

ДАНИЭЛЬ ОРЛОВ
Философ, первый заместитель главного редактора альманаха «Русский мир»



«ВИНО АРХАИЗМОВ»: МИФ ПОЭЗИИ¹

1

Если верно воззрение, что когда-то ничего не было ближе к поэзии, чем миф, то справедливо и обратное: ничего поэзия так не бежала, как мифа. Хотя это бегство едва ли разрушило тесные узы, которыми они связаны генетически. С тех пор, как окончательно завершился «переход от певца к поэту» (А. Н. Веселовский), и поэзия стала идентифицироваться прежде всего с авторской лирикой, следующего рода призывы могут показаться утратившими силу: «Поэт — если только он хочет быть настоящим поэтом — должен творить мифы, а не рассуждения» (Федон 61b). Но не исключено, что лишь на первый взгляд. Об этом говорит один из ключевых для европейской культуры мифов самой поэзии (реконструированный немецкими романтиками), сквозной мотив которого — мотив тоски по утраченной родине души. Однажды Сократ в разговоре упомянул о поэте Тиннихе, который за всю жизнь создал один прекраснейший пеан. Остальные его произведения были бездарны. Объясняя, как такое возможно, Сократ говорит: видимо, его лишь единожды коснулось божество, и в этот момент он превратился в его уста, стал одержимым и иступленным, а в остальное время лишь упражнялся в искусстве стихосложения. А «кто подходит к порогу творчества в уверенности, что он благодаря одному лишь искусству станет изрядным поэтом, тот ещё далек от совершенства: творения здравомыслящих затмятся творениями неистовых» (Федр 245а). Настоящий поэт

¹ Статья написана при поддержке РГНФ, грант № 12-03-00613а «Мифопоэзис современности: анализ превращенных форм общественного самосознания».

в прямом смысле не ведаёт, что творит, поскольку, когда он создаёт прекрасные стихи, говорит не он, но через него говорит божество.

В этом представлении собственно поэтическая функция неотделима от жреческо-пророческой. Поэт — игрушка богов, исполнитель и ретранслятор их воли. Этот миф поэзии время от времени возобновляется, он жив и поныне, — миф о венаходимости поэтического истока; о недостижимости поэтической родины своими силами; о том, что в людях сквозит бесконечное движение тоски как желание войти в близость к этому истоку; о том, что преодолевается она божественным исступлением как даруемым свыше способом воссоединения с утраченной родиной души. «Поэт — это существо лёгкое, крылатое и священное; и он может творить лишь тогда, когда сделается вдохновенным и исступленным и не будет в нем более рассудка» (Ион 534b).

Есть и другая замечательная история, рассказанная Сократом собеседникам главным образом с дидактической целью. В очередной раз возвращаясь к критике гомеровского мифа, Сократ в качестве назидательного примера противопоставляет Гомеру поэта Стесихора. Стесихор написал поэму, в которой возвёл хулу на Елену Прекрасную. За это он был лишен богами зрения. Однако, говорит Сократ, «он не был так недогадив, как Гомер, но понял причину» (Федр 243a). В качестве очистительного ритуала Стесихор написал «палинодию» (обратную или возвратную песнь), где взял назад свои прежние слова. Завершив палинодию, Стесихор прозрел. В этой истории решается вопрос о природе поэтической истины, которая кардинально расходится со всем тем, что Сократ называет «знанием» («эпистеме»). Поэтическое творчество — род благочестия.

Аристотель в «Метафизике» упоминает распространённое в его время высказывание: «много лжи сочиняют поэты». Иногда эту фразу приводят как мнение самого Аристотеля. Однако его позиция сложнее, — скажем, в «Поэтике» он утверждает, что «поэзия философичнее и серьёзнее истории», поскольку говорит не о том, что *было* и не о *единичном*, а о том, что *могло бы быть* и об *общем*. Ложь поэтов — вещь крайне странная, изнутри себя превращающаяся в собственную противоположность. Дело в том, что если поэты и сочиняют много лжи, то божество, которое говорит через них, никогда не лжёт. Другими словами, лгут лишь поэты, которые пишут плохие стихи, — мы бы сейчас назвали эту ложь, скорее, дурным вкусом. Но в этой лжи поэтов есть и более сильная сторона вопроса, заключающаяся в том, что ложь, уже не в ипостаси дурного вкуса, является имманентным свойством всякой поэтической речи, — ровно постольку, поскольку истина высказанного, произнесённого слова на новом витке рассмотрения тематически связывается с контекстом молчания, тишины, неизречённого. Можно прийти к внешне парадоксальному выводу: поэты не просто лгут, они лгут о том же самом, о чем философы высказывают истину, причем и те, и другие говорят *одно и то же*. Сократ (или Платон, который здесь уже

