

Ирина Кребель

*Мифопоэтика
Серебряного
века*
О П Ы Т
Т О П О Л О Г И Ч Е С К О Й
р е ф л е к с и и

Санкт-Петербург
АЛЕТЕЙЯ
2010



ИСТОРИЧЕСКАЯ
КНИГА

УДК 7.036"189"
ББК 85+87.3(2)
К79

*Работа выполнена при финансовой поддержке
Гранта Президента РФ МК-581.2007.06*

*Рекомендовано к печати кафедрой онтологии и теории познания
факультета философии и политологии
Санкт-Петербургского государственного университета*

Рецензенты:

Б.И. Липский, доктор философских наук, профессор, заведующий кафедрой онтологии и теории познания факультета философии и политологии СПбГУ;

В.И. Разумов, доктор философских наук, заведующий кафедрой философии Омского государственного университета им. Ф.М. Достоевского

Кребель И. А.

К79 Мифопоэтика Серебряного века: Опыт топологической рефлексии / И. А. Кребель. — СПб. : Алетейя, 2010. — 592 с.

ISBN 978-5-91419-342-0

Работа нацелена на прояснение мифопоэтических оснований языка мысли Серебряного века. Автор показывает, что Серебряный век — время, в котором нет жестких жанровых границ для бытия мысли; мысль объединяет и сплавливает людей, профессионально разных, но поэтически, по способу миропонимания и мирочувствования, по способу состоятельности и чувства времени, эпохи — единых. Автор предпринимает попытку осмыслить следующую ситуацию: мифопоэтика мысли Серебряного века разворачивается не только в штудиях профессионалов-философов, но и в поэзии, живописи, музыке, театре, балете — в тех концептуальных установках творчества, которые проступают в поэтическом, живописном, музыкальном языке, языке тела, жеста и танца. В работе сделан акцент на том, что мысль Серебряного века — мысль местом, телом, ритмом, пространственной встроенностью, вызывающей сопричастность реальности, благодаря чему сама реальность становится домом, космосом, в котором каждая вещь — на своем месте, имеет свое имя, смысл ее приобретает статус живого мифа и остается заветным.

Предназначена для филологов, философов, а также для всех, кому небезразлична эстетика отечественной рациональности, т. е. те лингвистические конструкции, которые сообщают мысли ускорение, интенсифицируют чувство родного языка, а вместе с ним — чувство родины, Отечества.

УДК 7.036"189"

ББК 85+87.3(2)

В оформлении обложки использована картина Саши Силкина



© И. А. Кребель, 2010

© Издательство «Алетейя» (СПб.), 2010

© «Алетейя. Историческая книга», 2010

ОТ АВТОРА

Знак бессмысленный мы,
Мы не чувствуем боли и почти
Потеряли язык на чужбине
Ф. Гельдерлин

Мы живем, под собою не чуя страны...
О. Мандельштам

Продолжая мысль, сориентированную выбранными словами эпитафий, нужно сказать, что сегодня в большей степени отечественную рефлексивность в разных стилистических ее воспроизведениях отличает отсутствие чувства места, страны, *чувство родного языка, которым* мысль получает свою плоть. Речь идет в первую очередь не об отстраненном описании «языка философии», но об опыте проникновенного осмысления *самого языка*. Опыт осмысления языка с необходимостью втягивает в рефлексивное поле конкретику образа жизни той или иной лингвистической локальности (диалектной и этнической), уникальность ландшафта, живого места, вовлеченных в речь. По словам В. Савчука, замыкающим проект актуальной философии, «философию делает актуальным размышление о болевых точках современности, которая в ускользящих потоках времени не успевает дать себе отчет о происходящем»¹. Если расширить цитату, то может получиться следующее: дает о себе знать болевая точка самой мысли — мысль как точка боли, точка понимания того, что мы *не чувствуем*, потому — не понимаем, и многие вещи ускользают от рефлексивной анестезии. Сегодня болезненно важным является то, что мы не чувствуем своего *места*, не переживаем своего *опыта мысли, ее телесной и пространственной вовлеченности*, не ощущаем и рефлексивно не фиксируем *жизненного ритма, и опыта собственного языка*, его семантических глубин. Слова «родина», «дом» утратили свою архаическую заветность и подлинность; проговаривая их, мы не воспринимаем их живого смысла.

Не останавливаясь, скользим по отшлифованной смысловой поверхности и не замечаем, что *уже не* живем в полноценной эстетике жизни, но *еще и не* мертвы, ибо механически существуем и даже вынашиваем сакраментальную иллюзию того, что понимаем, в чем, собственно, дело, и вообще — понимаем.

Так часто и много проговариваем идею свободы, оставаясь несвободными, поскольку первичная свобода высвечивается трезвостью мысли, ее честностью, (ибо мысль и честность сопряжены), лингвистической самобытностью, причастностью месту, особенностями погружения в стихию жизни современности. Таким масштабом свободы развернуто наследие Серебряного века, такого масштаба недостает сегодня.

¹ См.: Савчук В. Режим актуальности: актуальная философия. СПб, 2004.

Чаще всего исследования, прорабатывающие тематику национальной мысли, соскальзывают в заранее выбранную технологию, именуемую методом, методикой, техникой анализа, смысловой, включая теологическую, парадигмой, однако, в конечном счете, получается так, что таким текстом мы либо сравниваем себя с Европой, либо пытаемся зафиксировать установки своей мыслительной самостоятельности между Западом и Востоком, либо ограничиваем себя терминами, выставленными славянофилами, западниками, евразийцами. Так или иначе, исследования, выполненные по таким схематическим сюжетам, переходят в ранг описаний проектов того, что могло бы быть или быть не могло, но не погружают в глубину стихии народа, страны — таких конститутивов, которые уплотняют мысль, творят ее телесность, задают ее телеологию. В этом плане возникает потребность увидеть наследие отечественных мыслителей в особом ключе, не подвергающем их творчество дискурсивному принуждению, инерции понимания, идеологическому насилию. Эта потребность диктует тему письма, пребывающую латентно либо открыто, в авторском жесте каждого мыслителя; это тема *эстетики языка*, уместяющей в своих дискурсивных складках опыт мира многонационального народа, территориальный масштаб, парадоксальную одномоментность различия и единообразия мысли. Задача работы — дать слово самим авторам, темой исследования высветить особенности национальной дискурсивности, сообщающей понимание универсума и места русского человека в нем.

Для исследования выбрано особое время, особенный период отечественной истории культуры, концептуально означенный Серебряным веком. Это время, которое демонстрирует зрелость мысли, ее самостоятельность, профессионализм действия и его саморефлексию, нерасчлененность действия, опыта и мысли. Этот период многими современниками (С. Маковским, Н. Бердяевым, В. Ходасевичем, В. Шкловским) назван русским Ренессансом, русским романтизмом (И. Анненский)¹, и он интересен тем, что сочетает все виды искусств и подводит их под единый знаменатель — знаменатель мысли и ее языковой конверсии. Театр, живопись, поэзия, балет существуют настолько, насколько концептуально выстроены, их опыт в культуре сообщает иное измерение мышлению, выводя его за рамки чистой спекуляции и переводя в статус телесно ангажированного. Единство этого опыта, опыта мысли, как мы сегодня смеем утверждать, в полноте, целостности не получило осмысления.

В то время как сегодня очевидна девальвация смысла национального достоинства, национальной состоятельности, живого опыта мысли страны (а мысль глубин, масштаба придает любой идее жизнеспособность и жизнестойкость),

¹ И. Анненский дает свою характеристику романтизма, выстроенную на понимании различия эпох прошедших и предстоящих, так, «романтическим в истории является такой период, который кладет резкую грань между двумя соседними враждующими и непримиримыми эпохами». — См.: *Анненский И. О современном лиризме* // Аполлон. 1909. № 1. С. 19.

полагаю, необходима реанимация отечественного наследия мысли, его рекультивация, т. е. освобождение от культурно-идеологического балласта, очищение от стандарта чтения текста и его понимания. Необходимостью вскрытия такого ракурса понимания искусства, культуры, философии определен выбор темы исследования.

Тема работы достаточно сложна, и эта сложность вызвана тем, что сегодня до сих пор остается непродуманным до конца наследие, ознаменовавшее себя русской мыслью, т. е. таким событием мысли, которое конституирует себя стихией русского языка. Частым и распространенным явлением выступают устойчивые характеристики отечественного наследия мысли: ее религиозный характер, ее патриотический пафос, в то время как сама *эстетика мысли* остается в стороне. Подвергаются аналитике уже готовые сюжеты, предложенные авторами-философами в своих работах, исследуется их актуальность, разбираются категориальные конструкции, но глубина мысли, ее динамика, то, *как* она воплощает себя в слове и *как* этим словом автор мыслит — ускользает, вытесняется на вторичный план. В то же время именно этот момент наиболее важен и значим, поскольку его характер демонстрирует нам — являются ли *мыслью* расхожие положения авторов-философов начала XX века, или же они остаются *размышлениями* на уже заданную тему.

В работе предполагается различение *мысли* и *мышления, организуемого сугубо спекулятивным дискурсом*. Проясняя *основания мысли*, мы тем самым понимаем себя и реальность, в которой присутствуем, осознаем ее формообразующие скрепы и смысловые режимы. Мысль Серебряного века, мифопоэтически заданная, заявляет об этих основаниях, во многом опережая те позиции, которые позже будут представлены феноменологами Германии, конкретно — поздними работами М. Хайдеггера. Позволю себе смелость утверждать, что мысль Серебряного века есть в чистом виде феноменология — как настоящая, подлинная *Philosophia Perennis*, версию которой десятилетия спустя разворачивает германский автор¹. Предварительно замечу также, что мысль заявляет о себе не только в штудиях профессионалов-философов, но и в поэзии, живописи, музыке, театре, балете — в тех концептуальных установках творчества, которые развиваются поэтическим, живописным, музыкальным языком, языком тела, жеста и танца. Также подчеркну, что Серебряный век — время, в котором нет жестких жанровых границ для бытия мысли; мысль объединяет и сплавливает людей, профессионально разных, но

¹ Так, по мнению С. Л. Франка, русскими физиологами, конкретно, Н. И. Пироговым, предваряются итоги современной феноменологии, и формируется концепция «рационального эмпиризма», ориентированного на живую веру, отличную от церковных догм, основанную на живом опыте бытия. — См.: Митронов Д. А. Этико-антропологические воззрения русских естествоиспытателей второй половины XIX века // АнтропoТoпoс: Теоретический журнал в области философских наук. Вып. 1–2. Омск, 2008. С. 121–129.

поэтически, по способу миропонимания и мирочувствования, по способу состоятельности и чувства времени, эпохи — единых.

Остается не выясненным — что понимать под мыслью? Предлагаю фиксировать сам феномен мысли в качестве особого способа бытия, разворачивающего себя *стихией языка*. Таким образом, если рассматривать мысль в качестве бытийственной составляющей, ауры бытия, то необходимо учитывать особенности состояния мыслящего, его опыт переживания, пространственно и телесно подкрепленный. В этом случае стоит остановиться на предварительной проработке дискурсивных компонентов, определяющих угол зрения и, часто, канализующих поток мышления по заранее выстроенным образцовым позициям. К таким компонентам, кроме феномена мысли, стоит отнести феномены тела, телесности, эстетического опыта — пристальное внимание к данным феноменам нацелено на то, чтобы разомкнуть готовую дискурсивную схему, освободить мысль от формата, заявить о ее свободе и эту свободу вывести на первый исследовательский план. Надо добавить, что такая техника понимания мыслительных конструкций, свободная от риторики идеологического стандарта, присутствует практически во всех авторских работах начала XX века; она проникнута свободой и эстетикой мысли, а также письма, сопряженного с нею. Под эстетикой здесь предлагаю понимать ее первоначальное значение — *Homo Aestheticus* — «человек чувствующий», а также то, что воспринимается самими авторами начала века — состоятельность, переживание, мирочувствование, а также отказ от голой спекуляции, от дистанцированности по отношению к предмету мысли, в особых случаях (как, например, в работах А. Белого, В. Хлебникова) отказ и от предметного мышления, где мысль развивается с помощью особого приема, вводящего в дискурс такое состояние сознания, которое граничит между сном и явью, между умом и тем, что пребывает за ним — заумью. Эти и другие позиции побуждают пересмотреть сами основания мысли, основания ее дискурсивности, а также более внимательно отнестись к слову, вещи, смыслу, к их взаимозависимости. Мысль Серебряного века — мысль местом, телом, пространственной встроенностью, вызывающей сопричастность реальности, благодаря чему сама реальность становится домом, космосом, в котором каждая вещь — на своем месте, имеет свое имя, смысл ее становится заветным.

Серебряный век как событие феерично заявил о себе на переломе исторических вех, предугадывая радикальный перелом способов социокультурного бытия. Русская культура конца XIX — начала XX века действительно является Серебряным веком, продолжающим традиции века Золотого. Эта квалификация может быть в полной мере отнесена и к философии, однако такое отнесение требует предварительной работы по обнаружению самой философии, по раскрытию специфики мысли — ее пойкитики, стилистики, эстетики, поскольку без таких составляющих ускользает живая сила мысли и сама она остается мумифицированным сплавом готовых рациональных схем и конструкций, в которых обычно принято узнавать философию.

В тексте часто приходится прибегать к такому выделению, как *пойэтика*, *мифопойэтика* (вместо таких единиц, как «поэтика» и «мифопоэтика»), что вызвано необходимостью акцента на прямом значении категорий, на их этимологии, где «пойэтика» (от греч. *poiesis*) предполагает 'наличие усилий, творческое делание', т. е. такой вид работы, который осуществляется лингвистическими средствами и здесь язык, вызывая определенный опыт переживания и интенсифицируя его, сообщает мысли перспективу (часто не одну из-за предпринимаемых художником слова, работающим в той или иной стилистике письма, семантических коллизий). В таком случае «пойэтика», «мифопойэтика» фиксируют не столько какой-либо способ организации письма, сколько указывают на целостность эстетического опыта, в которой образ жизни и опыт мысли суть взаимозависимые реалии, сопровождаемые специфическим опытом письма. Деструкция вызвана также и необходимостью освобождения от «заезженных» характеристик, клише, часто обнаруживаемых в различных исследованиях, посвященных русской культуре в целом, и эпохе «Серебряный век» в частности.

Текст состоит из пяти глав, каждая из которых последовательно развивает логику работы. Так, в первой главе обосновывается выбор стратегии, задаются перспективы топологически (телесно, пространственно, чувственно) ориентированной рефлексии, дается указание насколько она адекватна в деле осмысления феномена эпохи и, шире, специфики отечественной рациональности. Осуществляется приближение к лингвистической форме мысли, исполненной ресурсами русского языка, получает демонстрацию то, что язык самопрезентативен и в опыте самопрезентации им сводится в единую мыслительную плоскость саморефлексия различных эстетических форм. В опыте лингвистической самопрезентации мысли поэзия занимает лидирующие позиции, сообщая мышлению гибкость и пластичность слова, часто достигаемую за счет вскрытия прямоты его непосредственного значения, а также за счет проводимой работы над его символическим капиталом. Вторая глава нацелена на экспликацию рациональных принципов, фундирующих определенный временной промежуток. В пространстве главы показывается, что за счет цельности и взаимозависимости установок на *ratio* в различных эстетических сферах временной отрезок культуры получает статус *эпохи*. В третьей главе проводится расширение символической плоскости, получает осмысление его сложность и многомерность, отслеживается то, что сфера символического бытия не ограничивается рамками только символизма, и что сам символизм в различных авторских версиях имеет различные коннотации, часто проникая в тематические поля школ и направлений, отталкивающихся от символа и сопротивляющихся ему. В четвертой главе задаются ориентиры мифа, раскрывается то, что миф является структурной компонентой символического пространства; миф как, одновременно, и образ жизни и способ письма получает воплощение в стилистике мысли таких ярких художников слова как В. Волошин, М. Цветаева, А. Ремизов. Пятая глава демонстрирует непосредственно стилистику философствования, взаимопроникаемую со

стилистикой пойкиетического мышления и сообщающуюся с ней в плотном коммуникативном пространстве эпохи; из чего обнаруживает себя специфическая версия философствования, не всегда уместная в такой общепринятый рационально-идеологический формат восприятия отечественной мысли, как «русская религиозная философия» (а часто оказывающая и сопротивление ему).

Следует обратить внимание на принцип трансляции чужих слов в тексте — цитат. В связи с тем, что позиции того или иного автора часто предполагают специфический язык их воспроизведения, нагруженный курсивами и другими графическими выделениями, считаю нужным после текста цитаты, воспроизводящего то или иное авторское выделение, делать необходимые пояснения (к примеру, если текст цитаты содержит авторское выделение курсивом, то в конце цитаты в круглых скобках дается следующее разъяснение: курсив автора — *И. К.*). Если же выделения проведены мною с целью подчеркнуть ту или иную значимую для исследования позицию, то сообщаю, что курсив мой (к примеру, в конце цитаты в круглых скобках указываю: курсив мой — *И. К.*).

Понимание наследия мысли Серебряного века, ее языковых глубин сегодня, век спустя после яркой манифестации, выступает задачей первостепенной важности, поскольку сообщает глубину и масштаб отечественного мышления, заявляет о его самобытности и самостоятельности по отношению и к восточному, и к западному стилю, а также культивирует гражданское самоуважение, преданность отечественным традициям.

Полагаю, время, озаглавленное «Серебряный век», — один из наиболее интенсивных периодов русской культуры, проявивший себя в первую очередь опытом самостоятельной мысли, не ограниченной стереотипами понимания, ориентированными на европейский лексикон и стилистику изложения. Как будет показано в работе — живопись, литература, поэзия, критика и, собственно, философия являются модусами единого целого — мысли, в то время как сама мысль отказывается от абстрактной дистанционности и чистой интеллектуализации, но приобретает статус чувственного вживания, реагирования на действительность, подключая архаический ресурс — живой опыт мира, *понимания как действия и присутствия* в универсуме.

Автор исследования выражает благодарность коллегам, в большей степени профессору В. В. Савчуку, профессору Л. М. Марцевой, доцентам Ю. Ю. Першину, Ю. В. Ватолиной, Т. Г. Лобовой, Н. А. Янковой, реальному философу Саше Силкину (г. Берлин, Германия), студенту юридического факультета ОмГУ Глатко Михаилу за ценные уточнения, рекомендации, за участие в дискуссии и готовность поддерживать ее интенсив. Особая признательность моим родителям, дочери и мужу за терпение, равнодушие к тематике работы, за поддержку, живое понимание и искреннее участие.

Ирина Кребель.
г. Омск.
Август 2008.

ВВЕДЕНИЕ

*Живой памяти горячо любимого дедушки,
Гайдамака Ивана Григорьевича,
посвящаю...*

Эпоха, названная в отечественной истории культуры Серебряным веком, не поддается характеристике, проводимой по какому-то одному, заранее выбранному основанию — религиозному, литературному, поэтическому, искусствоведческому, философскому. Если попробовать проникнуть вглубь жизненной среды, попытаться соотнести проблемы, выставленные авторами и решаемые ими различными способами, то мы столкнемся с тем, что это живой монолитный феномен, членение которого на тематические среды выхолащивает жизненную органику и переводит живой смысл в разряд искусственно созданной концептуализации.

Серебряный век — время, уплотненное текстом, автор которого не столько литератор, профессиональный мыслитель, сколько — художник, подвергающий одновременной рефлексии свое дело, будь то музыка, живопись, танец, поэзия и, собственно, философия. Феномен письма — один из наиболее значимых феноменов этого времени; складывается впечатление, что и само время укладывается в страсть фиксации, письма.

Предваряя исследование, следует проговорить следующее: в настоящей работе восприятие философии, мысли имеет свою специфику. Это не спекулятивная отстраненность от предмета мышления, не логические построения, но творческое действие, сопряженное саморефлексией и рефлексией образа действия, это особое мироощущение, воплощаемое в текст, благодаря чему текст выступает в качестве тела мысли. Потому к мысли Серебряного века предлагаю отнести каждого художника своего дела, заявившего о себе эстетикой письма, раскрывающей самоопределение и самопонимание, вместе с тем — миропониманием. Так, мысль поэтов получает свое воплощение не столько в стихотворном произведении и определяется им, сколько теми манифестами, которые заявляют о ином видении мира, и из этого видения демонстрируют тематику и форму стихосложения (к примеру, манифесты акмеизма, дадаизма, ОБЭРИУ, футуризма, младосимволистов и др.). Кроме того, поэты обмениваются критическими работами, пересекаются друг с другом в журналах, издательствах, реагируют на качество письма современников, заявляют о своей самостоятельности. Кроме статей и стихотворных текстов, поэты заявляют о себе в прозе, тематика которой разнообразна, часто касается универсальных ценностей, судьбы страны, проблемы времени и места человека во вселенной (как например, критическая проза О. Мандельштама, М. Цветаевой, М. Волошина, Д. Мережковского и др.). С позиции самостоятельности мысли интересен прием воспоминаний,

разворачивающий поэтику времени, тему «творчество как чуткость к голосу Прапамяти». В этом смысле показательна и мемуарная литература, выступающая, на мой взгляд, одним из последних всплесков угасающей традиции. Единство мысли и поэзии для нас значимо тем, что в своих прозаических текстах поэты демонстрируют динамику языка, не имея предварительного спекулятивного концепта языкового целого, но воспринимая язык в качестве живой стихии, интенсивность которой выводит к экзистенциальным глубинам. Важно заметить и то, что начатая поэтическая работа имеет свое продолжение, длительность, получившую воплощение в творчестве В. Набокова, И. Бродского.

