгомощенко (2020).

Самостиенко (Суслова) Евгения Валерьевна – поэт, художница, исследовательница языка и медиа, кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры русской литературы Нижегородского государственного университета им. Н. И. Лобачевского, преподаватель Школы Родченко (Москва), преподаватель Московской школы новой литературы.

Северская Ольга Игоревна – филолог, кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник отдела корпусной лингвистики и лингвистической поэтики Института русского языка им. В. В. Виноградова РАН, автор монографии «Язык поэтической школы: диалект, идиостиль, социолект» (М., 2007) и множества работ, посвященных поэтике метареализма и языковым процессам в русской и зарубежной современной поэзии.

Соловьев Сергей Владимирович – поэт, писатель, родился в Киеве, живет в Мюнхене (Германия), путешествует по Индии. Финалист премии Андрея Белого (2013) и лауреат Русской премии (2016).

Тавров Андрей Михайлович – поэт, прозаик, эссеист, редактор поэтической серии издательского проекта «Русский Гулливер» (Москва). Лауреат Премии Андрея Белого (2019).

Фридрихс Екатерина Евгеньевна – филолог, переводчик, научный сотрудник кафедры славистики Трирского университета, проект DFG (ННИС) «Русскоязычная поэзия в транзите: поэтические формы обращения к границам жанра, языка, культуры и общества между Европой, Азией и Америкой» (Грир, Германия)

Эберле (Желтова) Елена Леонидовна – историк науки, эссеист, ведущий научный сотрудник Института истории естествознания и техники им. С. И. Вавилова РАН (Москва).

Научное издание

18+

**Фигуры интуиции:
поэтика Алексея Парщикова**

Сборник статей

Составитель и редактор: А. Е. Масалов

Обложка: И. Дик

Корректура: Е. А. Вахрамеева

ООО «Эдитус»

125565, Москва, Ленинградское шоссе, д. 80, стр. 1

8 (800) 775-30-87

www.editus.ru

Отпечатано в типографии ООО Фирма «П-Центр»

129515, г. Москва, ул. Академика Королёва, 13

Формат 148x210. Усл. печ. л. 15

Печать цифровая. Бумага офсетная

Тираж 150 экз. Заказ № 202211263

ISBN 978-5-00149-961-9





Сборник составлен по материалам конференции «“Фигуры интуиции”»: поэтика Алексея Парщикова», которая проходила 12 декабря 2020 года на платформе Zoom на базе Российского государственного гуманитарного университета (Москва).

В статьях сборника исследуется круг проблем, связанных с общей характеристикой метареалистического творчества Алексея Парщикова (поэзии, эссеистики, фотографии): соотношения вербального и визуального компонентов, специфики образа-метабола, поэтической семантики и метафизики, грамматики идиостиля, эстетических оснований парщиковского письма.