в полный рост показывается из-за его спины) в своей миметической теории помещает поэта на третье место от истины и солнца. Нельзя не признать в этой теории одного из величайших усилий в истории метафизики по радикальному разведению философии и поэзии. Но нельзя забывать и о том, что это усилие имеет смысл только вместе с противоположным усилием, которое в период рассвета немецкого романтизма было описано, в частности, следующим образом: «...поскольку философия, а вместе с философией и все науки, следующие за ней по пути совершенствования, были рождены и питаемы поэзией, то можно ожидать, что, достигнув своего завершения, они вернуться отдельными потоками в тот всеобщий океан поэзии, из которого они вышли»².

2

Странным образом отношения между поэзией и философией оказываются наиболее органичными не тогда, когда они развиваются комплементарно, когда они взаимно проясняют или дополняют друг друга, а когда поставлены в ситуацию взаимного истребления. Рудиментом романтического мифа остаётся представление о философской поэзии или поэтической философии как некоем кентавре, в котором уживаются две природы или сращены две старинные формы «поэзиса». Да, поэзию и философию сближает предметность их собственных речей (они говорят об одном и том же), но это сближение осуществляется, напротив, через обострение взаимного отдаления, происходит в форме разрыва. Две позиции, вовлечённые во взаимную игру, помогают прояснить существо этого разрыва. Одна очерчена Хайдеггером, вторая — Бодрийяром. Позиция Хайдеггера в этом вопросе сводится к тому, что философское истолкование поэзии обязано устранять, снимать себя по мере собственного развертывания, что «разъясняющая речь всякий раз должна разбивать себя и свою попытку»³. Идеальным результатом истолкования является его последовательное самоуничтожение, изобличающее его вынужденную избыточность: «Последний — но и самый трудный — шаг всякого истолкования состоит в том, чтобы исчезнуть вместе со своими разъяснениями перед чистым предстоянием стихотворения»⁴. Но дать исчезнуть истолкованию — это вовсе не есть аннигиляция акта понимания с тем, чтобы прекратить движение рефлексии и замереть перед обнажившимся существом поэзии. Это значит следовать в поле поэтического опыта за скрытой работой языка, которая производит новый шаг, — уничтожает не только истолкование в процессе осуществления, но и предмет этого истолкования в процессе

² Шеллинг Ф. В. Й. Система трансцендентального идеализма // Шеллинг Ф. В. Й. Сочинения в 2 томах. Т. 1. М., 1987. С. 485.

³ Хайдеггер М. Разъяснения к поэзии Гельдерлина. СПб., 2003. С. 9.

⁴ Там же.

поэтического творения. Итак, истолкование исчезает не отдельно, а вместе со своим предметом. По мысли Бодрийяра, поэтическая речь стремится к минимуму языка, ломает, приводит в негодность машины непрерывного лингвистического порождения: «В самом деле, закон поэзии — путем строго рассчитанного процесса сделать так, *чтобы не осталось ничего*. <...> Поэзия — это восстание языка против своих собственных законов»⁵.