В качестве материала исследования взяты работы не столько профессиональных философов, сколько деятелей искусства, театра, литературы — в большей степени поэтов. Причем вызывают интерес не только поэтические вещи, но и переписка, воспоминания, дневниковые записи, творческие манифесты и критические эссе. Они позволяют эксплицировать механизмы живой коммуникации и воссоздать моменты живого общения, напряжение жизненной среды; эти механизмы играют важную роль для настоящего исследования, поскольку позволяют осуществить рефлексию не отстраненную, но вовлеченную в коммуникативное жизненное пространство — топологическую рефлексию, в которой сами механизмы могут быть восприняты в качестве корневых рефлексивных установок.

Изначально следует сразу зафиксировать те основания, из которых становится возможным и необходимым говорить больше о поэтическом творчестве эпохи, чем о других формах. Поэзия, как будет видно из текста, понимается мной не только в качестве жанра стихосложения, но шире — как творческое делание, *poiesis*, как неравнодушное, по-детски наивное отношение к реальности, к миру вещей, к собственной экзистенции, то, что вопрошает мир и пытается заново обрести смысл, поскольку смыслы обыденной реальности неубедительны. В этом отношении квалификация «поэт», «художник», «музыкант», «философ» имеет одно основание — «мастер». Из этого основания для исследования имеет наибольший интерес *рефлексия дела* (музыки, балета, живописи, литературы, философии), но такая, которая одновременно есть и саморефлексия, при которой творческие усилия суть усилия, направленные на постижение и реальности и собственной экзистенции в ней, проросшей сквозь нее. Это рефлексия, которая не пользуется уже готовыми словами для схватывания и прояснения мысли, но ищет слово, дает имя вещи — как в первые дни творения. Художник идет на это не потому, что это кому-то нужно, но только потому, что он понимает, что подлинная жизнь иначе не может быть. Музыканты, художники, некоторые мыслители, театралы, поэты (чаще всего для Серебряного века это и те, и другие в одном лице) прилагают усилия (в дневниках, в личной переписке, в воспоминаниях, в определении творческого пространства и замыкании его словом) для того, чтобы понять изнанку реальности, приблизиться к ее истоку, прояснить собственные основания и, одновременно, основания человеческого. Среду, воссоздаваемую и проживаемую по таким жизненным установкам, можно характеризовать мифом, а жизненный мир каждого мастера — личным

мифом. В целом же единство творческой акции и быта, из которого она прорастала, в котором ее замысел пробуждался, вынашивался, коммуникативной среды, в которой она (акция) сбывалась, и самого художника, осуществившего ее как *акцию самопонимания*, может быть заявлено в качестве такой единицы, как *мифопойэтика*. При том, что воссоздание мифа как способа бытия, *которым* проводится работа над формой слова, оттачиваются механизмы языка, готовится языковой материал, фиксирующий жест словом, тем самым фиксирующий время, есть воссоздание *реальной философии* в том ее значении, которое она приобрела на заре европейской культуры, в ранней Греции. Мифопойэтика совпадает с философией постольку, поскольку и та и другая есть обращение к слову, остановка готового смысла и пробуждение его инобытия в эстетической акции мастера, в деле, работе, сопряженной с переплавкой принятых на веру значений. Из этих условий и воспринималась *мысль* как *мощь*, *умение делать дело*, и из умения, мощи — про-износить *имя* вещи.

Не правильно думать, что первая философия отказалась от богатства мифа, как об этом пишут в учебниках, она сменила язык мысли, поскольку ключ к языку мифа был утерян, и появилась необходимость в обретении ключа, с помощью которого и древний миф и его современные ипостаси открыли свои лабиринты смыслов. Путь в этих лабиринтах — слово, символ, связь *a realibus ad realiora*. Слово открывается из чувства слова, из события, в котором это слово вырастает из пространственной целостности, которая дает возможность мысли сбыться, а слову проникнуть на глубину мысли и совпасть с нею. В этом отношении поэзия Серебряного века есть способ пробуждения в слове мысли, специфический способ философствования; поэты есть философы постольку, поскольку для них, как для подлинной философии «любой закон, тем более верховный закон природы, может быть только проблемой, не открытием»¹. Поддержание напряжения мысли, «высокой температуры», «натянутых нервов» с целью отстаивания говорящего слова, необходимого в деле мысли, а вместе с отстаиванием слова — осуществление опыта понимания реальности, опыта живого, проросшего сквозь личностный мир, места, родного, и себя в этих условиях: *родного места* человека в *космосе*. Мыслительная работа такого порядка предпринималась русским Серебряным веком и в большей степени в поэтическом дискурсе, чем в собственно философском, за исключением таких авторов, как В. В. Розанов, Л. Шестов, мысль которых выпадает из заранее сформированного категориального аппарата классической рефлексии, открывает перспективу иного и одновременно пролагает путь к инобытию окостенелых ментальных и словесных форм, к свободе, обретаемой за границами догматического разума.

Представляют интерес и мыслительные композиции таких деятелей культуры, как В. Иванов, А. Белый, относивших свое мыслительное творчество скорее к поэзии (шире — поэтике), чем к философии, однако сегодня воспринимаемых в качестве опыта реальной, живой философии, или такой рефлексии,

¹ Бибихин В. В. Язык философии. М., 2002. С. 130.

которую можно характеризовать топологической. Касательно других авторов, работы которых посвящены непосредственно философии и являют нам версию авторского понимания философии, а через нее — русской философии в целом (В. Соловьева, Н. Лосского, Н. Бердяева, С. Франка, П. Флоренского, Г. Шпета, А. Лосева и др.), можно утверждать, что предварительная работа с выбором логических ориентиров, с огранкой слова не была ими произведена в достаточном масштабе, а в качестве логических установок была избрана логика христианства, не позволяющая осуществить выход к эстетической свободе и оставляющая за границей рефлексии все, что в рамках христианства признавалось чуждым, грешным, несущественным (тело, чувства, ощущения). Можно сказать, что в целом, в плане рефлексии, это философия, ориентированная на версию спекулятивной классической мысли, сохраняющей деление на субъект и объект, на имманентное и трансцендентное, и исполняемая в этих категориях, часто чуждых глубинной семантике русского языка и живому опыту мысли. Более интересна мысль, проступающая из эстетики творческих усилий «нефилософов», в большей степени — поэтов, сообщающих пластику языку и открывающих возможность зафиксировать мысль расплавленной словесной субстанцией.

Задача работы — прояснить те мировоззренческие установки, жизненно важные платформы, которые растворены в поэзии, выявить мысль, схваченную поэтическим словом и воспринимаемую в качестве *реальнейшего* способа бытия, из которого жизненный мир принимает статус живого мифа, подкрепленного творческими интуициями художника. Это дает основание квалифицировать единство акции творения художника и результата творческих усилий мифопоэтикой, совпадающей с личностной биографией. Кроме того, исследование ориентировано на то, чтобы показать, *как и за счет каких стилистических фигур, форм речи (живого слова)* из поэтических циклов проступает жизненное кредо художника слова.

Следует признать то, что отличие Серебряного века от позднего периода мысли, поэзии, а также от современной нам действительности мысли состоит в том, что рассматриваемая эпоха разворачивает себя через динамику общения, тесное взаимодействие людей творческих профессий, через единство быта и бытия. Этому способствовали многочисленные кружки, общества, журналы, вечера. В этом смысле коммуникацию такого качества можно воспринимать как синергийный обмен, симфоническое единство, напоминающее единство форм культуры, искусства в античности. Потребность в таком единстве описана немецкими романтиками, в России на рубеже веков это единство было пронизано поиском жизненных ориентиров и сопряжено с переосмыслением ключевых структур бытия — веры, духа, души, Абсолюта. Такое переосмысление производилось не в кабинетных условиях, но на личном опыте, через личностный жест. И сам феномен опыта получал переосмысление (например, в работах русских естествоиспытателей, физиологов, а также в «Душа самосознающая» А. Белого). Именно поэтому, смею утверждать, феномен письма

авторов этого времени — феномен эстетический, напрямую связанный с чувственным реагированием на реальность; из чувственного опыта такого порядка производится рекультивация вещи, смысла, слова, шире — языка, обнаружение его архаических глубин; в этом ключе архаика становится тождественной экзистенции (например, в работах Л. Шестова). Из этих оснований можно утверждать о невозможности разъятия литературной формы и тех сентенций, которые в нее упакованы, по той же причине мыслительные концепции многих авторов выглядят застывшими, если раскрывать их, не учитывая языковой специфики изложения (например, концепции А. Белого или В. Розанова, на что указывал Н. Бердяев). Таким образом, сцепляющей материей выступает язык, его эстетика, стилистика; язык как авторский жест мысли. Здесь он индивидуален, и, одновременно, выводит нас на универсальный, вселенский уровень, демонстрируя масштаб мысли, снимая национально-этнические ограничения.

Единение мысли и поэзии пространством языка, эстетикой письма, расширяет пространство *рационального*. Расширенная рациональность позволяет квалифицировать в качестве мыслительных и другие практики культуры — театр, музыку, живопись, балет. Они связаны саморефлексией, продуктом которой выступает культурный текст, многообразными приемами, метафорами (к примеру, симфоничность мысли у И. Стравинского, телесность смысла в высказываниях Ж. Баланчина, в концепции «Театра Логоса» Вс. Всеволодско-Гернгросса) обогащающий национальный опыт письма. В этом срезе темы интересна мемуарная литература, содержащая не только воспоминания о минувших днях, но и самоосмысление, осмысление фигур творчества (к примеру, воспоминания Ф. Шаляпина, И. Стравинского).

Мысль, уплотненная эстетикой языка, — центр пирамидального комплекса, у основания которого расположены различные виды культуры, до того разъятые, но пространством мысли и жестом письма слитые в единое гармоничное целое. На высоте своего единства они удерживают коренное многообразие мыслительных практик (мыслительных практик тела, жеста, звука).

В этом смысле эпоха Серебряного века — эпоха мифа, как она воспринималась современниками — Н. Бердяевым, С. Маковским. Миф раскрывает здесь свое первобытийное значение, из которого под мифом следует понимать не столько некую нарративную историю о богах и героях, сколько сопряженное с этой нарративией действие, образ жизни, логику включенности в процесс космотворчества как мифотворчества и сказ из этого состояния человека-художника, уже не отстраненного наблюдателя, но присутствующего здесь и сейчас, творящего мифопоэтику, мыслящего мифически, ритуально. Как будет показано, большинство людей эпохи (В. Иванов, М. Кузмин, М. Цветаева, М. Волошин, О. Мандельштам и др.) жили мифом, творили жизнь как миф и миф как жизнь, не проводя различия. В этом же смысле эпоха Серебряного века напоминает итальянское Возрождение, французский Ренессанс, лютеровскую Реформацию, романтизм, нацеленных на рекультивацию сущности вещи, слова, на размыкание формы и прояснение в ней архаических глубин, закрытых для

взгляда, касания, мысли обывателя, действующего по привычке. Понимание языка мысли Серебряного века складывается через понимание эпохи как мифа, повествовательное полотно которого ткется совместным опытом самопонимания и понимания мира людьми, принадлежащими к различным областям культуры, искусства, философии, но объединенными эстетикой письма и чувством времени, которое это письмо фиксирует и замыкает. Полагаю, что феномен «Серебряный век» может быть рассмотрен в качестве конститутива Правремени для отечественной культуры, т.е. в качестве точки отсчета в стратегии раскрытия масштаба отечественной мысли.

Хотелось бы остановиться на биографических рамках, всегда ограничивающих ту или иную эпоху. В данном случае эта процедура также не поддается однозначному разрешению.

Началом эпохи принято расценивать период, развернутый со времени Александра III (как полагают в своих работах Н. Бердяев, В. Крейд, С. Волков). Это время монолитное, время высокой коммуникативной плотности, время мысли, вырастающей из первобытной акции творения и понимания мира жестом этой акции. Можно сказать, что это время оживления смыслов вещей, переоткрывания в них сакральных смыслов, утерянных в истории, заезженных механическим использованием, скрытым под идеологическим покрывалом.

Если с фиксацией начала времени нет разногласий, то восприятие периода конца является достаточно проблематичным. Так, одни исследователи истории отечественной культуры задают временные рамки Серебряного века смертью А. Блока, расстрелом Н. Гумилева. Другие настаивают на включении в Серебряный век двадцатых и тридцатых годов¹ начала XX века. Доминантной остается такая исследовательская позиция, которая, оспаривая включение двадцатых годов и считая такое расширение временных рамок неправомерным, настаивает на том, что все кончилось после 1917 года, с началом гражданской войны², когда русский Серебряный век эмигрировал в Берлин, в Константинополь, в Прагу, Рим, Харбин, Париж, и в русской диаспоре этих стран, «несмотря на полную творческую свободу, несмотря на изобилие талантов, он не мог возродиться. Ренессанс нуждается в национальной почве и воздухе свободы»³. В. Крейд полагает, что такой массовый отрыв от родных корней, от источника является причиной развитости мемуарного жанра в литературе русского зарубежья⁴. В то же время сами представители Серебряного века, эмигрировавшие в Европу, и вывезшие ценный багаж — собрание сочинений А.С. Пушкина (В. Ходасевич) — оспаривают законченность эпохи, настаивая на невозможности конкретизации и рамочного ограничения тех вещей, которые вплетаются

¹ См.: предисловие к мемуарам «Серебряный век» — *Серебряный век. Мемуары* (Сборник). М., 1990.

² См.: вступительная статья В. Крейда к работе «Воспоминание о серебряном веке». — *Воспоминание о серебряном веке* М., 1993.

³ Там же. С.7.

⁴ Там же. С.7.

в судьбы живых людей. «Наше время не умерло, оно живо и будет жить до тех пор, пока живы люди, давшие слово этому времени... Это не значит, что почва родины для литературы губительна, но этим лишь красноречиво подтверждается, что национальная литература может существовать и вне отечественной территории» — замечает в эмиграции В. Ходасевич¹, схожей позиции придерживается С. Маковский, Г. Адамович. Здесь следует согласиться с тем, что, действительно, в России эпохальный феномен с началом революции и гражданской войны был свернут и перестал существовать; многие авторы погибли (О. Мандельштам), многие были загнаны в подполье (Б. Пастернак), принуждены к внутренней эмиграции (А. Ахматова). Но нельзя категорично утверждать, что с эмиграцией эпоха закрылась. Категоричность такого утверждения невозможна хотя бы потому, что осталась тема русского языка и мысли, осуществленной ресурсом русского языка. В этом случае следует согласиться, что феномен эпохи в полноте, в масштабности был развернут между временем Александра III и 1917 годом, но после, по инерции истории, длится и заявляет о себе настолько, насколько люди, вырастившие в себе творца, художника, заявляют о своем наличии своими работами, текстом, письмом. Нельзя согласиться с тем, что эмиграция — только мемуарное творчество, в то время как оно, действительно, манифестарно и значимо. Кроме мемуаров, выходят самостоятельные творческие работы Л. Франка, Л. Шестова, Н. Бердяева, И. Стравинского, В. Набокова и многих других, относящих себя, по чувству языка, производящего мысль, к русской культуре.

Так, Серебряный век — это люди, дающие слово времени, замыкающие время словом, вырастившие в себе художника на рубеже веков, впоследствии либо вывезшие страсть к мысли в эмиграцию и не оставившие ее, либо хранившие ее подпольно, вопреки идеологическим зажимам. Такая позиция принципиальна для настоящего исследования.

Эстетика мысли Серебряного века сообщает следующие тематические силовые поля: — провозглашение *эстетики понимания*, обоснование того, что понимание невозможно без опыта вживания, вчувствования; — мысль разворачивает себя в единстве действия, места, слова, заявляет о себе как эстетическая мифопоэтика; — актуализация чувства языка, посредством которого сам язык, слово, разворачивает тематику и выводит к тем уровням, которые не предполагались в начале письма. Язык и мысль не разводятся, автор расценивается в качестве медиума мысли-языка (М. Цветаева); — рекультивация наследия античности, осуществленная в эстетическом единстве слова, веры, понимания подлинности вещи и ее значения; — произведение новой для России стилистики мысли, отличной от стилистики изложения философских программ минувших столетий. Это отказ от авторитетности готовой точки зрения, от морального сюжета, от идеологической ангажированности позиций, от

¹ Ходасевич В. Литература в изгнании / / Русская идея: в кругу писателей и мыслителей русского зарубежья. В 2-х т. Т.2. М., 1994. С. 441.

«общих мест»; — насыщение мысли парадоксами, за счет чего производится очищение от смыслового балласта слова, а слово приобретает статус прагмемы, где смысл слит с действием; — тесная сопряженность слова и жизни, проблематизация подлинности жизни и подлинности смысла; — отказ от чистой метафизики, вызывающей разрыв между миром земным и миром небесным, демонстрация того, что метафизика требует телесности, Дух сопряжен с плотью (П. Струве, В. Розанов, Л. Шестов, П. Флоренский); — отказ от методологической схоластики, замена метода концепцией дела (И. Солоневич); — отказ от абстрактности истины и мысли о ней, понимание культуры как действия, работы, опыта (В. Хлебников, Б. Пастернак, В. Шкловский, А. Белый); — манифест слова как космологии/космогонии, актуализация подробностей жизни, конкретики ситуации, органики быта, пола (О. Мандельштам, В. Розанов); — единение христианской архаики и язычества, с включением в поле мысли национально-этнических ритуалов Египта, Сирии, Вавилона, Дальнего Востока России, Сибири (В. Хлебников, В. Иванов, В. Розанов, Л. Шестов, М. Кузмин, Н. Гумилев, А. Ремизов); — раскрытие христианства через мистику личности, религиозное чувство заявляет о себе как метафилософия и метаэстетика, определенная не догмой, но деланием и демонстрацией (Б. Пастернак); — понимание православия через опыт теософии, антропософии, герметизма (В. Соловьев, А. Белый); — актуализация *иной рациональности* в отношении к общепринятой (В. Иванов, А. Белый, В. Хлебников, М. Кузмин и др.); — предъявление опыта адогматического мышления (Л. Шестов); — заявление о нелинейности, дискретности *реального* мышления; автоматическое письмо укладывается в специфический текст, воспроизводит своеобразный ландшафт мысли (В. Соловьев, А. Белый); — принятие путешествия одним из приемов мысли; из рефлексии пути складывается геометрия события мысли (Н. Гумилев, А. Белый, М. Волошин).

Следует добавить также, что эпоха Серебряного века не развернута в отрыве от европейских школ, направлений. Многие мыслители, поэты участвовали в штудиях Ф. де Соссюра (В. Иванов), Э. Гуссерля (Г. Шпет, А. Ф. Лосев, Б. Пастернак, Л. Шестов), Н. Гамана (Б. Энгельгардт) и развивали их учения самостоятельно, часто самобытно, производя глубину мысли из смысловых глубин русского слова. Многие поэты эпохи в своих критических и манифестарных построениях опередили ту мысль, которая развернула себя в Германии, Франции в середине XX века. В эмиграции осуществлялась коммуникация с мыслителями Европы; имело место взаимовлияние, не всегда явное. Таким образом, феномен Серебряного века приобретает планетарный масштаб, и хотелось бы, чтобы эта открытость, тематическая разомкнутость адекватно воспринималась в современной отечественной и международной критике.

Важным является для настоящего исследования и то, что традиция мысли, развернувшая себя феноменом Серебряного века, не была окончательно скрыта, но оказалась загнанной в «подвалы» истории, и сегодня имеет свое продолжение в работах таких разных отечественных философов, как В.В. Савчук,

М. Эпштейн, А. А. Грякалов, Ф. И. Гиренок, В. А. Подорога, В. В. Бибихин, М. К. Мамардашвили. Демонстративна эта связь времен также в работах, ориентированных на русскую словесность, на теорию литературы — в работах С. С. Аверинцева, М. Л. Гаспарова, А. В. Михайлова, В. В. Иванова. Эта разновекторность авторских позиций, смею заметить, имеет одно основание — ориентация на отечественное наследие мысли, фиксация внимания на национальной специфике рациональности, заданной горизонтами русского языка. Это авторы, в работах которых доминирует важная черта — бережное отношение к национальному языку мысли, восприятие языка как особого канала, по которому осуществляется выражение и трансляция мысли. Многими авторами отстаивается эстетика мысли. Концептуальные позиции работ выделенных авторов во многом есть продолжение тех тематических векторов, которые раскрыты нами выше в характеристике мысли Серебряного века, в то время как философская коммуникация сегодня фрагментарна и раздроблена, коммуникативная плотность значительно ниже.

Опираясь на работы авторов сегодняшних дней, можно определить стратегию понимания, адекватную смысловой и тематической многоплановости феномена мысли Серебряного века, соположенную сложности эстетического опыта языка мысли. В качестве такой стратегии может быть избрана топологическая рефлексия, развернутая в работах В. В. Савчука. Топологическая рефлексия в плане актуализации языка и письма может быть дополнена позициями М. Эпштейна, А. А. Грякалова, Ф. И. Гиренка, В. Подороги, современными лингвистическими учениями и работами по литературоведению.

Так, топологическая рефлексия позволяет расценивать опыт мысли топологически, т. е. из единства места, действия, говорения. В языковом ключе топология тождественна мифопоэтике.

Топологическая рефлексия предполагает реанимацию телесно-пространственных структур, эстетический опыт которых есть опыт мысли. Телесность, топос возвращают рациональным практикам их архаическую, первичную целостность и открывают перспективную множественность/многомерность реализации дискурса. Как полагает В. А. Подорога, топология *«является геометрией события, а не мысли о событии»*¹.

Методически значимо и то, что включение топоса в философский дискурс продиктовано необходимостью обращения к дорефлексивным (нетематизируемым и непроговариваемым) основаниям любой дискурсивности постольку, поскольку эти основания указывают на специфику различия дискурсивных форм — *форм соответствия* плана выражения плану содержания.

Топология сводит интеллектуальный, метафизический и телесный горизонты, снимая агрессивную бинарность оппозиции «дух — тело», «реальность — человек», отсылая к архаической целостности и единству первичности.

¹ Подорога В. А. Феноменология тела. Введение в философскую антропологию. М., 1995. С. 259.

Топологическая рефлексия сообщает языку феномены опыта, подробности жизни нелингвистического порядка, которые могут быть выговорены косвенно. Это так называемые феномены до/у/послесловия, слабые для логически и интеллектуально ориентированной рефлексии и ускользающие от нее. Наличие таких феноменов требует обращения к звуковой динамике, к ритму языковых конструкций, к этимологии слова — к пойнтике языка для адекватного прояснения и выговаривания.

Также важно и то, что опыт топологической рефлексии воспринимается не столько натуралистически, т. е. так, как принято в физико-математических концепциях, сколько феноменологически — как наведение на *онтологические зоны мысли* (зоны очевидности), еще не закрепленной формально-логическим, культуральным, понимаемым стереотипом и стандартом.

Топологическая рефлексия предполагает следующие принципы, задающие особую дискурсивную размерность: — это отказ от метанаррации, от готового содержательного образца, которым, как правило, осуществляется понимание и осмысление; — это снятие субъектно-объектной оппозиции, оппозиции членения на духовное-телесное, сакральное-профанное, внутреннее-внешнее; — рациональность задает себя в качестве особого ландшафта мысли, укорененной в опыте, в телесности и органике смысла, снимающих проблему интенциональности.

Топологическая рефлексия — открытая стратегия мысли, не принуждающая к подгону материала к готовым логическим схемам и рациональным образцам. Это достаточно свежая тенденция в осмыслении реальности, и, как замечает В. Савчук, если говорить о недостатке текстов по топологической рефлексии, непроработанности концепта, то неожиданно обнаруживается тождество с отношением Ж. Деррида к деконструкции. Так, Деррида настаивает на своей автономности по отношению к направлению, им самим порожденному: деконструкция есть искусство деконструкции, от автора ее неотчленимое, — имплицитная посылка Деррида. Как показывает С. Norris, «любые попытки определить “деконструкцию” наталкиваются вскоре на множество самых различных препятствий, которые Деррида предусмотрительно разместил на их пути... Деконструкция *не есть*, она не утверждает ни “метода”, ни “техники”, ни вида “критики”. Также у нее нет ничего общего с текстовой “интерпретацией”. Более того, Деррида *смуцает* уже существующий корпус критических текстов о его творчестве: в своих последних работах он задается вопросом о том, что же он хотел сказать в своих первых книгах. Ставя себя в ряд авторитетных критиков, он, в силу просветительской традиции доверять слову автора о своем творчестве, архетипом коего может быть “Ясное как солнце сообщение широкой публике о подлинной сущности новейшей философии”, вторгается своим *особым мнением* в устоявшиеся энциклопедические статьи “дерридаведов” и сцепляет свои первые и последние работы. Несомненно, это не может не поддерживать накал споров вокруг его текстов. Но, как известно, в его системе значений завуалированный тезис — это более чем прямое

утверждение»¹. Такое обоснование теоретически непредвзятого угла зрения на *практику мысли* позволяет рассматривать опыт топологической рефлексии стратегически, т. е. как *способ* наведения на мысль и способ ее организации.

Конечная цель работы заключается в том, чтобы произвести аналитику языка отечественной мысли, представленной в многообразии практик Серебряного века, стратегией топологической рефлексии вскрыть основания русской философии как самоговорящего феномена, дать слово самой мысли.

Раскрытые выше установки расценены автором в качестве методики, мыслительной стратегии, принципы которой позволяют развернуть свой опыт мысли и приблизиться к пониманию чужого опыта. Указанные положения необходимы для квалификации мысли отечественных авторов через следующие установки в реализации исследования и критики: подлинность, самостоятельность, содержательная состоятельность. Важнейшая работа авторов начала века — поиск открытой стратегии изложения, а также поиск приемов письма, благодаря которым станет возможным о-существление опыта мысли, обнажение его архаического истока. Кроме того, как это будет показано в тексте исследования, ключевые установки топологической рефлексии узнаваемы в рефлексивных стратегиях эпохи.

Историографической базой исследования послужили также работы культурологического направления, такие как книги С. Волкова², автобиографические заметки³, сообщающие разворачиваемому дискурсу живую интенсивность реагирования на жизненно важные события начала XX века, далекие от сформулированного в учебниках и словарях по русской философии формата понимания раскрываемых в исследовании тем.

Сложность исследуемого феномена сообщает сложность текстовой архитектуры. Получается так, что структура текста ризоматична, главы имеют сквозную тематику, каждая отсылает к последующей и предыдущей одновременно. Полагаю, что такая конструкция не нарушает живой целостности.

В итоге хотелось бы уточнить следующее: настоящее исследование не является аналитикой истории русской философии; не является сценарием понимания отечественной мысли, определенным сюжетами православия, софийности, антропософии и др.; не является следованием заранее выбранной методологии, под конструктивные ходы и звенья которой подтягивается живая мысль, реальный опыт чтения в реальном времени. Работа не есть также дистанцированный

¹ См.: Савчук В. Конверсия искусства. СПб., 2001. С. 283.

² См.: Волков С. История культуры Санкт-Петербурга. М., 2003; Волков С. История русской культуры XX века: от Л. Толстого до А. Солженицына. М., 2008; Волков С. Бродский о Цветаевой. М., 1997; Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М., 1998.

³ Вейдле В. Пора России снова стать Россией; Маковский С. На Парнасе «серебряного века» // Русская идея: в кругу писателей и мыслителей русского зарубежья. В 2-х т. Т. 2. М., 1994; Цветаева М. Воспоминания о современниках. Дневниковая проза // Цветаева М. И. Собрание соч. в 7 т. Т. 4. М., 1994; Пастернак Б. Воздушные пути. М., 1982; Гиппиус З. Серебряный век. М., 1990. и др.

от своего предмета анализ языка отечественной философии, единицы которого воспринимаются как приемы организации текста. Кроме того, исследовательским пространством является не столько философский текст, сколько *текст как философия*, опыт мысли, событие мысли, *то, чем* реальность становится понятной, знакомой, оживленной, становится *космосом* в греческом значении, в значении мирозадающего и миросодержащего порядка.

Опираясь на предварительно оговоренные методические позиции, следует заявить о рефлексивных установках, принципиально значимых в процессе восприятия настоящего исследовательского текста: — *философ*, мыслитель воспринимается в работе как художник, деятель, опыт мысли которого равноценен опыту переживания, переведенного в эстетику письма¹; в плане *с-казывания* мысли философ-художник есть *художник слова, поэт*; в этом ключе следует воспринимать мысль как *пойэтический жест*, как поэзию; постулируется то, что выбранная стратегия не есть версия *философии поэзии*, но — специфическая поэзия/пойэтика мысли (поэзия философии, или — философствующая поэзия); — *мысль* рассматривается не как интенция, не как рациональность, основанная на последовательности и непротиворечивости посылок и правил вывода — это прикладной момент упаковки мысли в архив языка; мысль избирается как способ реагирования на реальность, потому она изначально эстетична, т.е. чувствительна, телесна, пространственно определена и в этом сцеплении форм — архаична; — *мышление* есть реагирование на мир, поступок, основанный на честности и ответственности, переводящих автора в иное измерение, отличное от того, что принято считать «естественным положением дел»; — способ исследования — *топологическая рефлексия*, возвращающая мысли ее целостность и телесно-пространственную определенность, которая есть не столько законченный формат знания, сколько — открытая стратегия мысли, подмечающая моменты, подробности, штрихи, укатанные гладильной доской истории до неразличимости²; — *язык* не является только семиотической системой, но выступает особым способом авторской саморефлексии, обнаруживающей мифологические глубины мироздания и человека; интересна «*пойэтика языка*» — «творческое делание», выполненное ресурсами языковой стихии, погруженной в «душу народа», поскольку «в языке народ создал

¹ См.: Савчук В. Режим актуальности. СПб., 2004; Савчук В. Конверсия искусства. СПб., 2001; Савчук В. Время нигилизма // Судьба нигилизма: Эрнст Юнгер, Мартин Хайдеггер, Дитмар Кампер, Гюнтер Фигаль. СПб., 2006.

² См.: Речи на поминках постмодерна / Интервью «Русскому журналу» В. Савчука и М. Эпштейна // [Электронный ресурс] / Режим доступа: http://russ.ru/culture/besedy/gechi_na_pominkah_postmoderna; Топологическая рефлексия // Проективный философский словарь / Под. ред. Г. Л. Тульчинского и М. Н. Эпштейна. СПб., 2003; Перспективы метафизики: классическая и неклассическая метафизика на рубеже веков. СПб., 2000. Тхостов А. Ш. Топология субъекта (опыт феноменологического исследования) // Вестник МГУ, серия 14. Психология. 1994. № 2. С. 3–12; № 3. С. 2–13. Савчук В. В. Введение в топологическую рефлексю (Курс лекций). СПб., 2004.

душу, согласно со своими преданиями, в тех элементах и силах, которым поклонялся, олицетворяя их в образе божества»¹; язык содержит космос, или порядок, т. е. определенную размерность, жизненный ритм человека, народа, нации². — *Понимание* основано на прояснении эстетики чистого присутствия, где человек в первую очередь выступает в статусе *Номо aestheticus* — человека, чувственно реагирующего на реальность и переводящего реальность в статус космоса — обжитого, освоенного местопребывания на планете и в мироздании; одновременно человек есть и *Номо poieticus* — человек творящий, обнаруживающий глубину слова, языка, уплотняющего мысль.

Это комплекс принципов, которыми я руководствуюсь в исследовании языка мысли Серебряного века. Из сегодняшнего дня многие позиции мыслителей Серебряного века приобретают новую актуальность и значение. Сам феномен эпохи воспринимается как монолитное явление и требует пристального к себе внимания в осмыслении современной нам ситуации растерянности, тотального непонимания на уровне массового сознания, доверчивой восприимчивости готовых форматов мысли, ценностных клише, логики убеждений, поставляемых медиа-технологиями и СМИ, расхожести информации, ее доступности и смысловой завершенности. Это обостряют потребность в восстановлении собственных первичных-архаических корней, их оживления в опыте мысли и понимания первичных онтологических установок через единство *родного* и *вселенского*. Сложившаяся ситуация — результат многовекового опыта форматирования национально-этнического тела мысли, ее масштаба и рельефного многообразия по западноевропейскому эталону образа действия и сопряженного с ним и из него проистекающего — образа мысли. Самоосмысление традиции и культуры наталкивается в своих первичных установках на ситуацию выбора логических констант, задающих в дальнейшем стратегию мысли. Не исключение в данном случае и культура России, в том числе и в первую очередь, культура мысли и мышления, самоописания и самоосмысления. Наиболее важным в такой ситуации выбора является словарь, которым производится работа мысли, оформляется логика и ментальность, задается перспектива видения.

На мой взгляд, отечественная культура — феномен проблемный и проблематичный, и эта проблематичность укоренена в специфике языка, канализирующего мышление, осуществляющего уникальность национально-этнической логики. Проблема раскрывает себя таким образом: русское поле мысли уникально и самобытно, но исторически складывается так, что мышление, если оно задано именно как мышление, описывается словарем западно-европейской традиции, с ее историческим концептуальным стержнем, с ее видением мира и опытом мысли. Категориальный каркас европейской ментальности, называ-

¹ Буслаев Ф. И. Исцеление языка. СПб, 2005. С. 45.

² См.: Мандельштам О. О природе слова // Мандельштам О. Соч. в 4-х т. Т. I. М., 1993.

ющей себя философией, укоренен в языке греков, латинян, но ушел далеко от собственных корней, включив в свои синтаксические обороты не всегда вербальный рефлексивный опыт, лингвистический, что вполне закономерно для языка — оборот калькирует смысл и вмещает его в собственный логико-синтаксический код-канал, в свою причинно-следственную связь, иногда фиксирует только эвфемистическим маркером-отсылкой. Европейский язык ушел от языка античности, языка как топоса — языка пространства, тела, целостного космоса и опыта этого единства; он рафинировал опыт мысли античности от присущих ей состояний, действия, и определился в качестве языка мысли, где под мыслью закрепилось значение только интеллектуальной работы. Полагаю, что именно такая стратегия определила то форматное значение философии, которое дается в учебниках и тот угол зрения на вещи мира, который не вмещает в себя иные интеллектуальному опыту перспективы, а потому вытесняет их и квалифицирует в качестве нефилософских, ненаучных, противоречащих здравому смыслу и т.п. С точки зрения так заданной философии, опыт мышления некоторых представителей русской философской культуры (к примеру, В.В. Розанова или Л. Шестова) не уместается в формат, оценивается либо как нефилософский опыт, либо как опыт, противоречащий установленному образцу. Причем, что важно, такая оценка исходила часто от современников, и в этом случае функция подгона под идеологически устойчивый формат выполнялась критикой, располагавшейся в одной исторической плоскости мысли, традиции, культуры. Как будет показано в исследовании — критика часто уводит от подлинного первичного содержания, от автора.

Можно с уверенностью сказать, что Серебряный век — первый зрелый опыт отечественной мысли, требующий своего понимания, более широкого, чем просто христианская религиозная философия. От этого понимания зависит понимание самобытности и самостоятельности русской культуры, в противном же случае культура теряет жизненный ориентир, утрачивает силу и сущностную значимость. Потому этот период, распознанный через обращение к специфике его мыслительных практик, важен сегодня для *чувства нации* и для *чувства солидарности с живым опытом* других культур.

ГЛАВА 1.

ТОПОЛОГИЧЕСКАЯ РЕФЛЕКСИЯ — СТРАТЕГИЯ НЕПРЕДВЗЯТОГО МЫШЛЕНИЯ

Родина у мысли всегда есть,
и даже Мнемозина
не может очистить знаки от следов места,
в котором они возникли.
В. В. Савчук

В «Империи знаков» Р. Барт отправляется в Японию на поиск не новых символов, но «самого знания, образующего пространство символического»¹. Р. Барт задает перспективу возможных дискурсивных линий, прокладывая которые следует, руководствуясь предварительным отказом от привычного, знакомого и знакового на путях сознания, которое диктует язык, принуждая подпадать под главенствующие понятия, такие как «культура», «природа», «Запад» и «Восток». Выход из языковых ловушек возможен, если «создать наше «реальное» по законам иного монтажа, иного синтаксиса»², и, шире, иных установок рациональности. Инаковость заявляет о себе включением тех механизмов, которые культурой модерна не были замечены и остались на правах маргиналий³. Эти механизмы сами дают себя знать, накаляя проблемную ситуацию современного мышления. После работ Ф. Ницше, М. Хайдеггера, Л. Витгенштейна, Р. Барта и других представителей так называемой неклассической стилистики мышления и более позднего ее сценария, постмодерна — мысль сама для себя стала проблемой, и мыслить, делая вид, что этой работы не было проведено, сегодня мы не имеем права. В этом ключе стоит рассмотреть отечественное наследие мысли Серебряного века, сыгравшее не последнюю роль в прогнозе ситуации мысли конца XX века, в принципиальных позициях опередившее европейцев.

Сегодня мы имеем возможность выбора адекватного способа исследования оригинальной русской философии, т. е. способа бытия такой философии,

¹ Барт Р. Империя знаков. М., 2004. С. 12.

² Там же. С. 13.

³ Подробно анализирует статус европейского модерна в ситуации «пост-» М. Шильман. Стоит согласиться с автором в том, что постмодерн «отличает» от модерна извлечение «"полезных ископаемых" из "философских отвалов" — обнаружение, актуализация и (пере)запуск в оборот маргинальных, "побочных", не афишированных модерном тем и проблем, которые были о(т)ставлены и (за/от)брошены как неудобоваримые. Обнаруживая нечто в модерне, пост-модерн обнаруживается (там же)» См.: Шильман М. Модерн, который смеется // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина (научный журнал). Серия «Философия». № 2 (11). СПб., 2008. С. 31–37.

которая неразрывно увязана в единое целое с другими культурными практиками (музыка, поэзия, балет, живопись) и из этого единства являющая себя (как это было в классической Греции). Этот способ заявляет о себе в современной отечественной культуре, пережившей увлечение модерном, постмодерном, во многом отказавшейся от нагромождения префиксов, указывая на то, что следует понять глубинную суть ситуации постмодерна, того, что постмодерн учит оставаться при различных условиях честными, и в первую очередь — честно мыслить, несмотря на то, что это сложно, трагично и драматично. Одновременно — весело и легко, как в оргиях Диониса.

Как замечает Ф. Гиренок, «постмодернизм ставит под вопрос возможность существования того, что считалось умом». Современная отечественная философская литература в большем объеме планомерно продолжает то дело мысли, которое было заложено и проговорило себя в начале XX века. Ситуация выгодна тем, что сегодня получили свою плотность принципы рациональности, о которых было заявлено в начале века. Эти принципы отстаиваются и выступают серьезной альтернативой тому образу мысли, которое принято считать в академических кругах классическим, ориентированным на логику, на спекулятивную дистантность по отношению к предмету мысли, на чистый интеллектуализм. В любом случае сегодня не обойтись без исторических параллелей, параллелей с современной нам мыслью начала нового века. Россия — страна огромная, и в географическом, и в психологическом масштабе — неоднородная. Важно зафиксировать следующее: как сегодня заявляет себя время, чьим текстом время выставляет себя напоказ, чтобы потом замыкать себя эпохой; какой текст сегодня длит традицию, своей самобытностью и самостоятельностью демонстрируя альтернативу сложившемуся устойчивому типу рациональности.

Полагаю, альтернатива — топологическая рефлексия, выросшая из XX века и позволяющая опыт XX века описать, не подвергая его насилию и принуждению, оставляя в стороне диктат языка спекулятивных рациональных форм. Наиболее значимы в данном русле проблемы манифесты современных нам авторов, дополняющие друг друга, с разных сторон высвечивающие перспективы рациональности: геометафизика, топологическая рефлексия и акционизм перформанса В. Савчука, манифест археоавангарда Ф. Гиренка, опыт самоописания М. Эпштейна, проект топологии и топографии А. Грякалова. Перечисленные позиции единит отказ от голой интеллектуализации понимания мира, включение опыта в процесс смыслопорождения и телесного реагирования на действительность, рекультивация смысла вещи, прояснение ее архаической, эстетической сущности; из этих установок открывается возможность понимания человека постинформационного пространства и его самопонимание, обретение адекватного глоссария для описания таких мыслительных практик. В этом смысле показательна экспликация архаики, ее восприятие в позиции археоавангарда Ф. Гиренка, где архаика — это не старые древние формы, но формы мысли вне времени, имплицитно бытующие в стихии языка, скрыва-

ющие себя в до-словности, в парадоксе, ускользающие от прямого безостановочного говорения; сущностное человека раскрывается из таких форм, но этот модус бытия требует непрестанной актуализации, начинаемой с нуля¹. Ф. Гиренко говорит, что «не основания, а пределы возможного интересуют нас сегодня. То, что есть, на пределе перестает быть тем, что оно есть. В пространстве предела мышление носит не понятийный, а парадоксальный характер»². Хотелось бы уплотнить сентенцию: следует вести речь все же об основаниях, но не упускать из вида то, что основания проявляют себя на пределе возможного. В опыте предела, в опыте пребывания на пределе усилий, воли, мира — являет себя человек. Опыт предела не то, что есть человек, а то, чем он должен быть; это действие и поступок, в котором раскрывают себя сущностные глубины. Здесь стираются гносеологическое деление на субъект и объект, реальность и понятие о ней, а истина, освобождаясь от сугубо умозрительных концепций, восстанавливает сущностную глубину и сообщает иную дикцию, тональность которой не воспринимается слухом тех, кто на опыт такого порядка не решается. Подлинность мысли возможна в личностном опыте предела, такой опыт и есть опыт мысли. Следует согласиться с Ф. Гиренком в том, что «античный проект философии и современный отличаются тем, в античности стремились к разумному, сегодня же мы обеспокоены сохранением своей мыслящей природы. Сегодня мы знаем, что быть разумным — не значит мыслить. А мыслить — не значит быть разумным»³. Мы знаем это благодаря работам А. Шопенгауэра, Ф. Ницше, М. Хайдеггера, Л. Витгенштейна, и нельзя упускать — благодаря работам авторов России начала XX века. Кроме того, понятие «античность» требует своего уточнения, своей конкретизации. Реставрацией античной архаики пронизано творчество Серебряного века, и, как будет показано, она не подпадает под единый образец смысла, в то время как *подлинный* «разум греков» часто соответствует тому, что после эпохи Средних веков в Европе получило общепринятые характеристики *неразумного, иррационального*. Так, каждая идиома мысли, каждый выразительный жест требует предварительного оговаривания и прояснения. Рекультивация архаической формы мысли, также самого понимания формы в значительной степени было осуществлено школой русского формализма, движением ОПОЯЗа, идеей заумного языка.