То, чему поэзия дает начало, она истребляет в конце. Она обращается с языком так, что «дом бытия» оказывается помещённым на фоне своего рода пейзажа с отсутствующими или ускользающими фигурами, которые говорят о подчеркнутой близости к «источникам эманации» (*fons emanationis*) ничто. Отношение поэзии и философского истолкования выстраивается как взаимодействие двух вещей, организованных разрывом, отсутствием, ничто. В терминах, предложенных Хайдеггером, их приводит к близости и сущностной взаимопринадлежности «истинное говорение о ничто»⁶. Допустим, что последовательно реализованы обе описанные позиции, то есть они совместились в фигуре, подобной двойному снятию. На этом всё заканчивается? Ничего подобного, на этом всё только начинается. Нам могло показаться, что мы двигались вперёд к концу. Мы двигались вперёд к началу, поскольку были исподволь обусловлены правилами инверсивной логики невозвращения. Согласно правилам этой логики, чем дальше уходишь от какого-то фиксированного места, тем с большей неотвратимостью к нему приближаешься, — но когда, казалось бы, оказываешься уже совсем близко, ты в действительности дальше всего. В результате, мы встречаемся с фигурой ничто именно там, где должен находиться исток поэтического произведения.

3

Каждый поэт — творец собственного мифа, и Виктор Кривулин не исключение. Он понимал, что путь, на котором поэт способен обрести подлинную творческую свободу, и путь, ведущий к истоку, один и тот же (мотив знаменитой лестницы Ламарка Мандельштама).

Если текст, возвращаясь назад,
не найдет ни сюжета, ни ловкого хода,
то сама невозможность развития и поворота
есть сюжет, направляющий взгляд
от корней — по коре, по морщинам сосны,
по прямому стволу — до насмешливой кроны...
Но тогда — возвращенье к началу — как бегство из плена!
(Такие прекрасные кисти!)

⁵ Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М., 2000. С. 331.

⁶ См.: Хайдеггер М. Введение в метафизику. СПб., 1998.

Мы проникли стекло, мы вернулись в обличье ребёнка,
мы, старея, дошли до зародыша — вверх,
до гомункула в колбе, до мысли в царевом мозгу,
до пивки-звезды, что прильнула к виску.

(Град Аптечный)

Итак, отправляясь по кругу вперёд, к поэтическому истоку, возникает несколько мотивов, значимых для поэзии Кривулина. И первый — образ рта, прилипшего к вещам. Это не обычный рот, а рот, который содержит в себе нечто несвойственное, инородное. А именно, он заключает в себе глаз, распечатывает оптическую метафору. Не просто рот, а зрячие уста (поэтически изоморфные, скажем, «зрячим пальцам» у Мандельштама), которые пьют «влагу прозрачную взгляда». Кривулин обожает гремучие смеси, элементы которых относятся к различным чувственным регистрам. Рот способен пить взгляд, то есть присваивать себе более высокий уровень чувственности (обратная ситуация, играющая на снижение, зафиксирована в обороте «пожирать глазами»). Кажется, мы попали на пир, — не платоновский, но кривулинский.

Жирных цветов ярко-красные рты
влагу прозрачную взгляда
жадно пригубили — не отстранить.

Что же ты, зреньё, не радо,
что же не счастливо ты
самой возможностью жить?

Я не смотрю, и опущены веки.
Багровые тени мелькают
хищными вспышками тьмы.

Даже и в памяти не отпускают
кровососущие губы! Навеки
жертвы цветов шевелящихся — мы.
Преображение в красноголовых,
в отяжеляющих стебли свои
болью и жизнью чужой —

Самая чистая форма любви,
освобождённой от жеста и слова,
тела земного, души неземной.

Нечему слиться и не с чем сливаться!
Есть обращение виденья в свет,
судорога перехода,

оборотней бесконечное братство,
вечное сестринство — Смерть и Свобода.
Пир человекоцветов.
(Пир)