Для адекватного восприятия этих и других приемов мысли Серебряного века необходима стратегия, владея которой мы обнажаем острые углы культуры, уже переведенной в разряд музейных экспозиций, тем самым оживляем ее и даем ей собственное слово. Одной из таких стратегий может служить топологическая рефлексия. Выбор ее определяется тем, что сегодня нас не устраивает возможность понятного мира. Реальность усложняется и выходит

¹ См.: Гиренко Ф. Философия — это наше уже-сознание // Кто сегодня делает философию в России. Т. 1. М., 2007. С. 385–402.

² Там же. С. 386.

³ Там же. С. 386.

из-под понятийного контроля. Нюансы начинают диктовать условия и требовать радикальной переделки раз и навсегда избранных правил игры в понимание действительности и в присвоение ее (реальности) понятием «мира». Так, мир рушится, оставляя человека в статусе *Homo sapiens*, но на обломках техноцентричной, антропоцентричной, х-центричной картин мира. Непонимание, абсурд наводят на вопрос о том, что ускользнуло от неусыпного «третьего глаза» о/при/усваивающего разума и правомерен ли вопрос: *где человек?* Что есть *человек?*

Тема места, вбирающая в себя личностное «сейчас», диктует остановку потока сознания, потока готовых образцов мысли и рассудочных схем, призывая остановиться. Тема места ребром ставит вопрос: жизнь или смерть? Получается так, что современная цивилизация избрала тактику смерти — невнимательного, безответственного пребывания на планете. Масштаб медиа-технологий позволяет не думать, не быть, существовать по уже заявленному, воспринятому общественным мнением, стандарту, одобренному общей позицией большинства. Тема места, напротив, ставит перед необходимостью принять в вопросах понимания к позиции *Homo sapiens* позицию *Homo aestheticus* — человека, *чувственно* реагирующего на действительность, полноценно проживающего жизнь, эмоционально, телесно, отстраненно от стандартов цивилизационного мышления, проникающего в глубину природы и воспринимающего мир как космос. Здесь есть одна опасность понять человека образом кольчатого червя, пропускающего реальность через свое естество и оставленного в мире собственного бреда. С одной стороны, это так, и каждый из нас в этом смысле таков, но не все так просто. Если речь заходит об основаниях мысли — дискурс переводится на иные платформы, отличные от натурализации червеподобием и корпусом инстинктов. *Homo aestheticus* предполагает манифест того, что принято называть *творческой природой*. В этом отношении *Homo aestheticus* с-казывает себя пойнэтически, переживая творческое напряжение и одновременно заявляет о себе как *Homo poieticus* — человек творящий, обнаруживающий глубину слова, языка, уплотняющего мысль.

Здесь коммуникация с реальностью имеет двусторонний характер — не только человек творит реальность, но и реальность оставляет свои отпечатки на человеческом теле. Место, топос продуцирует органику человека. Такое коммуникативное единство может быть означено жизненной средой, бытующей на дорефлексивном уровне. Проблема заключается в переводе жизненной среды в разряд концепта, в единицы рационализации, в придании реальности статуса «мира». В этом случае важно отдавать себе отчет — как этот процесс осуществляется, какими средствами и за чей личностный, жизненный счет.

Проводя реставрацию изначального статуса эстетики, В. Савчук характеризует ее в качестве «валоризированной формы гносеологии», указывая на ее изначальную противопоставленность чрезмерной рационализации гносеологии, в то время как эстетика есть особый способ миропонимания, связанный с чувством (*Aesthetikos*), т.е. вкусом, осязанием, обонянием, зрением и слу-

хом. В работе «Эстетика» А.Г. Баумгартена, родоначальника понятия, эта идиома выполняла познавательную функцию, но потом первоначальное значение было утрачено и эстетика была уложена в формулу «искусство», «наука о прекрасном». Однако аутентичность значения, его познавательная актуализация, вызывает к жизни комплекс фундаментальных установок и принципов, опрокидывающий привычное представление о рациональности. Возвращая эстетике изначально присущее ей качество, работа мыслителя размыкает горизонты понимания, значительно зауженные чистым умозрительным творчеством¹. Мысль, исполненная эстетически, возвращает мыслителю квалификацию художника, мастера, сводит в единую точку экзистенциальное переживание и публичное действие, слово и жест, переводит творчество в режим акции, делания, поступка². В этом плане мыслитель — художник, творец искусства, в то время как «искусство позволяет человеку в мультиплицированном мире пусть и на миг обрести идентичность, не проводя экспансию своей точки зрения, своей просветительской установки разумного устройства мира»³. В основу эстетической акции мыслителя положен жест перформанса. Перформанс не стоит рассматривать только как технически выстроенное расшатывание форм мира, принятого порядка, в том числе и семантико-синтаксического порядка высказывания, когнитивных схем языка. Он не переписывает картину мира. Суть перформанса как акции мыслителя-художника заключается «в неустранимой тактильности его реакции на окружающий мир»⁴. В.В. Савчук подчеркивает,

¹ Аутентичность восприятия искусства, религии как специфического образа мысли сопряжена с особым чувством, понимание которого не укладывается в привычное значения чувства (зрение, обоняние, осязание и т. п.). Это чувство принято характеризовать *художественным*, а его квалификация ускользает от рассудочного мышления. Художественное чувство есть вовлеченность в тему, полное погружение в действие. Вне наличия этого чувства не возможно понимание подлинности опыта культуры и ее источника, которым всегда является религиозно-культовый народный источник, необходимый для живого восприятия русской культуры. Так, первичной установкой для понимания архаики мысли есть установка на *присутствующее понимание*. Архаикой мысли для европейской истории культуры рассматривается греческая философия, монолитно встроенная в греческую религию и мифологию: «Как не может понять греческого искусства человек, лишенный художественного чувства, так не поймет и греческой религии тот, в ком религиозное чувство отсутствует. Религиозное чувство — это и есть та магическая палочка, которая вздрагивает всякий раз, когда проходишь мимо подлинного золота народной веры, и остается неподвижной перед свинцом и мишурой» — *Зелинский Ф. Ф.* Эллинская религия. Минск, 2003. С. 39. — Архаика русской философии — космос родного языка, вмещающий как греческие культовые влияния, так и родные, древнеславянские, конститутивы мира.

² См.: *Савчук В.* Искусство в эпоху тотальной коммуникации // Рациональность и коммуникация. Тезисы VII международной научной конференции. СПб., 2007. С. 29–32.

³ Там же. С. 30.

⁴ Там же. С. 29.

что именно здесь искусство и философия тождественны и сводятся к тому, чтобы понимать мир в его становлении, показывая состояние человека в мире и самого мира.

Так, мыслитель — художник-акционист, реагирующий телом на скрытые лакуны бытия, силовые поля, ускользающие от прямого вопрошания и кодификации; они не всегда аудио-визуализированы, и их присутствие может быть означено метафорой «бессознательное реальности», «подводные камни цивилизации», однако они оставляют свои отпечатки на теле человека, общества, повседневности. Реальность раздражает, и эти раздражения, зуд от реальности воспринимаются чувствительной кожей. Такое качество свойственно человеку мыслящему, реагирующему на инфекцию мышления и чуткому к «подземным» толчкам бытия. Мышление телом — одна из главных композиций эстетики мысли. При формировании структур рациональности таким образом мы попадаем в парадоксальную ситуацию: с одной стороны, мысль есть то, что касается экзистенциальных глубин, приводя их в движение, разворачивает себя в опыте их переживания; с другой — мысль не имеет никакого отношения к тому, что связано с эмоциями, чувствами, вызванными обыденными обстоятельствами. В этом отношении следует понять, что есть телесность и о каком типе опыта идет речь, когда мы попадаем в поле рефлексии самой мысли.

Проблематизация опыта, осуществленная в русле топологической рефлексии, возвращает ему непосредственность и естественность, освобождая от зауженного понимания в качестве приема научного познания, сформированного посредством введения субъектно-объектных ограничений, а также через его механистическую размерность. В расширенном смысле опыт не удовлетворят фиксации и каталогизацией только явных ощущений, вызванных реакцией на реальность или на то, что принято под ней понимать в той или иной социокультурной ситуации. Освобожденный опыт сообщает иной режим восприятия, вовлекающий «внутренние» энергии тела. В. Беньямин¹ называет такой опыт космическим. Подобная установка на рекультивацию опыта заявлена А. Белым². Переосмысление опыта посредством разведения его с эмпирией и возвращения ему космического масштаба, его архаического источника, побуждает к рекультивации телесности и опыта тела. Сопутствующая этому процессу лингвистическая работа, нацеленная на перекодификацию конструктивных единиц рациональности, задает иной масштаб мысли и позволяет заявлять опыт мысли целостно.

Кроме прочего, следует сделать еще один важный акцент: реставрируемые конструкты рациональности не свободны от метафизики. Этот момент в поле топологической рефлексии требует предварительного прояснения. Проблема заключается в том, что «метафизика», взятая как единица мысли, идеологичес-

¹ Павлов Е. Шок памяти: Автобиографическая поэтика Вальтера Беньямина и Осипа Мандельштама. М., 2005. С. 60.

² См.: Белый А. Душа самосознающая. М., 1999.

ки несвободна. Безоговорочное вовлечение ее в контекст втягивает пересечение различных гносеологических, теологических идеологий.

Следуя мысли Аристотеля, творчеством которого была сообщена европейскому философскому контексту эта фигура рациональности, метафизика есть единство фундаментальных причин, которые держат фюсис: это непроявленные грани бытия, внутренний стержень реальности. В традиции функционирования слова, метафизика отсылает к христианской идеологии, но, ввиду многоразового использования, она не вызывает «жизненную реакцию», не отсылает к истокам и не провоцирует мысль. В традиции использования метафизика связана с идеализмом, в то время как все, что сводится к *-изму*, теряет свою конкретику и перестает удовлетворять мысль, провоцируя поиски иных способов и средств выражения, вызывая жизненную реакцию отказа, поскольку «из-за этой первоначальной реакции отказа идеализм мало-помалу стал представляться учением, которое “не работает” и, более того, не требует этого и даже, более того, требует “не работать”, но, напротив, трансцендировать жизненно важные вопросы, то есть уклоняться от их решения, пусть даже раскрашивая их упрощенными отрицаниями: отрицанием Бога, Проведения, бессмертия, камуфлируя их торжественно звучащими словами: “моральный порядок”, “духовность”, “вечность”»¹. Метафизика есть расширенная телесность, или иными словами — аура тела, которая распознается в ином режиме восприятия, в режиме эстетики мысли. Это плоскость, в которой заявляет о себе исток того, что принято фиксировать в качестве человеческого, избегая различные логические линии его квалификации (-био, -социо, -техно, -рацио). В этом отношении мысль не принадлежит эмпирии, скорее это — структура, опосредствующая опыт эмпирии и эстетический опыт бытия, трансферт, со-стояние «между», из которого производится освоение вещи, придание ей значения. В метафизическом плане мысль есть предел мира. В поле обращенности, расположенности человека к вещи, вещь становится *знаком*.

Метафизика в топологическом срезе «есть вопрошание, в котором мы пытаемся охватить своими вопросами совокупное целое сущего и спрашиваем о нем так, что сами, спрашивающие, оказываемся поставленными под вопрос»².

Очищенное от эмпирии поле мысли, есть, в некотором смысле, метафизика, причем понятая в горизонте знаковой конститутивности. Спрашивая, спрашивающий означает сущее, указывая на его *вот*, обналичивает вещь, выделяя ее как знак космоса. Мысль есть фиксация метафизического опыта в знаке. Личностный опыт мысли как приватный жест не будет понят, пока не будет проведено самостоятельного опыта постановки под вопрос общепринятых мест мышления.

¹ Марсель Г. Опыт конкретной философии. М., 2004. С.5.

² Хайдеггер, М. Основные понятия метафизики // Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления. М., 1993. С. 333.

Метафизика приводит фрагментарность мира к целостности через проявление «самоговорящих» феноменов, слабых для рефлексии, к которым следует отнести веру, любовь, честь, совесть, страх, ужас, тоску, родное. Их невозможно осмыслить спекулятивно через отстраненное описание. Их понимание становится возможным как ответный жест, акция, поступок. Наличие этих феноменов в жизненном пространстве, их личностное обнаружение принуждает к слову, к с-казу; их про-явление — приватный ход мысли, требующий эстетической вовлеченности и исполнения. В этом отношении застывший эстетический опыт вызывает отклик метафизических структур, в то время как метафизический опыт есть эстетика мысли.

Так, О. Мандельштам сообщает то, что стих дает себя узнать и сказаться только под давлением глубинного страха, не имеющего никакого отношения к страху перед внешними обстоятельствами; язык говорит вопреки внешнему страху и есть голос страха внутреннего. Но если внешний страх превалирует над внутренним — поэзии нет, она умирает, с нею погибает и поэт. Это — метафизическая гибель.

Переосмысление феномена тела, телесности требует сопутствующего переосмысления ключевых формул рациональности, в первую очередь — метафизики, традиционно противопоставленной телесности. Сведение их в единый горизонт мысли обеспечивает расширенное полагание телесности. В этом отношении тема телесности — одна из доминантных тем середины и конца XX века¹. В опыте эстетики мысли тело не ограничивается кожей. Тело человека есть нечто принципиально другое, чем животный организм и «если физиология и физиологическая химия способны исследовать человека в естественнонаучном плане как организм, то это еще вовсе не доказательство того, что в такой “органике”, т. е. в научно объясненном теле, покоится существо человека... Насколько существо человека не сводится к животной органике, настолько же невозможно устранить или как-то компенсировать недостаточность этого определения человеческого существа, наделяя человека бессмертной душой, или разумностью, или личностными качествами»² — человек получает целостный опыт человеческого в эстетической акции, являющей себя, одновременно, как акция экзистенции, акция мысли.

Жест акции переструктурирует пространство, место, обналичивает то, что ускользало от невнимательного скольжения по жизненной поверхности. Тело указывает путь к экзистенции; эстетика — исполнение экзистенции. В то же время, эстетика мысли как сбывшаяся / сбывающаяся акция сообщает иную, метафизическую, меру телесности, не останавливаясь на замыкании его (тела) кожным покровом. Здесь индивидуальное тело расширено до тела народа, эт-

¹ См.: Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. СПб., 1999; Подорога В. Феноменология тела. М., 1995; Бибихин В. В. Язык философии. М., 2002 и др.

² Хайдеггер М. Письмо о гуманизме // Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления. М., 1993. С. 198.

носа, космоса. Вещи, вовлеченные в космос, телесно маркированы. Тело сцеплено с топосом, а мысль, телесно ангажированная, заявляет о необходимости включения в ориентиры понимания специфики места, жизненной среды — «через свое тело, через тело массы, через одежду, через пищу человек сливается с природой, с телом мира, т. е. границу тела провести трудно. Оно плавно переходит в космос»¹. Соотношение тела и места имеет свои архаические, правременные корни. Здесь принципиально важным является картографическое сцепление ландшафта и телесности в работе В. В. Биbihина: «если смотреть древнерусские карты, особенно крупномасштабные чертежи земельных наделов, то можно убедиться, что ручьи, деревья, трава прорисованы на них не потому, что это было необходимо для проведения межи, а потому, что пространство не мыслилось иначе как дышащее, зеленеющее, т. е. как тело, переплетающееся с человеческим телом. Геометрические соотношения были менее существенны чем теперь; существеннее было встроить участок, строение, храм в ландшафт»², притом, что ландшафт является плавным продолжением тела человека. Автор подчеркивает то, что наше тело вплетено в окружение, в тело мира способами, о которых мы еще мало знаем. То же надо сказать и о границах «души». Тело проясняет свою этимологию — *telos*, целое, цель и, одновременное, целепостижение. Эстетика открывает перспективу мысли телом и мысли тела в других ориентирах, отличных от тех, что устойчиво закреплены за пониманием мысли, как умозрительной рациональности.

Отказ от телесности вызван появлением теолого-идеологической (христианской) метафизики, включающей в себя отрицание тела ввиду его «греховности» и порочности. Теологическая идеология провела труднопреодолимую грань в самосознании человека, вытесняя значимость опыта телесности (в то время как *уместность тела* сохранена глубинной семантикой слов, но сглажена его актуальность) и отдавая приоритет «духовному», развитому до голой интеллектуализации. Эта стратегия мысли в конечном счете переводит архаический космос в систему симулякров, в каждом из которых означающее пребывает на труднопреодолимой дистанции от означаемого. Возможность преодоления этой дистанции обретается через сложный процесс мысли, предваренный оживлением архаических форм бытия и непосредственной вовлеченности мыслителя в экстремальное предприятие эстетической радикализации мысли. В. В. Савчук осуществляет опыт радикальной переустановки кодов рациональности путем введения в дискурс таких феноменов, значение которых не укладывается в привычную рефлексивную парадигму. Такие единицы мысли, как «кровь», «кровная жертва», или сюжет убийства кота выворачивают нутро устоявшегося дискурса, раскачивая каноны нормативной рациональности. Так, автор настаивает на том, что «кровь *показана* культуре историей. Вытесненная из рефлексивных структур рациональности классического

¹ Биbihин В. В. Язык философии. М., 2002. С. 302.

² Там же. С. 305.

типа, она пульсирует в ритме слов и поступков, мерцает в системах образов, проступает в интонации, обнаруживается в разрывах метафизических сцеплений и замирает в исступлении письма. В ее ритме бьются морские волны, стучит метроном поэзии, льется музыка, строятся ритуал и праздник, работает реклама и осуществляется технология желаний, сжимается тело дискурса. Герменевтический потенциал и объяснительный ресурс того или иного метода также имеет своим пределом степень совпадения с пульсацией крови современности» (курсив автора — И. К.).¹ Кровь задает культуре иную тональность, провоцируя смену интонаций и воскрешение равнодушного взгляда изнутри, чувства ответственности. Действительно, «кровь как естественная граница воле и представлению является одновременно границей рефлексии, ибо там, где она поддается выражению, т. е. в сфере языка, стиля, нормы изображения, она становится культурной, а значит, утратившей *протокультурный* слой, — становится симуляцией самой себя»² (курсив автора — И. К.), однако следует в некотором роде оспорить данное утверждение, поскольку, как будет показано в тексте исследования, наследие авторов Серебряного века демонстрирует то, что этой утратой можно избежать, и все зависит от того, как будет развернута текстом эстетика языка, конкретно, его мифопоэтический модус. Речь идет в первую очередь об архаике *ratio*, точнее — о его конститутивах, ускользающих от прямолинейной фиксации, в то время как «архаическое сознание — предпосылка всякой сознательности и мысли, условие их жизненности»³.

В отличие от человека, несвободного от устоявшегося формата и идеологических установок на мир, мыслитель открыт бытию и эту открытость сообщает спецификой языка, отличной от специфики бытового говорения. Языковая специфика мыслителя перформативна и выступает составляющей процесса мысли, одномоментностью жеста, действия, слова, предполагающего в качестве нулевого вербального модуса — молчание. В любом случае, одним из смысловых модусов эстетики мысли может быть назван модус эстетики языка, слова, который проявляет себя мифологически⁴, структурой

¹ Савчук В. В. Кровь и культура. СПб., 1995. С. 2.

² Там же. С. 4.

³ Там же. С. 8.

⁴ Ю. С. Степанов в исследовании драмы Софокла «Филоктет», разбирая семантическое единство «мифа» и «логоса», проводит тонкое этимологическое различие, благодаря которому получается, что «*mithoi*», буквально «мифы», суть слова Геракла, донесенные из потустороннего мира, — это «никогда не обманывающие, всегда истинные, вечные слова». В то время как *logois* — «слова этого, посюстороннего мира, человеческие, земные, могущие быть обманными и вводить в заблуждение». Кроме того, «слушать мифа» в греческом тексте соответствует русскому *внимать* — буквально «принимать в себя», воспринимать, проникая всем существом, а не только ухом. В то же время «слушать слова-логосы» — соответствует русскому слышать, славить, и не предполагает соучастия в услышанном. — См.: Степанов Ю. С. О некоторых актуальных расширениях философии языка // Философия языка: в границах и вне границ.