Первое место, в котором мы оказываемся на пути герменевтического прочтения поэзии Кривулина, — это место пира. Здесь зрячие уста пьют влагу взгляда как выдержанное в погребях «Логоса-брата» «вино архаизмов». Базовая фигура, которую проецирует машина поэтического зрения, запускаемая Кривулиным, описывается им как «обращение виденья в свет» (в этой связи не может не вспомниться античное учение о *синавгии*). Машина поэтического зрения функционирует в режиме переключения зрительных перспектив, что создаёт возможность переставлять местами зрение и зримое, видение и сам вид вещей. Такая перестановка фантазмагорична и лишена плавности, она сопровождается «судорогой перехода», порождающей монстров, — «братство оборотней», «пир человекоцветов». Мы попали не просто на пир, а на какую-то оргию исчезновения, в эпицентре которой определённые контуры вещей внезапно становятся проблематичной, а их устойчивые формы начинают распадаться и струиться. Когда «обращение виденья в свет» осуществляется на высочайших скоростях, оно сопровождается эффектом кратковременной отмены неустранимой, казалось бы, дистанции стихов и стихий, вещей слов и вещей, вида и видения. Невесомые слова обрастают субстанцией плотных тел, причём не без участия машины поэтического зрения (мы ведь не видим того, чьего имени не ведаем). Свет, в который обращается видение, отворяет одновременно две створки пространства пира — и поэтическое зрение, и поэтическую речь, которые не могут существовать друг без друга. У Кривулина эта спайка выражается в совмещении глаза и рта, точнее, во внедрении глаза в рот. Зрячие уста — не два самостоятельных, а один сдвоенный орган, которому соответствует двойственное восприятие, порождающее двояких существ («челоцветов»). Поэзии всегда сопутствует удвоение, разветвляющее то, что «есть», в альтернативные порядки того, что «могло бы быть» (Аристотель. Поэтика 1451a). Однако это удвоение производится не операцией различения, разнесения, разделения на части, а операцией сложения (*стихосложения*), слияния, соединения в обычном плане несоединимого. Поэзия, стремясь к минимуму средств языка или, согласно образному ряду Кривулина, к «веселой, крылатой» гибели каждого слова, повинует не интенции разлада, а складыванию, производству складок, которое запускается возвращением к исходно собирающему началу, — возвращением «в объятия Логоса-брата». Мы приходим к трём концептам, размыкающим пространство поэтического слова. Это удвоение, возвращение и складка.

В точке схождения этих мотивов мы впадаем в «старчество ребёнка / на льду реки фламандского письма», обращаемся в «изборождённое неж-

нейшими когтями / лицо», становимся семенем, в котором «уже бушует лес, уже мертвеет осень» («Приближение лица»). Лишь поэзия способна делать из того, что ещё не началось, то, что уже закончилось. Только она находит на этом сверхбыстром, молниеносном стыке вещей своё подлинное событие. Особенность аутентичного поэтического события заключается в том, что оно не обладает длительностью, однако образует складку со всем, что длится, начинается, заканчивается или меняет свой облик. Оно странным образом располагается в недоступном, превышающем предел разрешимости любого возможного восприятия промежутке, разрыве между *концом и началом*, которые, в отличие от длительности между *началом и концом*, не разделяет ничего, кроме одного ничто. Здесь мы касаемся темы истока, поскольку именно исток является, в сущности, тем, что держит свой конец позади, а начало — впереди. С одной стороны, он уже всегда и навсегда утрачен, оставлен по ту сторону точки невозвращения, с другой стороны, мы обречены на вечное возвращение к невозвратному истоку. Пространство между концом, возвращением и началом раскрывается в терминах путешествия Орфея в Аид (Орфея сонетов Рильке и их сквозного мотива «Sei allem Abschied voran», «Будь впереди всех разлук»). Бесспорно, есть вещи, которые всегда остаются у нас перед глазами, как бы мы ни вертели и ни хитрили. И точно так же есть вещи, которые всегда будут оставаться у нас за спиной. Когда мы оглядываемся, то с точки зрения устройства прямых зрительных перспектив мы, понятное дело, смотрим назад, — туда, где находится то, что мы оставили за собой. Мы не можем оглянуться, чтобы посмотреть вперёд. Но взгляд Орфея, брошенный назад в Авернских долинах, всё видит иначе. Орфей — живая душа, которая прошла Аид насквозь и вышла с обратной его стороны. А для этого мира Аид — такое пространство средоточия всех разлук, которое при любом развороте трансцендентального тела созерцания и в любых обстоятельствах душевной жизни находится впереди, перед нашим взором. Получается, что когда Орфей обернулся, он на самом деле посмотрел не назад, а вперёд, то есть оказался в той же самой ситуации, в которой находился прежде того, как спустился в Аид. Эвридика, отступив обратно в смертную тень, засвидетельствовала ту истину, что Орфей лишь на краткий срок находился впереди всех разлук, которые поворотом его же взгляда вновь его опередили.