ломанных языковых форм¹, парадоксом, взрывом контекста, доведением его до абсурда². Как составляющая эстетики мысли, эстетика слова предполагает вовлеченность в опыт мысли, потому в эстетике языка еще нет разрыва означающего и означаемого, а сущность слова — поэтична, поскольку дословное значение поэтики — «poiesis» — творческое делание³. В свою очередь поэзия есть язык в его эстетической функции⁴. В своем истоке живая философия (или *реальная* Г. Марселя) как артикуляция пережитого и понятого не поддается ограничению понятийными рамками; в поле языка она пойэтична, потому философ в попытке обнаружить мысль и ухватить ее словом солидарен с поэтом, что раскрыто, к примеру, в эссе С. Малларме, П. Валери, в работах Х.-Г. Гадамера⁵.

Эстетика мысли не есть проект, выполняемый по логической схеме, это способ проживания реальности, это открытость месту в момент «сейчас», это коммуникация-обмен с топосом-местом, в которой реальность признается миром, становится знакомой и знаковой, приобретая значение пережитого в опыте порядка-космоса, мира.

Как показывает В. Савчук, «акционист, откликаясь на раздражение реальности, “поневоле” рефлексивен: он не преломляет и не дополняет реальность “творящей знаки силой воображения”, он *проживает*. Его искусство принимает вид топологической рефлексии в той мере, в какой та или иная акция становится стереоскопической интерпретацией того, что же актуально с нами происходит такого, что мы на себе чувствуем, но, не видя себя со стороны, не имеем смелости сделать свое субъективное восприятие текстом о происшедшем» (курсив автора — *И.К.*)⁶. В этом смысле мыслитель, философ не увлекает в свой мир, не противопоставляет «свое» — «чужое», «личность» — «общество». Он включен в жизнь места и времени, здесь и сейчас, искренне и открыто заявляя о своем присутствии и понимании положения дел. Мыслитель есть медиум токов бытия. Однако, как часто это бывает, искреннее

Международная серия монографий. Т. 3–4. Харьков, 1999. С. 25. — Опираясь на так раскрытые этимологические нюансы двух родственных слов, мы имеем основания понимать миф эстетически, т. е. как слово, произнесенное *из* переживаемого опыта, который заявляет о себе и как опыт мира-порядка, космоса.

¹ См.: Драгомощенко А. Безразличия: Рассказы, повесть. СПб., 2007.

² Как это проделывается, например, в работах А. Платонова.

³ Подробно этимология раскрыта в работе А. В. Михайлова «Философия Мартина Хайдеггера и искусство». См.: Михайлов А. Избранное. Историческая поэтика и герменевтика. СПб., 2006. С. 390–420.

⁴ См.: Шкловский В. Искусство как прием // Шкловский В. Гамбургский счет: Статьи — воспоминания — эссе (1914–1933). М., 1990. С. 58–72.

⁵ См.: Гадамер Х.-Г. Актуальность прекрасного. М., 1991; Малларме С. Сочинения в стихах и прозе. М., 1995; Валери П. Я говорил порой Стефану Малларме // Валери П. Об искусстве. М., 1993.

⁶ Савчук В. Конверсия искусства. СПб., 2001. С. 82.

дело мысли воспринимается широкой аудиторией *без-умием*, чем оно по природе и является, ибо массовый ум и то, что принято считать «здравым смыслом» не всегда есть ум, заявляющий о себе с пограничья стандарта, формы, смысла. Так, В. Савчук вносит немаловажную деталь в контекст того, что мы пытаемся воссоздать в качестве композиции *дела мысли*: «Перформанс — производное покоя и расцвета демократии, он выполняет те функции, какие в традиционных обществах выполнял святой, дервиш, отшельник, юродивый или шут»¹. Реставрация дела мысли может быть развернута в качестве воссоздания стратегии топологической рефлексии, при том, что то, что мы, вслед за В. Савчуком, понимаем под топологической рефлексией, есть не что иное, как *забытая* форма философии, ее архаика, *изначальное мысли*. И перформанс как мысль телом вписывается в структуру так осуществленной рефлексии. Кроме того, перформанс, как и топологическая рефлексия — «форма победы над хаосом, который неизбежно возрастает, если оставаться в цикле вечной битвы с ним и сдерживания его культурными, дисциплинирующими силами»².

Топологическая рефлексия продолжает линию феноменологии М. Хайдеггера, подробно и на деле демонстрируя фундаментальный концепт «здесь-бытие», «присутствие», экспонируя суть вещей в режиме телесности, эстетического опыта, вызванного метафизическими структурами. Режим телесности мысли противопоставлен классической отстраненности *ratio-speculus*. Так, эстетика вещи не есть умозрительная проекция, не есть ее прекрасный образ, эталон, но есть реальное осмысленное знание-знак места, цели вещи, ее причастности к миру.

Предлагаем разложить топологическую рефлексия на композиционные структуры, т. е. выстроить принципиальные позиции топологической рефлексии и языка, ее вызывающего и сопровождающего. Эти структуры в ходе исследования будут восприняты «опознавательными знаками» эпохи, поскольку, полагаю (и это будет развито и доказано), родословная такой стратегии как топологическая рефлексия, вбирает в свои основания и рациональные установки, провозглашаемые мыслью Серебряного века. К таким структурам могут быть отнесены следующие принципиальные позиции: актуализация эстетической компоненты мысли и смысловое перезагружение самой «эстетики»; отказ от спекулятивно настроенного разума; восприятие мыслителя как художника-акциониста; позиционирование перформанса, в том числе и перформанса языковых структур; вскрытие перформанса языка через мифопоэтику; актуализация темы места и мышления телом; принятие тезиса мысли как боли; рекультивация архаики мысли.

В итоге следует добавить следующее: опытом топологической рефлексии опрокидывается привычное понимание мысли.

¹ Там же. С. 82.

² Там же. С. 84.

Здесь необходимо обратить внимание на то, что в основаниях современного философского дискурса представлены две версии философии и два отношения к языку, слову, *исполняющему* мысль. Первая версия ориентирована на восприятие слова как категории, за которой закреплен готовый смысловой проект (по этому основанию опознается традиционная академическая философия). Вторая версия философии воспринимает слово следующим образом: слово приводит в движение вопрошающего о смысле реальности, вопрошающий, ведомый словом, оказывается в особой пространственной размерности, которая может быть квалифицирована топосом мысли. Это такая территория, в которой *вдруг* оказываются непонятными, проблемными и проблематичными сами коренные установки смысла, и сам *привычный смысл* оказывается поставленным *под вопрос*. Топологическая рефлексия разворачивает вторую версию философствования.

По-видимому, основной вопрос философии в итоге сводится к тому, *что* есть сама философия. Но ответ на этот вопрос возможен из способов проявления софийности и способов реализации любви, т. е. из того, *как* софийность, мудрость, мысль сбывается. Если философия есть территория мысли, выходящая за грани привычных смысловых стандартов, семантических клише, то предельно значима тема: *как* эта процедура свершается, какими средствами и каким способом, за счет какого выразительного ресурса. Вовлечение слова, сопровождающего телесный опыт и будоражащего своей непривычностью (за-умь, «самовитость» слова В. Хлебникова, кларизма письма М. Кузмина, риторические жесты В. Маяковского, театральность дискурса, интенсив музыки) расширяют территорию понимания, принуждая воспринимающего к со-ответствию, вовлекая его в топос мысли. В любом случае, не оставляют его равнодушным, заставляют заговорить такие структуры, которые принято характеризовать «человеческими», вызывают со-страдание, переживание заданной словом ситуации, обналичивают экзистенциальные основания, безусловные платформы ценностей (такие, которые, к примеру, в поэтике мысли М. Цветаевой разворачивают себя как «голос крови», или у других авторов — «чувство совести», «чувство меры», честь, долг, ответственность, «призыв времени»). Такие языковые сооружения, провоцирующие ситуацию и вталкивающие в нее, совпадают с тем, что в середине XX века Ж. Делезом и Ф. Гваттари будет названо *концептом*, т. е. такой смысловой конструкцией, которая выступает генерацией смысла, а смысл становится возможным только изнутри территории, заданной ею. Это некая *поэтическая* размерность мысли, в словесном арсенале которой еще нет разрыва между означающим и означаемым, а лингвистические единицы сопряжены с опытом, с жестом мастера, художника слова. Язык здесь выступает *techné* мысли, ритуалом проживания смысла, ритуалом обналичивания *условий* бытия каждого человека. Из этих оснований, философия — «это не просто нарратив, рассказ о том, что было, это не рефлексия или критика предпосылок и допущений, не отыскивание “призраков” прошлых мыслителей в теориях

современности, а, прежде всего, речевое действие, изменение существующего порядка»¹. Так, философия, заданная лингвистическим режимом и сосуществующая с ним, предполагает топо-логию, расширенное пространство мысли, свободное от «неговорящих» смысловых форматов и требующая специфического Логоса как некоего ландшафта пойнэтической мысли. Слово, принятое топологически, т.е. проникновенно, по природе — чувственно, солидарно с телом. В топологическом режиме вербальный и телесный жесты (концепт «словесного танца» Ницше) взаимопроникаемы; они задают ландшафт мысли (Логос), и, одновременно, обнаруживают точку, из которой свободная мысль становится возможной, сбывается, а вещи удивляют своим совершенством. Так, философия не есть идеология и не может быть готовым смысловым сюжетом, это путь к обнаружению условий безусловного, безначального — человека в реальности. Философия раскрывается как сам ритуал нахождения точки опоры собственного существа, встроенного в реальность и пребывающего в ней по ее со-крытым (мета-физическим) принципам. Философия через язык и посредством языка проблематизирует сами условия такой встроенности.

Так, философия есть процедура обналичивания со-крытого, потому ее язык исконно имеет символическую (*символ* как связанность, указатель к иномирному, иномерному пространству) природу. Музыка, живопись, поэзия Серебряного века — философски связанные практики: они не просто излагают тему, оповещают аудиторию, но в первую очередь создают условия, при которых становится возможна мысль и при которых мысль сбывается. В дискурсивном плане, в плане письма приоритет остается за поэзией, напрямую вводящей аудиторию на территорию философии и с-казывающей ее. Поэзия есть «ритуальный танец мысли», в осуществлении которого выстраиваются такие лингвистические конструкции, внутреннее пространство которых расчищает территорию мысли и не оставляет равнодушным того, кто видит, слышит, понимает — кто вовлечен и заморожен / ранен ею. Поэзия вызывает семантическую неожиданность и непредсказуемость. *Пойнэтический Логос* есть путь, пролагаемый / проживаемый художником к «зоне очевидностей», т.е. путь к такому топосу, в котором слетают смысловые маски с вещей. Можно сказать, что поэзия есть индикатор мысли, удостоверяющий нас в наличии реальной, живой философии в той или иной исторической среде. Античность дала такое понимание философии — если верить Платону, это майевтика Сократа, озабоченная рождением человека, пробуждением его экзистенциальных глубин через смысловые паузы, через диалог / спор как вскрытие лингвистической инаковости, сопротивляющейся общепринятому смыслу. К этому может быть отнесена и метафора Платона: «философия есть вывернутые глаза души». В то же время, исполняя

¹ Марков Б.В. От опыта сознания к опыту бытия // Герменевтика и де-конструкция / Под ред. Штегмайера В., Франка Х., Маркова Б. В. СПб. 1999. С. 182 — 201. [Электронный ресурс] / Б. Марков. — Режим доступа: <http://anthropology.ru/ru/texts/markov/exconsc.html>

мысль, поэзия *исполняет эпоху*, проживает ее уникальность, реагируя на «болевые точки современности», словом провоцируя «болевого шок». Эти позиции укладываются в концепт топологической рефлексии, которая поддерживает напряжение привилегированности пространства мысли и принуждает к обретению соответствующего ей Логоса. Заявленный постмодернизмом в середине XX века радикальный отказ языку в компетентности воспроизводить глубинные смыслы бытия, ускользающие от прямого определения, фиксировать бес-сознательные структуры, по всей видимости, может быть понят не столько как полный отказ от языка, сколько от восприятия языкового логоцентризма, от доминанты формально-логического и предметного смысла, поставляемого вербальными структурами. В философско-лингвистическом плане это может быть понято не столько в качестве отказа от языка вообще, сколько в качестве отказа от доминирующей формы Логоса; деструктивно-логическая процедура, осуществленная за счет такой радикализации смысла, открывает семантическую перспективу, указывает возможность перехода к иным уровням с-казывания мысли, дает становление на путь экспликации иного Логоса, пойнэтического, с необходимостью заявляющего о своем наличии через сопряженность телесности, жеста и слова, сообщения. Это формирует специфическую оптику, позволяющую различить «русский след», по которому движется европейский постмодернизм, ибо эвристические установки деконструкции Деррида уже намечены в работах В. Хлебникова, в поэтике ОБЭРИУ, в русском формализме, через который возможно проследить одну из веток генеалогии деконструктивного метода — от Московского лингвистического кружка, через работы Р. Якобсона, к Пражскому лингвистическому кружку и европейскому конструктивизму, выступающему одной из рациональных платформ европейского постмодернизма. В то же время, сегодня отечественные авторы, заявляя о смерти постмодерна¹, воспринимают его наработки, обнаруживают условия, при которых возникает необходимость рекультивации архаических установок мысли, осуществляя рефлексю (как радикальный разворот на 360 градусов и приведение к изначальным основаниям), замыкают «мертвую петлю» спекулятивно выстроенной рациональности и возвращают ее рациональность к архаическим кондам (поставу) мысли.

Проводя аналитику отечественного наследия мысли, следует придерживаться топологической стратегии постольку, поскольку, во-первых, она позволяет исследовать поэтику мысли Серебряного века адекватно ее глубине и концептуальному многообразию; во-вторых, правомерность выбранной стратегии можно охарактеризовать метафорой «путь зерна»², поскольку многими

¹ См.: Речи на поминках постмодерна / Интервью «Русскому журналу» В. Савчука и М. Эпштейна // [Электронный ресурс] / Режим доступа: http://russ.ru/culture/besedy/rechi_na_pominkah_postmoderna

² Подробный разворот данной метафоры излагается в работе А. В. Михайлова «Философия Мартина Хайдеггера и искусство». Зерно — прорастающее и дающее плоды, укорененное в почве, ландшафте, которые требуют кропотливой работы, нацеленной

современными исследователями подчеркивается эстетический, телесно-опытный характер мысли Серебряного века, а ее языковой режим характеризуется как символический и мифопоэтический. Ей свойственно на протяжении всей истории «воскрешение равнодушного взгляда изнутри и чувства ответственности»¹.

Как будет показано в тексте исследования, топологическая рефлексия — правомерная наследница эстетики отечественной мысли. Это такая рефлексия, которая одновременно работает и как механизм проникновения к глубинам отечественного мышления, и как возможность осмысления феномена изнутри, причем на тех же рациональных платформах, которые равноценны ratio эпохи.

1.1. Репрезентация топоса мысли

Нерв любой культуры как культуры мысли, схваченной в действии, в работе, в эстетике осуществления — отсылает к динамике языковой стихии. Языковая стихия в собственных основаниях не есть абстрактная единица, фиксируемая дискурсом для отстраненного прописания картины мира того или иного народа в тот или иной период истории. Языковая стихия в свернутом состоянии содержит многовековой опыт понимания человеком своей принадлежности универсуму, встроенности в него. Начальная точка понимания универсума совпадает с опытом переживания родного, живого, своего места, «земли», «природы». Этот опыт диктует динамику сведения воедино и различия родного и вселенского масштабов, своего и чужого. Этот же опыт свернут универсумом самого языка, уникальным явлением, в диалектных, просторечных, эпических и мифопоэтических глубинах которого укоренена жизненная стихия национального самосознания. Стихия национального языка есть способ уплотнения мысли, манифестации мысли, ее корневой связи с опытом мира народа, с национально-этническим космосом. Нерв мысли мифопоэтичен и заявляет о себе в попытке понимания предельных для рефлексии феноменов, таких как жизнь, смерть, тоска, ужас. Можно с уверенностью сказать, что каждая нация имеет свой опыт постижения экзистенциалов и его языковой корень, ритуально сопровождаемый.

Личностный опыт языка стягивает экзистенциалы в точку родины, дома, быта, шире — места, в котором языковое сознание проросло и вызвало самосознание, миропонимание. В то же время национальный язык, оторванный от эстетики космоса, перестает удовлетворять потребность в слове, наводит на

на плодородие, на урожай. Так, метафора зерна задает особый дискурсивный контекст, включаемый в структуру топологической рефлексии; метафора сопоставляет топологическую рефлексию с поэтической рефлексией Серебряного века. См.: Михайлов А. Избранное. Историческая поэтика и герменевтика. СПб., 2006. С. 403. — Метафора зерна имеет место и в поэзии В. Ходасевича (так именуется его стихотворный цикл «Путем зерна»).

¹ Савчук В. В. Кровь и культура. СПб., 1995. С. 8.

ощущение оставленности, вытесненности из мира того, чья личность сложилась в этом мыслительном континууме, возбуждая принципиальное непонимание, т.е. непонимание базовых принципов бытия. Здесь важно подчеркнуть то, что в пространстве отечественной мысли раскрывают себя следующие тождества: во-первых, бытие тождественно быту, эстетике космоса, оживленного внимательным и бережным присутствием мыслителя, т.е. человека, от взгляда которого не ускользают бытовые подробности мира, его конкретика, и слух которого напряжен, настроен на волну звучания места как живого организма (у Ф. Шаляпина, например, в воспоминаниях, место озвучено криком петуха, скрипом телеги, звоном колоколов. И этот звон наводит его на особые зоны мысли, в которые никаким интеллектуальным настроением попасть невозможно. Колокольный звон вызывает мысль¹). Второе тождество — тождество «национального» и «мыслящего ресурсом русского языка»: в пространстве мысли Серебряного века национальное совпадает с опытом мысли ресурсами русского языка. Отсюда, «язык», «нация» — не есть абстрактные рациональные единица, спекулятивные образцы, но есть сам процесс мысли, опыт мысли, осуществленный из конкретики места и заявленным живым, простым словом.

Языковая константа национального самосознания актуальна для каждого мыслителя начала XX века. В остальных случаях национальное выступает идеологической схемой, под которую были подтянуты различные общественно-политические процессы (например, дореволюционный терроризм и борьба с ним, еврейский вопрос, подробно раскрываемый В. В. Розановым, или национальная солидарность в рамках империи). Следует подчеркнуть, что это — два типа понимания феномена «национальное» и два модуса его дискурсивного бытия. Как будет показано в тексте, авторы Серебряного века демонстрируют то, как может быть помыслено национальное, как оно заявляет о себе масштабом русского языка, интенсивность и космология которого на другие языки не передается (как, например, долго и подробно в своих лекциях по русской литературе для английской аудитории В. В. Набоков объясняет через введение таких единиц как «пошлость», «дешевка», «фальшь», кто есть в гоголевском быте «мещане» и «обыватели»²), а также то, что без такого помышления *национальное* теряет свои корни и переходит в разряд идеологических концептов, часто населяющих литературу и до эпохи Серебряного века в литературе обитавших, сообщающих ей так называемый «гражданский пафос». До эпохи Серебряного века русская литература выполняла функцию генератора идей, моральных позиций, нравственных законов, т.е. готовых схем поведения и мысли, сопрягая их оценочной компонентой. Серебряный век, продолжая дело А. С. Пушкина, предлагает иной вариант литературы, в котором манифестируется реанимация языковой формы; здесь текст провоцирует мысль, часто взламывая

¹ См.: *Шаляпин Ф.* Маска и душа: мои сорок лет на театрах // Русская идея: в кругу писателей и мыслителей русского зарубежья. В 2-х т. Т. 2. М., 1994. С. 387–434.

² См.: *Набоков В. В.* Лекции по русской литературе. М., 1996.

устоявшиеся грамматико-синтаксические ходы, взрывая готовые мировоззренческие контексты. Знаменательна для этого времени война за язык, ожесточенность по отношению к тем, кто требует от литературы и философии готовой точки зрения, или воспроизводит уже существующий популярный взгляд на вещи — «я злюсь на тех, кто любит, чтобы их литература была познавательной, национальной, воспитательной или питательной, как кленовый сироп или оливковое масло»¹.

Мысль Серебряного века не замыкает себя канонным противопоставлением России и Запада, сравнением России и Востока, или идентификацией ее концептом Евразийства. Дореволюционный Серебряный век пронизан коммуникативными связями с Европой, послереволюционный становится частью Европы. Географическая и политическая дистанцированность, вызванная событиями 1917 года, обостряет потребность в понимании «настоящего» России, а вместе с ней — родного, родины, дома. В этом контексте вызревают пустые в плане космогонии идеологические фигуры, такие как «евразийский союз», «державность» и др.; они не подкреплены опытом мира, выступают как один из возможных проектов развития и видения перспектив собственного будущего и будущего России. Однако, многоликость опыта национального самопонимания и национальной самоидентичности сводится к имперской идее, в которой национальное растворяется.