Все живое похоже и пристально снято,
 столь отчетливо складками разделено,
 что песок под ступней бестелесной
 и волнение простыни смятой —
 две космических силы, сведённых в одно
 еле слышное: тесно!

Ближе, ближе — вплотную!
 Орфей пограничен

с каждым шагом, в любой промежуток,
в освещении словесности нищем...
Тихо. Слышишь, как тихо? рискуя
быть никем не услышанным временем суток,

гулом, гулом сплошным
подсознания и сна...

И над ясным лицом, как затменье,
проплывает рука — Эвридика, страна,
столь чужая Эллада, с каким-то больным
отношением источника с тенью.

(Ещё Орфей)

Существуют поэты, и Кривулин имеет к ним отношение, внутренний настрой которых подчинён движению бесконечной тоски по утраченной родине души. Вячеслав Иванов причислял таких поэтов к роду «вергилиевских людей», «непрестанно томимых нежными сновидными воспоминаниями о девственной райской земле»⁷. Мы попадаем во второе место на пути нашего путешествия. Оно следует сразу же за первым: покинув место пира, мы попадаем в место сновидения, — в место единственной настоящей свободы, доступной человеческому существу.

Влюбленные заключены
в полупрозрачные шары огромных виноградин,
попарно в каждой ягоде... Всеяден
их жадный рот, и руки сплетены.
Но в городе вина всего пьянее сны —
сплетенье радужных кругов, перетеканье пятен.

Сферические вечера.
В стеклярусных жилищах светотока
уснут любовники, обнявшись одиноко,
обвитые плющом от шеи до бедра...
Но в городе — во сне уснувшего Петра
змея впивается в расширенное око.

Чем зрение не виноград?
Когда змеиное раздвоенное жало
внутри зеленых ягод задрожало,
когда вовнутрь себя вернулся взгляд —
он только и застыл, что город-ветроград
растоптанной любви, копыта и канала.

⁷ Иванов В. Эхо (из письма к Карлу Муту) // Иванов В. Собрание сочинений. Т. III. Брюссель, 1979. С. 647.

Лишь остовы на островах!
 Их ребра красные подобны спящим лозам,
 их лица, увлажнённые наркозом,
 их ягоды блаженные в устах
 раздавлены. Текут на мусорную землю.
 Но светел шар небесного стекла,
 и времени прозрачная змея
 влюблённых облегла кольцом небытия.
 (*Виноград*)

«Чем зрение не виноград?». Действительно, чем? Ассоциативный ход подсказывает, что виноград — выразительная метафора глаз, но в то же время его можно попробовать, а при случае изготовить вино: субстанцию, опосредующую вожделение глаза и вожделение рта. Виноград — это не просто зрение, это зрение поэта. О поэтическом ремесле Кривулин напишет: «Невесомо, поэтому невыносимо / воздаянье душе по трудам» («Послесловие»). Взаимодействуют тяжесть и легкость, — в складке летучих слов, которые жаждут обрести вес, и вещей, которые стремятся сбросить с себя тягостное бремя вещественности, и трудится поэт (к слову, Мандельштам прочертил линии этого встречного движения в своих строках: «И призраки требуют тела, / И плоти причастны слова»). Образуются весьма специфические события, медиатором которых опять же выступает люменальное «вино архаизмов» и порождаемые им сны. Мы остаёмся в режиме метаболического перепада, в котором обращение виденья в свет совпадает с переходом из места пира в место сновидения. В стихотворении «Виноград» сновидение даже удвоено, что отвечает оригинальному кривулинскому переживанию питерского ландшафта. Город предстаёт сном во сне, — он не только пьянит и навеивает сны, но и сам является воплотившимся результатом опьянения, — сном «уснувшего Петра». Здесь запускается в оборот обобщенная визуальная метафора становления взгляда городом и города — взглядом, развернутым внутрь себя.

Что же кроется за всеми перипетиями, сопровождающими работу поэтического зрения? Если признать, что зрение в особых условиях способно становиться светом, то увидеть — и значит сделаться источником, проливающим свет на вещи, которых прежде всё равно, что не существовало. Одновременно это значит увидеть свечение изнутри самих вещей. Проблема в том, в какую сторону направить истолкование этого света, — в сторону пустого блеска и внешней видимости, или в сторону высветления сущности бытийного поэзиса. Хайдеггер в полемике с Эмилем Штайгером по поводу понимания одного слова из стихотворения Э. Мёрике «К лампе» обозначил две эти возможности терминами «фантом» и «эпифания»: «Художественное создание подлинного свойства есть само по себе эпифания мира,

пронизанного его светом и им хранимого в его истине»⁸. На тот же профетический лад настроено поэтическое чутье Кривулина, понимающего эпифанию как присутствие «слушателя незримого», к которому обращён каждый стих. Третье место, куда мы тем самым попадаем, можно идентифицировать как место встречи.

О чем, неважно, говорить, но говоренье
стихов — лишь к одному обращено,
кто сердце есть вещей, и око, и окно,
кто, словно зеркало, свободен в проявлении...
Он и дыханье примет, как пятно.

(Обращение)

Обращение виденья в свет на новом витке продолжается обращением к тому, кто бросает свой взгляд на вещи с той их стороны, кто скрывается во внезапных стыках вещей, кто есть «одно живое ухо пустоты» («Обращение»). Мы приходим к мотиву поэтической аннигиляции, с которого начинали, но теперь можем рассматривать его как необходимое условие эпифании, способной возвращать поэзию к её истоку. Исток этот не находится ни в языке, ни в вещах, ни в сущем как таковом, но он позволяет выставить напоказ и язык, и вещи, и всё сущее в целом.

Поэзия создаёт волшебный порядок слов, то есть выстраивает «лучшие слова в лучшем порядке» (С. Кольридж). Вопрос в том, как ей это удастся. Возможно, благодаря тому, что поэтический опыт не имеет телеологии. Поэзия — форма бесцельного существования, поскольку любая цель, любое окончание, любая завершенность всегда у поэта за спиной. В этом смысле поэзия обладает уникальной способностью ослаблять то, что Ж. Батай называет «ностальгией по утраченной непрерывности». Телеологией обладают только прерывные или, другими словами, целенаправленные и целеустремлённые существа. Бодрийяр по этому поводу замечает: «Целенаправленность связана с порядком прерывного, именно прерывные существа выделяют из себя целенаправленность, всевозможные целевые установки, которые все сводятся к одной — к их *собственной* смерти»⁹. Бодрийяр воспроизводит известный фрейдовский пассаж, согласно которому человек — это существо, которое хочет умереть на свой лад. Но поэт, подобно Орфею, живет так, как если бы он оказался «впереди всех разлук» (Рильке), и всё, к чему он мог стремиться, осталось позади него. Его место — это место без единого «почему», без малейшего прерыва. Напротив, поэт восстанавливает в себе непрерывность мира. По-

⁸ Хайдеггер М. По поводу одного стиха Мёрике // Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. М., 1993. С. 255.

⁹ Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М., 2000. С. 278.

этическое событие лишено длительности, однако наделено непрерывностью. Эффекты, производимые работой поэтического зрения, отпускают нас в эти мгновенные промежутки непрерывности без длительности. «Соприкасаются вечер и вечер». Что сквозит в этом соприкосновении, кроме миметического двойника самого вечера? Чтобы увидеть это, необходимо взглянуть на вещи взором поэта.

Точка. Прокол. Полнота бытия и покоя.
 Вечер. Июль. Изнутри осянна листва.
 Вы, раскрытые окна! Слова
 Долетели. Смешались с листвою.

Но в раскрытости голос живет, обращён
 в то, о чем говорится —
 в точку.