Идея империи лейтмотивом проходит через тексты В. Набокова², через осмысление России, ее места в мировой культуре в работах А. Белого³, в записных книжках М. Цветаевой, в текстах Н. Гумилева⁴. Идея империи, опять же, раскрывается через носителя этой идеи, «живой идеологии» — через *чувство языка*, посредством особенности его дикций. Так, прямой наследник опыта мысли Серебряного века И. Бродский, в творчестве которого эпоха получила свою длительность, так проговаривает идею империи: «я думаю, что то, что объединяет людей, это не политические или административные системы, а это системы лингвистические. И русский язык как был средством имперским, имперского объединения, так он им и останется. Русский язык сыграл ту же самую, до известной степени, роль на протяжении двух или трех последних столетий, которую сыграл когда-то греческий язык, или которую играет английский язык на сегодняшний день. Т. е. британская империя распалась, но английский язык шествует по всему миру, даже я на нем говорю. У меня, если угодно, двойное имперское мироощущение, основано и на английском и на русском языке». Идею империи И. Бродский развенчивает до чувства языка, слова, т. е. до эстетики мысли, ресурсом этого языка осуществленной.

¹ Там же. С. 59.

² См.: Набоков В. В. Другие берега // Набоков В. В. Собр. Соч. в 4-х т. Т. 4. М., 1999.

³ См.: Белый А. Душа самосознающая. М., 1999.

⁴ См.: *Нация и империя* в русской мысли начала XX века. М., 2004.

Концепт империи позволяет удерживать в поле мысли географический масштаб и многонациональную специфику страны, полиэтничность культурных практик. Наличие этнических культур, диалектов, наречий и языков подкрепляют дело мысли, осуществленное русским языком, тем, что наталкивают на предел и воспроизводят *иное* опыта русского языка, *эстетически иное*, тем самым не позволяя застыть русскоязычной норме; заставляют язык говорить, оживляя в нем мифопоэтику. Этот процесс зафиксирован в работах В. Хлебникова, конкретно в «Детях Выдры»: здесь дальневосточный эпос сообщает инорациональное по отношению к *ratio* русского языка, тем самым возбуждает в нем нечто, ускользающее от прямой фиксации, но пронизывающее телесность. Этот модус языкового бытия В. Хлебников характеризует — за-умь, а масштаб имперской ментальности воспроизводит такой единицей как «материковость мысли». Как будет раскрыто в тексте, эстетика *зауми* укладывается в структуру топологической рефлексии, возрождая архаическую мистериальность сказываемого и осмысленного, восстанавливая права телесности мысли, ее ландшафтно укорененный порядок.

Мысль выхаживается, вытаптывается, заявляет о себе в пространстве пути. Так, в начале века популярна была такая эстетика мысли, которая прозывалась «странничеством», «выходом в народ». Пути авторов, мыслителей и странников тесно переплетались. Феномен странничества связан с «экзотической религиозностью», т. е. верой, выросшей из такой эстетики, которая провоцирует переосмысление предельных ценностных ориентиров, таких как «добро», «жизнь», «душа», «природа», «абсолют». Как показывают исследования по поэтике русской культуры, а также мемуарная литература¹, знаменательной фигурой в контексте топологии мысли Серебряного века является фигура Александра Добролюбова. В. Крейд в комментариях к текстам «Воспоминаний о серебряном веке» указывает на то, что А. М. Добролюбов во многом оказал влияние на специфику мысли эпохи, задал тональность и режим письма, вовлекая в процесс понимания опыт, который З. Гиппиус, Д. Мережковский, поэт-символист И. Коневской характеризовали «умным деланием». Д. Философов называл А. Добролюбова аристократом духа. А. Блок, В. Брюсов встречались с ним, читали его книги, посвящали ему стихи. Коммуникация разворачивалась через личное общение, издательства, критику в журналах. А. Добролюбов, под влиянием гимназического друга, В. В. Гиппиуса, «первого русского декаданта», исповедовал музыку как цель поэзии². Музыка, критические статьи в журналах, поэтические жесты, творческие манифесты и их обоснования суть форма, в которой мысль заявляла о себе, переплавляя время, его момент «сейчас»

¹ См.: Гиппиус З. Дмитрий Мережковский. Париж, 1951; Бердяев Н. А. Самосознание. М., 1998; Воспоминания о серебряном веке. М., 1993; Серебряный век. Мемуары. (Сборник). М., 1990.

² См.: Комментарии к воспоминаниям авторов Серебряного века В. Крейда // Воспоминания о серебряном веке. М., 1993. С. 474, 475.

в органику эпохи; интенсивность письма сообщает работу мысли в конкретный момент времени, в конкретном пространстве; опыт мыслителей-странников, кочевников по просторам страны размыкает пространственные и коммуникативные горизонты салона, кружка, города, доводя их до имперских масштабов. В. Брюсов сообщает, что на А. Добролюбова, в периоды его недолгих возвращений в Петербург, «смотрели как на пророка, готовы были поклоняться ему... Наконец, он читал и свои стихи. Он предупреждал, что это прошлое, что это уже не интересует его. Но я заметил все же, что художника в душе своей он не мог одолеть окончательно»¹.

О встречах со странниками, бродягами («бродячая Русь, ищущая Бога и Божьей правды»), обосновывающими и оправдывающими свой уход от публичности своеобразными концепциями (сектантством), сообщает также Н. Бердяев: «Прежде всего меня поразила народный язык сектантов — сильный, красочный, образный, по сравнению с которым интеллигентский язык был бледным и отвлеченным... Для изучения русского народа эти собрания были неоценимы»². Встречи такого характера имеют не последнее значение для восприятия наследия Серебряного века. Их разнородность и размах, мифопоэтические установки понимания оголяют нерв русской стихии, понять которую возможно только через владение словом, опытом пространственной мобильности, пластичным, недогматическим мышлением, готовым к восприятию искренней, т. е. связанной с природой, с ландшафтом, с растительностью, эстетикой мысли.

Пространственная архитектура соответствует переживанию в большей степени, чем слова, значение которых утратило свою выразительность и пригодность в описании таких предельных и слабых для рефлексии феноменов как феномены тоски, ужаса, экзистенциальной оставленности, вызванных особым мироощущением и сказывание которых возможно косвенно, посредством поэтических фигур языка. Пример такого описания — стихи у И. Бродского:

Когда так много позади
Всего, в особенности горя,
Поддержки чьей-нибудь не жди,
Сядь в поезд, высадись у моря.
Оно обширнее, оно
И глубже.
Это превосходство
Не слишком радостное, но
Уж если чувствовать сиротство,
То лучше в тех местах, чей вид
Волнует, нежели язык.

¹ Брюсов В. Дневники. 1891 — 1910. М., 1927. С. 41–45. — Цитата воспроизводится из Комментариев В. Крейда // *Воспоминания о серебряном веке*. М., 1993. С. 475.

² Бердяев Н. Самопознание. М., 1998. С. 445, 446.

И обратная сторона координации «пространство — мысль»: размерность мысли сообщает пространственная архитектура ландшафта, в том числе и российского. Это было замечено А. Белым в путешествии по Волге из Москвы на Кавказ. Характерной чертой топоса России выступает неоднородность земли, ее овражность, а также разомкнутость неба, его полнота и ширь, «даль без конца», «вышина и ширина. Поднятие к небу земель, и схождение неба на землю и в землю». А. Белый также фиксирует такой момент: в разных местах, в присутствии различной природы получаются различные по стилистике тексты, и то, что осознавалось невнятно, оставалось непонятным на равнине, в степной овражности, в холмистом месте — проявляется и дает себя ухватить словом¹. Пространственную архитектуру России, связь ее с особенностью миропонимания отмечают и европейские авторы, современники начала XX века, пребывающие в России и пытающиеся осознать ее изнутри, из уникальности места, быта. Как замечает В. Беньямин в «Московском дневнике», в Москве «к земной поверхности относятся столь же скупое, сколь расточительно к воздушному пространству»². В. Шубарт, переживая осмысление разницы между человеком Запада и человеком Востока, вводит такую единицу мысли как «дух ландшафта» или земли, который в его соображениях пересекается духом эпохи: «земля и климат соучаствуют в формировании человека». По Шубарту, славянская Азия — безграничная даль равнин, она сообщает мысли цельность, монолитность, вытесняя фрагментарность и раздробленность, свойственные разъединенной Европе. Ширь пространства и распаханность неба укрепляют внутренний мир человека, территориально не ограниченного, стимулируют в нем потребность изобразить невидимый мир в видимом. Русский переживает ландшафт и доверяет ему, в этом доверии корень его культуры; в то время как европейцем овладевает страх и готовность воевать со стихиями природы за свой урожай и скромный участок земли. Русский кочует, не торопится, созерцает в горизонте смещения неба и земли, он может беззаботно предаваться власти мгновения, потому он глубоко укоренен в вечном. Мысль русских, вывезенная в Европу после 1917 года, пребывает в координации с пространством, взрастившим ее, а потому поражает полнотой и избытком³. Согласно В. Шубарту, русская эмиграция начала XX века значительна для духовной судьбы Запада, поскольку демонстрирует иную перспективу мысли, нежели та, что устоялась с эпохи Просвещения в Европе. Русская эмиграция возвращает рациональности ее космогонические принципы.

Такие приемы рациональности, как путешествие, пространственная ориентированность мышления, чувственная интенсивность суть приемы топологической рефлексии, и в обратном порядке — топологическая рефлексия,

¹ См.: Бугаева (Васильева) К.Н. Дневник: 1927–1928 // Лица: Биографический альманах. Вып.7. СПб., 1996; Андрей Белый и Иванов-Разумник: Переписка. СПб, 1998.

² Беньямин В. Московский дневник. М., 1997. С. 25.

³ См.: Шубарт В. Европа и душа Востока. М., 1997. С. 14, 29, 46, 51, 90.

обнаруживающая эстетику мысли, сводит ее с опытом пути, с пространственной перспективой смыкания земли и неба — горизонта, с сопутствующей переживаниям (нередко и вызывающим их) эстетикой слова.

Освоение мыслью пространства диктует отказ от истории как примитивной схемы, указывает перспективу выхода из-под контроля умозрительных идеологических парадигм, предлагает ниспровержение социальной несправедливости, вызванной принципиальным непониманием глубинных устоев бытия-быта, космоса. Практически также воспринимается феномен истории всеми представителями эпохи: деятелями театра, музыки, балета, литературы, поэзии — деятелями искусства, для которых цельность жеста, письма была вызвана особенностью миропереживания и миропонимания, своеобразием мыслительной оптики, которой не потребны мировоззренческие очки, вспомогательная ходульность позиций; такой оптики, которая выплавляется опытом, изначальной открытостью свободе и восприимчивостью к ней. История воспринимается ими как время, схваченное биографией, социальными событиями, географическими подробностями, флорой и фауной, но замкнутое обмирщенным, незвучащим словом, а потому умерщвленное готовым сюжетом, идеологическим маркером,

Серебряный век в большинстве своих текстов не есть проект готового действия; скорее, это дикция радикального и бескомпромиссного отказа от того, что было принято понимать касательно жизненно важных позиций; дикция отказа от фальши смыслов, от их социальной симуляции, пошлости и неправды. Характеризуя жизненную позицию М. Цветаевой, И. Бродский именует ее стойким отказом от примирения с существующим миропорядком, неприемлемостью мира¹. Отказ от готовой схемы истории, перезагружение ее смыслов и оживление ситуаций, вовлечение себя как участника (к примеру, сон Цветаевой о Пушкине, ассоциация себя с Мариной Мнишек, Мандельштама с Лжедмитрием, как он сам об этом свидетельствует в стихах, вызванных московскими встречами с Цветаевой и знакомством с Москвой) — рациональные принципы М. Цветаевой на проникновенное понимание феномена *живого времени*. Общепринятый проект истории отрицается, вытесняется живым опытом встречи с фигурами, уложенными в исторический архив. В топологическом смысле история конвертируется в пространственную осязательность. Касательно мировой истории, можно утверждать, что ее матрица не соответствует матрице истории России, культуры России, шире — отечественной мысли; эпоха Серебряного века ставит под вопрос приемлемость формата «историческое» относительно культуры (в том числе и отечественной), вместе с историей проблематизируются формы идентичности («русское», «национальное» и пр.). Сама проблематизация исполняется ресурсом русского языка. Эпоха своей фактичностью открывает возможность самостоятельной отечественной мысли, исполненной порядком *родной речи*.

¹ Кудрова И. Верхнее «до» // Бродский о Цветаевой. Интервью. Эссе. М., 1997. С. 12.

1.1.1. Возможность свободы в выборе логических констант

«Мы все одиноки, Карлитос, — сказал дон Хенаро мягко, — и это наше условие»¹. Эта нота мировосприятия распознает себя как доминантная в дикции Серебряного века. Но она не сподвигает в молчаливое отчаяние, она побуждает к особой стилистике письма, вскрывающей горизонты реальности, не поддающиеся примитивной вербальной упаковке в схему, систему картины мира. Эта дикция обнаруживает себя и в ведущих манифестах Европейской философии XX века, но русская мысль во многом опережает их доминантные позиции, снимая механику расчетливого разума, устраняя его главенствующую законодательную роль, возвращая рациональности аффекты, чувствительную тактильность и чуткую внимательность к реальности. Опыт мысли здесь может быть метафорично вскрыт как опыт воина, развиваемый антропологией К. Кастанеды: «Жизнь воина ни в коем случае не может быть холодной, одинокой или лишенной чувств. Потому что она основывается на любви, преданности и посвящении тому, кого он любит»², объектом этой любви является земля, природа, аура которых вызывает чувство глубинного единения с реальностью. Восприятие мыслителя, художника как воина наводит на понимание его жеста мысли в качестве поступка. Поступок сопряжен с вызовом традиции понимания мира, ориентированной на усредненного читателя, и не требующей ответного понимающего жеста. В этом случае жест мыслителя-воина — жест войны с обмирщением мысли, с усреднением жизненно значимых смыслов, вытягивание их на границы мира и демонстрация того, что понимание возможно только из ответного жеста мысли. Жест мысли останавливает понятность мира, тем самым демонстрируя отказ от идеологически доминирующей инстанции смысла, отказ от общепринятой риторики. Жест мысли — поступок, вызов усредненности общественного мнения, пошлости, фальши, вызывающей неискренность чувств; отказ от расхожести выражения эмоций, от этических схем реагирования на чужую боль, слабость, инаковость, на восприятие страны, родины, и, в конечном счете, слова.

Здесь слово и контекст, поддерживающий напряжение мысли, провозглашаются подлинным назначением философии, литературы: с отказом от слова «идея» тексту отказывается в функции «генератора идей». Серебряный век в поле русской культуры мысли — акция разрушения привычной грамматики, стилистики, синтаксических оборотов письма. Для его осуществления требуется решительность, поскольку его жесты подрывают и взламывают принятый мир. Не мир как космос, но как «картину мира», как устойчивое и транслируемое мнение о мире, включающее *идеи* добра, свободы, справедливости, которые, в свою очередь, протитуют живой смысл, и переводят дискурс в режим политических коммуникаций с завуалированными конечными целями. Мысль как поступок в этом случае есть отказ от привычных схем описания

¹ Кастанеда К. Сказки о силе. Киев, 2003. С. 602.

² Там же. С. 603.

реальности, требование *погружения* в реальность, из которого конституируется письмо.

Феномен письма может быть развернут метафорой К. Кастанеды «точка сборки». Письмо стягивает в одну плоскость экзистенциальный опыт мысли, мифопоэтическую глубину слова, культурный знак. Опыт письма, равнозначный эстетике мысли — борьба со знаком, с тем значением, которое за ним закрепилось и получило историческую трансляцию, которое является узнаваемым, часто сбивает мысль с толку. Живой опыт письма — живой опыт мысли, ее эстетика, потому требует привлечения либо контекстуально нейтральных, «простых и доступных» слов живой речи, либо взятых нарочито из других повествовательных контекстов. В этом случае эффект письма вызван эффектом столкновения разных контекстуальных линий, где языковая идиома, взятая из одного контекста, поставляет необычность смысла в другой контекст, обеспечивая эффект клипа, образа. В этом отношении опыт русской мысли сопоставляется с опытом русской литературы (например, в работах В. В. Розанова), а также с опытом других сфер искусства, культуры, сведенных в локальность письма, обогащенного профессиональными жестами. Не остается в стороне и мистическая традиция, языковые единицы которой переводятся из режима эзотерических (тайных смыслов слова) в режим экзотерических (явных) фигур мысли и письма. К примеру — идиома ауры.

Кстати сказать, концепт ауры вводится в плоскость отечественной мифопоэтики мысли А. Белым¹, что позволяет исследовать связь человека и реальности в таком рациональном модусе, который доносит живую, не застывшую в механически выполненной коммуникации, динамику отношений. Одновременно концепт ауры подключается В. Беньямином к стилистике немецкого мышления, снимая с рациональности каркас идиомы «чистого разума»², либо растворяя понятия в эстетическом опыте, либо переплавляя их. Оснащение письма мыслительными фигурами, до этого момента не свойственными литературной и философской стилистике отечественного мышления, вызывает шок при чтении и в попытках понимания; шок, провоцирующий «остановку мира». Стилистика письма Серебряного века осуществляет крутой разворот к основаниям опыта письма, его первичным установкам, эксплицируя взаимововлеченность слова и эстетики мысли, конвертируемость их в единицы культуры — письмо. Многими исследователями отмечается сложность письма этого периода, нестандартность синтаксических ходов, смысловая насыщенность: письмо, принуждающее думать, быть вовлеченным в опыт мысли, пере-

¹ Здесь мы ставим акцент не столько на мистическом опыте автора, сколько на манере его выражения. Кроме того, выбрана работа, целью которой выступают поиски новых возможностей рациональности, трезвый взгляд на дело мысли, освобожденный от ссылок на мистический опыт и от призывов погружения в него. — См.: *Белый А. Душа самосознающая*. М., 1999.

² См.: *Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости*. М., 1996.

ложенный в текст. Письмо сообщает напряженное движение мысли, побуждая выводить на поверхность то, что замыленным взглядом не воспринимается и не понимается. От читателя требуется также режим вовлеченного чтения, поскольку чтение, говорит М. Цветаева, есть соучастие в творчестве¹. Письмо — трансляция мысли. Поэтому мыслители, поэты, критики этого времени квалифицируют себя идиомой мастера, что включает осознание ответственности художника за дело мысли и восприятие письма в качестве специфического мыслительного опыта. Письму возвращается статус формы мысли, но не как внешнего ее проявления, а как содержательной конструкции, вбирающей в себя связи с творцом. Отсюда — тщательная работа над формой, восприятие которой требует погружения и ответного жеста — жеста мысли. В опыте мысли Серебряного века форма рассчитана на *видение*, а не на узнавание готовых смыслов, на проникновение в язык, «это закон построения предмета»². Письмо, его форма как форма мысли, погружение в эстетику письма в процессе чтения формируют то, что принято квалифицировать рациональностью. Из воссозданного опыта понимания и фиксации мысли получается следующее: рациональность есть след мысли, оставленный в фигурах вовлеченного в дело мысли письма. Такой статус письма востребован топологической рефлексией и выступает одним из ее ключевых приемов.

Интенсивность мысли передается письмом, поэтому осязание нерва философии Серебряного века возможно из текстов, из осуществленного опыта письма и опыта внимательного, медленного вовлеченного чтения.

1.1.2. Мифопоэтический Логос

Строй языка и тип логики суть взаимозависимые вещи.

Языковое сознание формируется морфологическим типом языка³. Так русский язык есть язык синтетической организации (флективной), в отличие от

¹ Бродский И. Поэт и проза // Бродский И. Соч. в 7 т. Т. 5. СПб., 1999. С. 130.

² См.: Шкловский В. Искусство как прием // Шкловский В. Гамбургский счет: Статьи — воспоминания — эссе (1914–1933). М., 1990. С. 58–72.

³ Так, Э. Сепир полагал, что грамматические структуры языка в значительной степени предопределяют миропереживание конкретного носителя языка. В морфологии славянских языков (к слову, и латинского языка) значительная роль отводится флексиям (суффиксам, окончаниям), именно использование тех или иных флективных оборотов конкретным языковым носителем открывает диапазон семантических нюансов, часто играющих не последнюю роль в комплексе высказывания, более того — флексия часто выполняет нагрузку выделения той или иной семы как приоритетной среди остальных в конкретном контексте говорения / высказывания. В языках аналитического строя (в современном английском, немецком) морфология не вовлекается настолько интенсивно в процесс артикуляции мысли. Уместно заметить, что языки аналитического порядка в большей степени ориентированы на строгую логическую последовательность, в то время как языки синтетического строя более чувственны. И. Бродский писал по поводу единства образа жизни с образом мысли и образом лингвистической организации мысли: «Иные виды зла — результат недостатков грамматики [русской],

языков аналитического строя (немецкого, английского и пр.). Манифестация мира структурами такого языка — не фрагментарна, целостна. В языках синтетического порядка (к ним относят и мертвый латинский язык) наблюдается отсутствие артикля, роль артикля выполняют аффиксы; порядок слов в синтаксической конструкции свободен; тем не менее, от него зависит смысловая глубина фразы, он выражает эмоциональные оттенки. И. Бродский, сравнивая русский и английский языки, их морфологическую партикулярную конструктивность, сообщает о том, что англичане чрезвычайно рациональны, т. е. «они очень часто упускают нюансировку, все эти “луз эндз”, что называется. Всю эту бахрому...»¹. Русская же культура мысли, по словам Бродского, интересуется целостностью: «предположим, ты разрезаешь яблоко и снимаешь кожуру. Теперь ты знаешь, что у яблока внутри, но таким образом теряешь из виду эти обе выпуклости, обе щеки яблока. Русская же культура как раз интересуется самым яблоком, восторгается его цветом, гладкостью кожуры и так далее. Что внутри яблока, она не всегда знает. Это, грубо говоря, разные типы отношения к миру: рациональный и синтетический»². Получается, что пластика языка (его морфологическая органика, в которой синтетичность оставляет синтаксическую свободу, аналитика же тяготеет к фрагментарности) пронизывает и предопределяет типы мироощущений. Морфология формирует устойчивые каналы мысли, закрепленные за определенной синтаксической позицией и определяющие смысл сообщения. Синтаксическая свобода синтетической органики языка предполагает семантическую свободу, погружение в архаическую глубину языкового организма.

Синтетический порядок языка дает возможность уловить и/или инициировать мысль собственно лингвистическими приемами и художник Серебряного века, чуткий к «зову языка», эту возможность не упускает. Обнаружение смысловых пустот, *остраннение* принятого смысла, введенного русскими формалистами начала века как прием понимания, смысловые разрывы при *нормальной* грамматике, выставляемые напоказ А. Платоновым, своеобразная ритмика и интонационность речи, вокализм, слитость звука и молчания в слове — сообщают лингвистическую свободу мысли.

Актуализация в таком ключе понятой языковой свободы разворачивает скрытые грани смысловых конструкций и отсылает к глубинной укорененности слова и космоса, вовлекает художника в расширяющиеся горизонты смысла. Безучастное включение в аналитику языковых форм продуцирует либо непонимание, либо понимание, притянутое к бытующему смысловому образцу. Честность признания в непонимании останавливает карусель готовых смыслов и отключает от контроля образцовых, т. е. логических, схем, систему которых

а аналитический подход может вести к поверхности, бесчувственности». — См.: *Труды и дни* — Иосиф Бродский. М., 1998. С. 227.

¹ Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М., 1998. С. 198.

² Там же. С. 198.

принято квалифицировать сознанием. Вовлеченное непонимание срывает понятийные маски мира, обнажая архаику языка, его космическую погруженность.

Текст, продуцирующий непонимание, выводящий на предел смыслового бытия, одновременно вводит в «мистерию смысла», сцепляя в монолитное единство грани видимого и невидимого, проявленного и непроявленного, бытия и ничто, сообщает иную языковую меру миру. Для более точной характеристики этого языкового действия следует ввести такую парадоксальную единицу, как *«понимающее непонимание»*, сегменты которой могут быть обнаружены в «О понимании» В. Розанова, в технике абсурда (природа которой лингвистична) Л. Шестова. «Понимающее непонимание» самостоятельно останавливает смысл, побуждает усомниться в подлинности бытующих понимательных конструкций, а также наводит на иные смысловые зоны, отличные от общепринятых и общедоступных содержательных клише. Некоторые подробности, пребывающие в языке, но утратившие свой самостоятельный смысл и эмоциональную значимость, техникой перестановки слов в фразе и смещением фразового ударения начинают заявлять о своем исконном, но ускользающем от спекулятивной рефлексии значении. Акцент на них принуждает к их *буквальному* восприятию, размыкая либо скрывающуюся глубину, либо скрытые невнятности. В первом случае слово переходит в статус прагмемы (от греч. *pragmata* — действие), требующей работы мысли и, одновременно, осуществляющей эту работу, во втором случае — обнажает семантическую пустоту. Акцентуация этих подробностей вызывает движение смысла, проявление его скрытых фигур, возвращает ему наивность и непосредственность, а также задает смысловую динамику контексту. Понимание и текст, как его языковой репрезентант, развернутые в таком режиме, тождественны тому, что называется «иметь дело». Это перформативный порядок (и текста, и понимания), он же ориентирован на «дело мысли».

Смещение контекстуально-определенных смыслов и движение контекста сопровождают логику письма и сообщают ей свободу выбора логических констант. Форма слова и контекст письма — фигуры рациональности, канализирующие мысль; они суть дикция логики. Здесь логика заявляет о себе не столько через положенные посылки, последовательность утверждений и правила вывода, сколько в качестве проложения лингвистического пути эстетического опыта мысли с присущими ему поворотами, разветвлениями, сведением зон реагирования на реальность в самоговорящую формально-смысловую полноту знака. Такое восприятие логики освобождает нас от принуждающего чтения, вытягивает на поверхность то, что ускользало от предварительно сооруженной понимательной схемы, извлекает и обналичивает *иное* устоявшемуся смыслу. Множественность коннотаций *логического* открывает многообразие смысловых перспектив, в то время как приоритет формальной логики в процессе осмысления реальности приводит к единообразию смысла, задает границы и ставит семантические барьеры на пути к полноте бытия.

Аналогию языковой конструкции, организованной по лингвистическим законам целостной семантики фразы и имманентной ей динамики, можно провести с пифагорейско-платоновской аритмологией (или структурологией в терминах А. Ф. Лосева), вытесненной из европейского сознания аристотелевско-стоической логикой. Ссылаясь на платоновского «Тимея», А. И. Кобзев подчеркивает принципиальную и методологическую значимость для аритмологии категорий символа / образа, числа, а также подключения ассоциативного мышления, нелинейной структуры текста и самого опыта письма¹. По этим же основаниям А. И. Кобзев сравнивает аритмологию с китайской нумерологией, особой теорией символических пространственно-числовых структур. Мысля в этом направлении, можно добавить, что стихия живого русского языка таит в себе перспективу нумерологии. Следование интуиции такого порядка представлено в работах В. Хлебникова.

С другой стороны, процесс механического перевода вовлеченного письма, выполненного стратегией синтетического языка и предполагающего латентные семантические глубины, на языки с аналитической конституцией, осложнен и не всегда представляется возможным: без вовлеченного чтения, погружения в стихию письма, невозможно понимание вовлеченного в дело мысли текста. Примером со-бытийного, вовлеченного перевода может быть назван перевод работ М. Хайдеггера В. В. Библихиным. Или, как свидетельствует В. Шубарт, желание быть включенным в стихию русского языка вынашивалось Й. Г. фон Гердером, который смог, «полный участия и любви, проникнуться русской сущностью», в то время как без любви сделать это невозможно, поскольку «пониманием движет любовь»². М. И. Цветаева в дневниковой прозе многократно отсылает к непереводаемости глубины русского слова на французский, немецкий языки. На этих языках приходится писать заново, заново продумывать мысль, а это уже опыт другого языка и письма, не всегда тождественный исходному мыслительному опыту. Кроме того, невозможен калькированный перевод, не предполагающий предварительных разъяснений, таких базовых единиц рациональности, которые формируют мировоззренческие матрицы, и которые обнаруживают себя как манифестация живого опыта мысли. К таким единицам следует отнести в первую очередь слова «дух», «душа». Так, в учении И. В. Киреевского «дух» тождественен «цельному» и «верующему» разуму, «глубинному деятельному центру» человека. Здесь «дух» обходит сознательность, логику, фиксирует специфический опыт, переживаемый в эстетическом режиме мысли. В то время как в иноязычных аналогах, конкретно в немецком и французском языках, «дух» выступает принципиальной константой интеллектуальной жизни, включая в свои семантические поля круг значений, связанный с понятиями «разум»,

¹ Кобзев А. И. Учение о символах и числах в китайской классической философии. М., 1994. С. 10.

² Шубарт В. Европа и душа Востока. М., 1997. С. 25.

«ум», «мышление», «сознание», и, «судя по обилию связанных с этим фразеологических оборотов и производных от соответствующего корня производных слов, развивающих это “интеллектуалистическое” его значение, весьма употребим в языковой практике»¹ этих языков. В отечественное сознание тождество «духа» и «мышления» приходит на волне популярности текстов Гегеля: «если иметь ввиду возможность “интеллектуалистического” прочтения духа на базе семантики немецкого Geist, то станет понятнее, почему толкование духа как мышления было столь масштабно осуществлено на немецкой почве Гегелем, а также то, почему Гегель и его философия привлекли такое внимание русских интеллектуалов и почему в дальнейшем философия Гегеля вызвала такую острую критику. С одной стороны, это была философия, которая на первое место ставила “дух” и с позиций духа выстраивала целостную, универсальную систему философских категорий (и это было близко русским мыслителям религиозно-метафизического склада), с другой стороны, русские философы не могли согласиться с пониманием всего мира духа и духовного на основе “понятия”, “мышления”, “логики”»². Эстетика мысли как опыт погружения в области духа и духовного, расширяет современное толкование духа, возвращает ему первичное языковое значение, укорененное в космичности языковой стихии³: дух как *дыхание*, предполагающее наличие *воздуха*, почвы, живого места, родного. «Дух», «душа» как единицы мысли в пространстве русского языка — метафизичны, т. е. они выводятся из голой эмпирии и задают иной режим мысли, принуждая к вслушиванию, вглядыванию, вниманию к реальности; к про-явлению, про-изношению самоговорящих безусловных феноменов, наличие которых сбывается в опыте мысли и со-держит этот опыт. Здесь метафизика сцепляет то, что принято

¹ Лишаев С.А. «Дух»: семантический портрет и философский комментарий // MIXTURA VERBORUM`2003. Возникновение, исчезновение, игра: сборник статей. Самара, 2003. С. 172.

² Там же. С. 173.

³ Экспликацией семантической целостности лексемы «дух» в стихии русского языка, одновременно — жизненной среды, космоса, С.А. Лишаев ставит важный акцент: «сопротивление русского языка интеллектуализации “духа” свидетельствует о том, что трактовка духа как сознания и мышления не отвечает его традиционному для русской культуры семантическому “коду”, а потому стихийно, “снизу” отторгается языком. Когда сегодня мы употребляем термин “дух” в философском и гуманитарном дискурсе, мы тем самым волей-неволей втягиваемся в разговор о *границах классического разума* Нового времени. К этому нас располагает сама семантика русского духа, который, обозначая одновременный и витальный, и идеальный центр человеческого бытия в мире, а также деятельное и личное начало в мире (Дух как Бог), противится любым попыткам изоляции и гипостазирования одной из способностей человека (пусть и высшей) как основы философского истолкования человека, общества и мира» (курсив автора — И.К.). — Лишаев С.А. «Дух»: семантический портрет и философский комментарий // MIXTURA VERBORUM`2003. Возникновение, исчезновение, игра: сборник статей. Самара, 2003. С. 176.

маркировать духовным, телесным и — разводить в европейской традиции классического рационализма. Метафизика есть обнаружение тела, но не столько в его натурализованном значении, сколько в феноменологическом. Стихии русского языка, в отличие от строя европейских языков, присуще не самообладание, а самоотдача; не напряженность, а раскрепощение; глубина языка, ускользающая от четкой нормированности — в широком смысле, это отказ от конечных метафизических смыслов и потребность их бесконечного возобновления. Такое проявление эстетики языка как конститутива мысли позволяет рассматривать опыт отечественной мысли в контексте европейского историко-философского дискурса как принципиально неклассичный, изначально пребывающий на границе интеллектуализированного разума, мышления, и эта пограничность имманентна внутреннему строю языка, архаическим основаниям его семантических глубин. Содержательный строй русского языка принципиально метафизичен, поскольку, сталкивая слова и реалии, он принуждает к остановке форматного смысла, требует «работы», ставит под вопрос коренные обоснования устоявшейся рациональности и логики, сопротивляется мышлению, исполненному иноязычными категориями.

Логос синтетического языка, русского, тождественен космосу, его эстетике и мифопоэтике; отличен от фрагментированной логики (психо-, социо-, био-, политологической¹) как методологии, формализующей мышление, задающей его границы и стандарты, подвергающей тактильные жесты бесконечности интерпретаций.

Опыт мысли Серебряного века — реагирование на действительность тактильными жестами. Вовлеченное в этот опыт письмо не укладывается в формально-логический канон, а наведение на сложность, многогранность реальности с помощью такого типа письма расширяет перспективу понимания, сталкивает с осознанием необходимости иной шкалы рациональности.

Так, И. Стравинский, описывая русскую музыку и музыкальное мировосприятие, указывает на первостепенное значение их местного колорита, вызванного такими вещами, которые составляют русский декор: «тройка, водка, изба, балалайка, поп, боярин, самовар, *ничего* и даже большевизм»². Здесь интересна такая единица как *ничего*, выделенная в тексте курсивом и написанная автором латинскими буквами, поскольку дословное понимание этой идиомы для европейской и нерусскоговорящей публики затруднительно и требует дополнительных разъяснений. Согласно автору, русская музыка воспроизводит особое мировосприятие, укорененное в специфике национальной рациональности. Такая особенность сообщает ее инаковость

¹ Перспективы позиции «Bios versus techne» разбираются в «Конверсии искусства» В. В. Савчука. — См.: *Савчук В. В.* Конверсия искусства. СПб., 2001. С. 29–31.

² *Стравинский И.* Превращение русской музыки // *Русская идея: в кругу писателей и мыслителей русского зарубежья.* В 2-х т. Т. 2. М., 1994. С. 485.

по отношению к восточному и западному *мелосу*. Самобытность музыкального произведения сообщает самобытность рациональности и, шире, самобытность стихии русского языка, из которой описание музыкальных состояний словом становится возможным, что требует трансформации канонов текста. Динамичная связь музыки и языка ее описания масштабно завилла о себе западному миру с претензией на признание и уважение. П. Чайковский, вобрав в динамику музыкальных произведений национальный лиризм «Могучей кучки» — русский быт, праздничную культуру, русский космос, предъявил западной культуре национальность русской музыки по характеру тем, рисунку фраз, ритмической организации. Композитор сводит как взаимозависимые вещи популярность музыки Чайковского и сумятицу в русской мысли, вызванную увлечением теософией, в то время как теософия есть альтернатива стандартизованному мышлению, она неформальна и раскрепощена. И. Стравинский показывает, что такое увлечение — закономерный процесс, поскольку в его основании лежит пробуждающееся национальное самосознание, а те схемы, которые бытовали в русской идеологии — «материалистический психоз, революционные идеи, в рабстве у которых Россия находилась с середины XIX века»¹ — утратили свою функциональность в фиксации корневого нерва национальной стихии².

Начало века — время пробуждения самобытной отечественной рациональности, ее символьного характера. В способах выплавления языковых форм рациональности в это время значимо сближении литературы и философии. Движением «Мир искусства» осуществляется формирование восприятия мыслителя как художника. Контурно фиксируя эти позиции, И. Стравинский говорит о том, что «настало время расстаться с тем банальным и неверным мнением (впрочем, весьма часто опровергаемым фактами), которое приписывает русскому типу элемент врожденного иррационализма, вознамерившись найти, таким образом, объяснение предрасположенности русского человека к мистицизму и религии»³. — Здесь следует добавить, что устойчивое деление на рациональное и иррациональное лежит в специфике способа изложения и в невнимательности к внутренней форме языка. Рациональность русского языка иная по отношению к рациональности других языков, пластика рациональности обнаруживает себя из эстетического опыта и то, что принято называть иррациональным, в противовес рациональному,

¹ Там же. С. 489.

² И. Стравинский поражен прежде всего тем, что русская революция 1917 года произошла в ту «эпоху, когда Россия окончательно избавилась (во всяком случае, в принципе) от материалистического психоза... русской революции 1905 года... В самом деле, нигилизм, революционный культ народа, грубый материализм, равно как и темные происки террористического дна, постепенно исчезли». — *Стравинский И.* Превращение русской музыки // *Русская идея: в кругу писателей и мыслителей русского зарубежья.* В 2-х т. Т.2. М., 1994. С. 489.

³ Там же. С. 491.

выстроенному по правилам схематичной логики и грамматики, сообщает этому рациональному движению, культивирует его материю. Погружение в динамику языковой стихии освобождает от застывших канонов, а перманентное ощущение этой динамики, «шума», задает такие бытийственные режимы, в которых эстетика различных форм искусства сводится в единую плоскость эстетики мысли. Однако, за языком остается ведущая роль формирования контуров рациональности, поскольку его космически встроенная стихия задает особенное в стилистике речи, письма, опыта мира, принуждает к сказыванию / обнаружению, к мифопоэтике текста как способа бытия в культуре, к радикальному вопрошанию о наличии Я и мира, об основаниях отличия и инаковости (к примеру, космоса музыканта от структур космоса живописца, или — широкой аудитории, не творящей мир, но использующей его готовые образцы и, тем самым, убежденной в том, что она использует язык, а не он ее). С. Маковский, анализируя язык поэзии начала XX века, говорит о том, что это время было началом глубинного русского самосознания. Это самосознание есть обнаружение поэтической работы символа, обосновывающего «русское мышление», это символная природа русского языка и русского слова. Символ сочетает «антиномии, которые отвергает логика. Как в любой ритуальной символике, так и в символах поэзии скрывается некая правда, иначе невыразимая, дается некое ощущение трансцендентальности»¹. Не совсем понятно, что понимает автор здесь под трансцендентальностью, но понятно другое: из данной характеристики вскрывается поэтика, имманентная стихии русского языка. Символьная поэтика слита с внутренней формой языковой организации, с его флективным характером, и эта слитость воплощает живую органику мысли, сообщает пластику рациональных форм.

В этом лингвистическом режиме дает себя узнать внутренняя логика философского наследия Серебряного века, для которой язык воспринимается одновременно и как стратегия мысли. Бытийственно человек укоренен в языке; культура Серебряного века мыслит единство бытийственных оснований языка и человека, из такого опыта мысли — перспективу возможности мира и *живой этос* как образец реагирования на реальность.

Если проводить языковой срез топологической рефлексии, то ею предполагается вовлеченность языка в действие, формирующее дискурсивную специфику. Так, знак раскрывает свой топологический статус.

1.1.3. Топологический статус истины

Топологическая рефлексия размыкает формально-логическое понимание истины. Истина перестает быть отвлеченным понятием, восстанавливая в правах акцию телесного соприкосновения с действительностью, приобрета-

¹ Маковский С. На Парнасе «серебряного века» // Русская идея: в кругу писателей и мыслителей русского зарубежья. В 2-х т. Т.2. М., 1994. С. 555.

ет статус специфического чувства, которое в пространстве архаики русского языка являет себя как *«чувство нутром»*. В топологической размерности истина не умещается в понятие, но включает в себя действие, жест, акцию, эстетику мысли.

Вербализация истины — мифопоэтическая эстетика; в пространстве русского языка истина тождественна правде, и лингвистически передает себя часто посредством включения простых, нейтральных слов, непричастных к понятийным конструкциям, вовлекая в дискурс самоговорящие литературные сюжеты, передающие ситуацию обнаружения истины/неистины, правды/неправды. Кроме того, народный эпос (пословицы, поговорки) побуждает к осмыслению истины либо вводит в дискурс однозначность смысла. Такие приемы извлечения смысла феномена истины могут быть зафиксированы в качестве лингвистических фигур топологической рефлексии, поскольку заключают в себе живую мифопоэтику языка, причинно-следственную связь слова и дела. Этот прием частотен в опыте мысли Серебряного века (к примеру, его значимость демонстрирует В. Хлебникова в осмыслении архаики языка, воплощающей архаику мира; этот прием присущ поэтике М. Цветаевой, О. Мандельштама, А. Ремизова, В. Розанова и др.).

Поскольку спекулятивное восприятие истины скрывает подлинность таких феноменов, в которых истина разворачивает себя в своей целостности и целесообразности и за которыми закрепляется этическая маркировка, благодаря чему они часто выступают в качестве средств манипуляции (совесть, честность, честь, дружелюбность, забота, подвиг, решительность и проч.), постольку восприятие истины в качестве жеста, действия, поступка возвращает ее первоначальный характер вовлеченности в опыт мысли и ответственности как за него, так и за те слова, которые умещают данный опыт, либо вызывают действие. Здесь жест и понятие не разъяты, их единство — квалификация истины и ее подлинное значение. В этом отношении показательна поэтика шансона А. Вертинского, обналичивающая факт потери экзистенциального смысла, его обмирщения и усреднения в ситуации войны:

Я не знаю, зачем и кому это нужно,
Кто послал их на смерть не дрожащей рукой,
Только так беспощадно, так зло и ненужно
Опустили их в вечный покой.
Осторожные зрители молча кутались в шубы,
И какая-то женщина с искаженным лицом
Целовала покойника в посиневшие губы
И швырнула в священника обручальным кольцом.
Закидали их елками, замесили их грязью
И пошли по домам под шумок толковать,
Что пора положить бы, мол, уж конец безобразьям,
Что и так уже скоро, мол, мы начнем голодать.

И никто не додумался просто встать на колени
И сказать этим мальчикам, что в бездарной стране
Даже светлые подвиги — это только ступени,
Бесконечные пропасти к недоступной весне.

В этих строках интересны языковые обороты, обостряющие боль трагедии, потери, выворачивающие изнанку ситуации. *Сквозит* эгоизм живых людей, «осторожных зрителей», неуместная рассудительность («что пора положить бы, мол, уж конец безобразьям, что и так уже скоро, мол, мы начнем голодать») и безучастность их реакции на чужую смерть за идею. Вскрытие этой реакции на смерть Другого в ситуации войны обнажает экзистенциальное равнодушие безучастной к чужой боли публики, общественного мнения, его фальшь и неправду. Вводя такие языковые фигуры в описание ритуала захоронения как «закидали их елками, замесили их грязью», А. Вертинский текстом осуществляет смысловой перформанс, погружающий в прозрачность того, что подвиг, потеря, чужая боль на уровне публичного реагирования не воспринимаются адекватно, а героическая смерть становится ненужной и бессмысленной. В то же время, ситуация обмирщения экзистенциальных порывов, усредненная оценка решимости не в силах отменить экзистентность подвига, его корневую сущность.