Снова вырисовывается излюбленная Кривулиным поэтическая сцена обращения, только теперь на ней фигурирует не зрение, а голос. «В раскрытости голос живет». Жить в раскрытости для голоса означает быть обращённым в предмет собственных речей. А это невозможно без моментального точечного прокола в плотно сомкнутом строе сущего, без того, чтобы образовался «Пробел / или проблеск и вход в измеренье иное» («Точка. Прокол. Полнота бытия и покоя»). У Кривулина постоянным образом промежутка выступает окно, его распахнутость. Поэзия пробивает окна, создаёт проемы в стенах, которыми мы только и умеем, что отгораживаться от мира. Кривулин, видимо, если чего и боялся, это стать поэтом запертых окон и глухих стен. Как писал Сен-Жон Перс: «Опасна только инерция. Поэт — это тот, кто разрывает для нас пути привычки. Так поэт помимо своей воли оказывается связанным с историческими событиями. И в драме его времени ничто ему не чуждо. Пусть выскажет он в полный голос вкус к жизни в крупное время! Ибо огромен и нов час обретенья себя. И кому мы уступим честь жить в наше время?»¹⁰. Нежелание уступать честь жить в собственное время — то, без чего поэзия не может обойтись. Жить в свое время — не столько ситуация, сколько судьба. Другое дело, что расслышать в ситуации судьбический напев не всегда просто. Голос живет в раскрытости, но раскрытость принадлежит не одному голосу, а прежде всего душе и вещам, навстречу которым она себя распахнула.

Что происходит с вещами в обстоятельствах запертого окна, закупоренного изнутри души? Допустим, что поэт отказывается от идеи промежутка и не думает даровать вещам частицу собственного света. Остаётся ли всё

¹⁰ Перс С.-Ж. Поэзия. Речь на банкете по случаю вручения Нобелевской премии // Перс С.-Ж. Избранное. М., 1996. С. 253.

по-прежнему на своих местах? Или осуществляются какие-то неожиданные мутации в вещах, разбивающие поэтическую линию непрерывности?

Есть новое и новое страшней
любого пережитого кошмара
самой незавершённости своей
когда из довещественного пара
из толкотни мятущихся теней
засветится ядро невидимого шара
когда вокруг события стущены
до состоянья плазмы до ползучей
ничем не заглушимой тишины —
дай совершиться им не слушай нас не мучай!

есть ожиданье — и оно покруче
реальной гибели тюрьмы или войны
что б ни случилось — это наилучший
исход!

но если не вольны
мы отдалить и ни приблизить вечность —
вот подлинный духовный плен
когда глядишь на свет, расчеловечаясь,
как пыльное окно с неосвещённых стен, —
глядишь не ты но смотрят сквозь тебя
и плавится стекло и движется, слепя,

лотосовидный очерк по стеклу
и ты глядишь на солнце как во мглу.

(Есть новое)

Когда «ты глядишь на солнце как во мглу», ты эту мглу обнаруживаешь не где-нибудь, а в самом себе, и превращаешься если не в онтологическую невидимку, то в какую-то недотыкомку, не *на* которую смотрят, а смотрят *сквозь* которую. Альтернатива, предложенная Кривулиным, не ограничивается перипетиями отношений субъекта и объекта, в поле которых разворачивается паноптическая метафора европейской метафизики. Ситуация не сводится к возможности бросить взгляд, или быть схваченным взглядом, или перехватить взгляд того, кто на тебя его бросил, вступив с ним в диалог. Гораздо страшнее, если чей-то взгляд, брошенный на тебя, внезапно проходит насквозь. Быть видимым насквозь — не значит быть прозрачным как кристалл или чистое стекло. Это значит лишиться обратной, невидимой стороны. Когда ты смотришь на вещи через распахнутое окно, даруя

им частицу собственного света, ты не видим насквозь. Наоборот, ты видим насквозь, когда превращаешься в «пыльное окно с неосвещённых стен». Кривулин создаёт поэтические сцены обращения виденья в свет, а голоса — в то, о чем говорится, не ради того, чтобы растворить зрение и голос в зримом и говоримом, а ради того, чтобы впервые кристаллизовать такие вещи в мире, которые не позволят нам смотреть сквозь них.

Обыкновенное понимание ассоциирует идею истока с идеей начала. В широком смысле так и есть. Хотя было бы точнее говорить о множестве начал или, совсем точно, о множественности начала, которое скрывает в себе некую полость, пустотный зазор, дыру в бытии, допускающую бесконечное количество исходов, пробных отливок форм творения. Прокол или дыра в бытии — это место без координат, в котором возможно абсолютно все. В частности, в нём возможно то, что является предметом *невозможного* опыта с точки зрения порядка вещей, осуществлённого в пребывающих формах. То, что есть, что пребывает в устойчивых формах, и то, что «могло бы быть», что отсутствует, здесь существуют на равных правах. Поэт обладает санкцией языка на использование подобных прав, но лишь постольку, поскольку отдаёт себя в безраздельное пользование самому языку. Когда М. Цветаева признаётся, что поэта далеко заводит речь (И. Бродский повторяет эту же мысль, называя поэта «частью речи»), она свидетельствует не о всевластии языка, а о выходе по пути и при помощи языка за его пределы. Странным образом часть речи обращена против своего целого, доводит его до крайности. Поэт принадлежит к роду тофанов, приготавливающих из внутриязыковых ингредиентов и частиц дикуую ядовитую смесь, отравляющую ткань языка, его символическое тело с тем, чтобы выделить чистые бестелесные события. Совершая жертвоприношение языка с применением только самих же языковых орудий, он занимается теургийным кровосмесительством словесных энергий. Не поэт жертвует, а язык жертвует собой в поэте. Поэта далеко заводит речь. Далек — это куда? Самое удалённое принято называть запредельным. Но свое запредельное для поэтической речи есть изначальное, дыра, исток. Даль истока не становится близью даже на пути сколь угодно долгого возвращения, поскольку это всякий раз возвращение невозвратимого. Утраченная родина души утрачена безвозвратно. Идти ей навстречу — значит пытаться настигнуть след исчезающего дислокативного объекта, оставляющего за собой непрерывно смещающиеся топосы. Выход за пределы языка остаётся целью, к которой поэзия стремится, но которая остаётся её извечной утопией.

нет не выходя из речи
 может быть ещё короче
 нежели простое «нет»

вырывается наружу
 воздух сохранивший душу
 и звучание и свет

«Не выходя из речи» — предельно точный поэтический самоотчет. Это не констатация факта, это ответ на желание такого выхода, на его сильнейший соблазн. Отсюда решительное и безоговорочное «нет» в начале строки. Войти в близость к истоку — то же самое, что встать на почву, которая на глазах уходит у тебя из-под ног. Когда ты решаешь, что подошёл совсем близко, ты на самом деле дальше всего. О чем свидетельствует множественность начала, присущая поэтическому опыту? Она свидетельствует о возможности попятного шага к незавершённости вещей. Для того чтобы её обнаружить, необходимо апеллировать не к порядку вещей, и даже не к порядку идей, а к порядку слов, который организован согласно поэтическому ладу, настроенному вне соответствия каким бы то ни было целям. Поэзия — высшая форма бесцельности. Остановить вещь на этом уровне — значит зафиксировать её в момент свободного полета, когда окончательный расклад ещё не предрешен, и кости могут выпасть самым непредсказуемым образом. Решающий бросок костей присваивает вещи целенаправленность. Но поэзия сопротивляется решающему броску. Ставя в конце точку, она подразумевает многоточие, принимая в качестве истины первичного бытийного поэзиса допущение, что количество повторных бросков не ограничено. В отличие, скажем, от альтернативного варианта поэзиса, который реализуется в сфере материального производства вещей в их вещественности, где бросок всегда однократен и предрешен круговой порукой причинно-следственных связей. Поэзия продуцирует связи совсем иного рода, — связи, которые причиняются вещам единственно вязью стиха. Кривулин пишет: «Боги сходят на землю — но землю иную: / берега и языка, светотени и края» («Ещё Орфей»). Язык фигурирует наряду с берегом, краем и светотенью среди признаков «земли иной». Вместе они образуют метафору, символизирующую стадию перехода, двойное бытие границы, иноприсутствие стихий в стихах, вещей в вещих словах, фюсиса в логосе. Когда боги сходят на землю, земля становится берегом неба, а небо становится светом, который льется на нас из сердца песни Орфея. Пока мы слышим эту песню, мы тоже — край этого света.