То же понимание истины раскрыто в поэтике Н. Гумилева:

Победа, слава, подвиг — бледные
Слова, затерянные ныне,
Звучат в душе, как громы медные,
Как голос Господа в пустыне...

— несмотря на то, что значения слов скрыты, «затеряны», они «звучат в душе» «как голос Господа в пустыне», проступают в экстремальных, пограничных ситуациях, проясняют природу «божественного», безусловного в человеке и требуют императивного разрешения, действия, вне зависимости от последствий и поведенческих норм, пробуждают волю и укрепляют ее, срывая пелену семантических наслоений. Истина в пограничных ситуациях раскрывает себя в решительности поступка. Истина пробуждает патриотизм, гражданскую ответственность, свободную от спекулятивной риторики, делает более ощутимыми архаические корни человеческой природы — вневременные, безусловные — честь, совесть, братство, солидарность.

Эпоха Серебряного века — политически беспокойное время, угроза войны и сама война обналичивают неправду, неподлинность жизненных смыслов, возвращают истине конкретику поступка, действия «здесь и сейчас» при конкретных обстоятельствах.

Как будет показано в исследовании, мифопоэтическая мысль Серебряного века укрупняет и выводит на передний фронт *эстетику истины*; спецификой текста, жестом демонстрирует аморальное состояние бытующего

общественного мнения касательно безусловных начал бытия, человека, космоса, одновременно проводит реанимацию архаики морали, ее космогоническую целенаправленность и дееспособность.

1.2. Философия, искусство, литература: единый опыт мысли Серебряного века

Язык — ключевая тема мысли Серебряного века. В опыте осмысления самого языка литература, искусство, философия взаимозависимы.

Предварительно следует проговорить ключевые моменты, которыми мы будем задавать горизонты (исторические, творческие, философские) мысли Серебряного века.

У некоторых современных авторов прослеживается сентенция следующего характера: опыт искусства не нуждается в языке, равно как и опыт мысли, и сегодня можно вести речь о философии, не останавливаясь при этом на аналитике языка.

Однако здесь следует принять то, что искусство не *опосредствовано* языком, т. е. язык не является его средством. Но *опосредовано* лингвистическими гранями, их мифопоэтическим режимом: единством символа, образа, звука, ритма. В этом отношении языковая стихия есть эстетическая среда. Конечно, опыт самого искусства (живописи, танца, музыки) в топологической размерности являет себя как специфический способ мысли, при первом непредвзятом приближении распознаваемый лингвистически нейтральным. Однако здесь следует сделать акцент на двух позициях: во-первых, на том, что явное отсутствие нужды в лингвистической артикуляции опыта демонстрирует скрытое присутствие горизонта языка; и, во-вторых, на том, что мысль, не упакованная в эстетику слова, остается неполноценной, не сбывается. Лаконичная четкость живого органичного единства мысли и языка дана В. Библихиным: «Речь разворачивается во времени как жизнь. Через дыхание, ритм, тон язык не символически иносказательно, а непосредственно втянут, начиная уже со своей языковой стихии, в природу человечества, сросся и ушел корнями в человеческий мир и через него в целый мир»¹. В первичной данности язык чувственен, эстетичен, потому пластичен и текуч в фиксирующих реальность знаках; он мифопоэтичен, вбирает в вою телесность как сам знак, так и его *иное*. Эстетика языка, раскрытая здесь в качестве мифопоэтического режима языкового бытия, есть способ, завершающий (от «вершить», «возделывать вершину») мысль, придающий ей внятность; одновременно распознается и способом обнаружения мысли. Именно поэтому, полагаю, жесты искусства сопряжены с поэтикой манифеста, дискурсивно, в слове обналичивающего логику понимания, специфику рациональности; т. е., в *прямом смысле* диктуют своеобразную методику,

¹ Библихин В. В. Язык философии. М., 2002. С. 97.

руководство которой сообщает замысел мастера, укорененный в его мироощущении, в эстетике космоса.

Наряду с манифестом, доказательством включенности слова, знака в действие выступает дневниковая проза, жанр заветного для автора письма, в котором осуществляется как самоосмысление через осмысление действия, так и историческая перспектива — насколько действие уместно, либо не уместно в традиции, *как, чем* жест вызывает традицию на поединок. Эти жанры в достаточном объеме раскрывают специфику Серебряного века, тем самым демонстрируют то, что эстетический опыт разных сфер искусства этого времени сводится к опыту письма. Кроме того, если обратиться к архаическим практикам, из которых искусство вышло, и в которых оно имело ритуальный, культовый характер, то в греческих Элевсинских мистериях¹, в мистериях Египта², в национальных обрядовых культах, в действиях шаманов, а также в культах современных религий, к примеру, православия, эстетический опыт закрепляется словом, вовлекает слово в ритуал действия. В этом случае слово является ключом к прониканию в логику выполняемого действия, к вскрытию его подлинного, идеологически не завуалированного характера.

К сказанному выше следует добавить также то, что опыт искусства первоначально лингвистически подготавливается. Танец есть танец тогда, когда мы, воспринимая жест, для себя проговариваем что это — танец, когда формируем его концепт, рациональный образец. То же справедливо и по отношению к бытию музыки, театра, живописи. Перезагрузка семантики концепта, или отказ от него — уже лингвистическая операция, хотя и со знаком минус (нулевая степень слова, письма). Кроме того, *post factum*, фигуры искусства получают самоосмысление и самописание — стихией языка, текстом. Необходимость проговорить опыт искусства вталкивает философию в мифопоэтический режим языкового бытия. Язык вовлечен в любую сферу искусства. Его наличие может быть скрыто (молчание, слушание, внимание), может быть демонстративно проявлено (рассуждение, спор, интерпретация, конвенция), но, в любом случае, имеет место, вопрос заключается только в степени вовлеченности.

Так, в конечном счете, язык укоренен в космосе, телесе мира, имеет органику, вовлечен в опыт мысли.

Взаимопроникновенная связь литературы, поэзии и литературной критики с философией в русской культуре начала XX века более органична, чем с другими сферами эстетической реальности. Литература, поэзия, философия точкой

¹ Согласно исследованиям по греческой культуре, Элевсинской таинство, связанное с чествованием богов земли, плодородия, подразделялось на три категории: «нечто показываемое», «совершаемое», «произносимое», т. е. какие-то священные словесные формулы. Словесные священные формулы составляют материю гимнов и сопряжены с пением. Фигура жреца, «прекраснопоющего» гимны, в Элевсинских мистериях является ключевой. — *Зайцев А. И.* Греческая религия и мифология. Курс лекций. СПб., 2004. С. 142.

² См.: *Дюрант В.* Жизнь Греции. М., 1997.

опоры избирают слово, язык. Переосмысление принципов и критериев мысли вызывает инаковость формы ее (мысли) выражения и изложения. Так, литература XIX века сообщает траекторию развития литературы XX века, однако творческий опыт Серебряного века — отклонение от этой траектории. И если некоторые авторы умеются в традицию и работают с сюжетом, его морально-этической, идеологической составляющими (в рамках этой традиции, к примеру, остаются работы М. Горького), то другие отталкиваются от сюжета к форме слова, настаивая на его экзистенциальном статусе, т. е. встроенности в мир и в мироощущение автора (к примеру, «стилистические восстания» В. Розанова¹). Эта стратегия работы с языком диктует следующие позиции: опыт искусства, литературы — частное дело; мысль есть то, что *пережито*, и на воплощении этого опыта в слово лежит личная ответственность художника перед стихией языка как родины, живого места; живая мысль как чувство языка в поэзии и литературе не укладывается в абстракции и отвлеченные схемы, а живое слово сопротивляется определениям себя в качестве понятия. Творчество на границе смыслового формата есть частная территория мысли, вбирающая в себя опыт знакомства с реальностью, заявляющий о себе в качестве равного диалога с ней и с самим языком. Язык Серебряного века становится мистификацией и мифологемой, жизненной средой, в глубинах которой обнаруживается единение с универсальным и безусловным. Опыт вопрошания языка и осуществленный посредством него опыт вопрошания мира побуждают к переосмыслению ключевых констант культуры и экзистенции: веры, Бога, Духа, души, духовного опыта и, шире, России-родины, вбирающей в свое смысловое поле эти конститутивы бытия.

Осмысление бытийственной сущности родины наталкивает на необходимость прояснения ее образа, тиражируемого за ее географическими границами. Здесь многие авторы сталкиваются со схоластическими расхождениями между тем, что *есть* Россия и тем, что *о ней думают* на Западе. Опыт прояснения подлинной сущности России выступает законодателем рациональных систем и конвенций, во многом вызывает критику предшествующей литературной традиции, которая выступала, по большому счету, генератором идей, проектов будущего, моральных требований, но не слепком «души народа», его биографии. Литература выражала мысль *о* империи, но не *мысль империи*, ее глубинной сущности. Как показывает И. Солоневич, литература донесла Европе русскую нацию «без лица», но в качестве слепка европейских тем и идей, адаптированных к русской почве, и показала «отсутствие государственной идеи», «любовь к страданиям», «лишних людей», Маниловых, Обломовых, Каратаевых («это мягкая подушка, на которой могла заснуть дворянская совесть»), нигилистов. На основании таких образов сложилось представление о русском народе вне подозрения о том, что эти образы «пустое место». Автор подчеркивает, что

¹ См.: Шкловский В. Розанов // Шкловский В. Гамбургский счет: Статьи — воспоминания — эссе (1914–1933). М., 1990.

Европа сделала правильные выводы, претендуя на то, чтобы это место заполнить — «логически и политически неизбежные выводы», но «анштальт кончился плохо»¹, что свидетельствует, по-видимому, о том, что литература XIX века, известная Европе, не есть литература «конкретных поступков, дел и деяний», а новая литература, добавим, до Европы либо еще не дошла, либо осталась нераспознанной и непонятной. И далее по тексту: «это дворянская литература... но вне общения с баринном — речь русского мужика на редкость сочна, образна, выразительна и ярка. *Этой речи Толстой слышать не мог...* Ничего, кроме взаимных недоразумений, получиться не могло» (курсив автора — И.К.)². Так получается, что по книгам Европа, отстраненная от *живого русскоязычного опыта мысли*, от специфики языка, от его внутренней формы, не владеющая стратегией воплощения эстетики мысли в ресурс русского языка, не понимает Россию и не осознает ее стихии. В этом отношении и эмиграция, и Вторая Мировая война на деле показали то, что стихия России — *иное* расхожему мнению о ней как в западных интеллектуальных кругах, так и в собственных, отечественных.

Яркую динамику мысли задала поэзия Серебряного века, ее манифесты, эссе и опыты критического самоосмысления. Поэзия экспонирует процесс рождения слова из пустоты и молчания, в то время как молчание есть — мысль, пребывающая в поисках слова, языка, трансформирующая телесную архитектонику, слитая с пространством, местом, бытом, космосом (что показано, к примеру, в эссе О. Мандельштама «О природе слова»). Это мысль, вызванная особой оптикой души, ее тонкой телесностью и уязвимостью. Поэзия предоставила пластичный лингвистический ресурс, который сегодня необходимо осмыслить и понять, что это недоосмысленная, нераспакованная *материя мысли*.

Однако, сегодня некоторые исследователи указывают на типологическую близость русского философского и поэтического слова. Так, в пространстве русской мысли «в XX веке обозначается сближение философского и поэтического слова, поэтического и философского дискурса. Философское понятие, сближаясь с поэтическим словом, одновременно противопоставляется научному слову»³, что способствует расширению философского горизонта и горизонта мысли. Поэтическое слово провоцирует на образное восприятие реальности, возвращает философскому дискурсу скрытый в понятии, термине символизм, приближает к лингвистической архаике. Текстами поэтов Серебряного века — О. Мандельштама, Д. Хармса, А. Введенского, В. Хлебникова,

¹ Солоневич И. Дух народа // Русская идея: в кругу писателей и мыслителей русского зарубежья. В 2-х т. Т.2. М., 1994. С. 322.

² Там же. С.327.

³ Азарова Н.М. Типологическая близость русского философского и поэтического слова в текстах XX века // Мир русского слова и русское слово в мире. Материалы XI Конгресса Международной ассоциации преподавателей русского языка и литературы. Варна, 17–23 сентября 2007 года. Т.3. HERON PRESS. SOFIA. 2007. С. 279.

М. Цветаевой и др., осуществляется проникновение в среду мысли, поскольку текст каждого автора — опыт мировосприятия, эстетический опыт мысли и опыт мысли слова, который сообщает слову внутреннюю смысловую работу, движение смысла.

О необходимости радикального сближения философии и поэзии, об органическом слиянии их опыта в мыслительном пространстве самого языка (в данном случае — русского) заявлено в ключевых позициях ОБЭРИУтов («чинарей»). Поэтичностью слова, его динамикой движутся смысловые линии в текстах, которые принято рассматривать в качестве сугубо философских — Л. Шестова, В. Розанова, А. Белого, А. Кожева, П. Флоренского, иногда Н. Бердяева. В этом отношении четкость границы между словом философии и словом поэзии стирается, а лингвистическая унификация сводит опыт философии и опыт поэзии в единое пространство — в эстетику мысли, в которой языковая чувствительность, чуткость является движущей силой. По критерию языкового единения философии и поэзии Серебряный век — эпоха, исторически и географически разомкнутая; это «точка сборки» внутренних (вовлекающих в опыт мысли лингвистического (космического) масштаба страны) и внешних (со-бытийность с ведущими школами мысли и поэзии Германии, Франции) коммуникаций, одновременно и стирающая географические и лингвистические границы мысли, и сообщающая их бытийственный предел. В историческом плане эпоха тождественна творческой биографии авторов, вопреки социально-политическим трудностям сохранившим верность свободе мысли, ее метафизическим константам; эпоха не замыкается событием революции 1917 года, или смертью А. Блока, расстрелом Н. Гумилева, или массовой эмиграцией, в плане эстетики мысли она размыкает себя прямым продолжением своих ключевых позиций, сбывается опытом мысли В. Набокова, И. Бродского¹. Такое понимание Серебряного века, полагаю, вполне возможно, поскольку, если вести речь не о социальных механизмах власти, не о идеологических скрепах и их дискурсивных манифестациях, а о плане свободы мысли, ее эстетики, погруженности в языковой режим бытия мысли, то можно сказать, что в творчестве И. Бродского языковая чуткость и потребность в свободе мысли, пребывающие в качестве жизнеутверждающих моментов, налицо. В плане свободы мысли, наличие которой не поддается внешним обоснованиям, опыт которой наводит на зоны очевидности, прорывающие многослойный формат идеологически встроенного

¹ А вместе с ним — А. Неймана, Е. Рейна, С. Довлатова, в параллели с А. Битовым, В. Соснорой, оказывавшими сопротивление официальной литературной политике, опыт мысли которых вырастал из тесной коммуникации с М. Слонимским, Л. Гинзбург, О. Берггольц; а в 80-х — художественная группа «Митьки», ее основатель Д. Шагин, сын В. Шагина, «неореалиста» послевоенной ленинградской богемы. Касательно культуры Петербурга, сравнения можно продолжать. Это город, в котором связь времен не была нарушена, однако в большей, чем другие, степени И. Бродский сделал ее лейтмотивом своего мировидения, выйдя за границы литературы, воспринимая поэзию как эстетику мысли.

мышления, общественного мнения и поведения граждан тоталитарного государства, поэтическая реакция И. Бродского на неподлинность мира тождественна реакции Н. Гумилева или О. Мандельштама, и в большей степени — М. Цветаевой.

Касательно опыта непонимания, его сущностных координат, — в массовом сознании страны ничего не изменилось. В количественном плане этот опыт стал тотален. В этом отношении русская (советская) поэзия середины XX века — Р. Рождественского, А. Евтушенко, Б. Ахмадуллиной и др. — поэзия своего времени, не перегруженная философией жизни, поэтической пластикой во многом и часто соответствующая тем идеологическим формам, которые выставлялись политической системой как приоритетные. Фигура И. Бродского в середине XX века скорее неуместна, но при этом следует сделать важный акцент: его биография и стилистика мысли обналичивают прочную связь эпох Серебряного века (ибо укоренены в ней) и будущего, осознание которого еще неопределено. В Нобелевской речи И. Бродским произнесены значимые слова о том, что эстетика — мать этики, а также о том самовосприятии, в горизонте которого разворачивает себя все его творчество и который делает исторические границы призрачными: «Для человека частного, и частность эту всю жизнь какой-либо общественной роли предпочитавшего, для человека, зашедшего в предпочтении этом довольно далеко — и, в частности, от родины, ибо лучше быть последним неудачником в демократии, чем мучеником или властителем дум в деспотии, — оказаться на этой трибуне — большая неловкость и большое испытание. Ощущение это усугубляется не столько мыслью о тех, кто стоял здесь до меня, сколько памятью о тех, кого эта честь миновала, кто не смог обратиться что называется “урби эт орби” с этой трибуны и чье общее молчание как бы ищет и не находит себе выхода. Единственное, что может примирить вас с подобным положением, это то простое соображение, что — писатель не может говорить за писателя, особенно — поэт за поэта; что окажись на этой трибуне Осип Мандельштам, Марина Цветаева, Роберт Форст, Анна Ахматова, Уистен Оден, они невольно говорили бы именно за самих себя, и, возможно, тоже испытывали бы некоторую неловкость. Эти тени смущают меня постоянно, смущают они меня и сегодня. Во всяком случае, они не поощряют меня к красноречию. *В лучшие свои минуты я кажусь себе как бы их суммой — но всегда меньшей, чем любая из них в отдельности.* Ибо быть лучше их невозможно. Невозможно быть лучше их в жизни, и это именно их жизни, сколь бы трагичны и горьки они ни были, заставляют меня часто — видимо, чаще, чем следовало бы — сожалеть о движении времени...» (курсив мой — И.К.)¹. Для настоящего исследования эти слова значительны, поскольку в них, а также во многих других своих работах, автор подчеркивается неразрывная связь времен: И. Бродский прямой наследник эпохи и не может

¹ *Бродский И.* Нобелевская лекция // Сочинения Иосифа Бродского: В 7 т. Т.1. СПб., 1997. С. 5,6.

быть из нее вытеснен только потому, что его пребыванию в ней мешает линейность хронологического порядка. Фигура И. Бродского — фигура Серебряного века вопреки последовательной хронологии истории. В этом случае налицо следующее: биография и исторический контекст жизни не всегда совпадают; его биография не укладывается в рамки советской идеологии, не задается ею, она, скорее — отталкивание от «своего времени», ускользание от него, выход за его предел. Подчеркнем — не в плане социально-исторических декораций, но в плане — эстетики мысли.

И. Бродским осуществлен выход на позиции космополитизма в условиях тоталитарной деспотии и демонстрация их. Его вынужденная депортация может быть воспринята в качестве жеста справедливости, которым отечественная мысль выводится на мировую арену в иных социально-политических условиях, нежели условия начала XX века. Ей придается ускорение уже в мировом, полилингвистическом, масштабе. Этот жест может быть воспринят как продление во времени стратегии восприятия мировой культуры через личностное, приватное отношение к ней — через мандельштамовскую «тоску». Поэтика И. Бродского есть «философия как поэзия» и «поэзия как философия», приближение отечественной мысли к архаическим истокам (в том числе в историческом порядке), в которых нет раздела на философию и поэзию, но творчество есть монолитная эстетика мысли, принуждающая к взаимововлеченным конструкциям: «мудрость языка» есть «язык мудрости».

1.2.1. Серебряный век — точка отсчета отечественной мысли

Как было сказано выше, опыт отечественной мысли в контексте европейского историко-философского дискурса — принципиально неклассичный, изначально пребывающий на границе интеллектуализированного разума, мышления. Полнота и неумещаемость в границы европейского менталитета укоренена в масштабе русского языка, в архаических основаниях его семантических глубин. Языковая специфика фиксирует опыт мысли и обнаруживает особый режим философствования, иную координату рациональности.

То, что закреплено за формулировками неклассической мысли в Европе, имманентно отечественному опыту философии, если она не выходит за поле феномена и не противопоставляет его себе, т. е. не *мыслит предметно о*, но проникает в его пространство и демонстрирует опыт мысли *изнутри*, из бытийственного континуума мира и языка. Такой опыт осуществлен в полноте и масштабе мыслью начала XX века, отказавшейся от сюжетного оценочного мышления, но актуализирующей глубину и стихийность, к постижению которых избирается лингвистический путь.

Полагаю, что основания деления на классический и неклассический варианты дискурса следует искать в истории понимания и восприятия *феномена сущности*, в прояснения исторических форм рациональности, понятой в качестве способа фиксации сущности. Как показывает Г.Л. Тульчинский,

история философии и логики вбирает в себя две взаимодействующие основные формы фиксации и выражения знания: «Аристотель подчеркивал принципиальное различие двух характеристик вещей: нерасчлененной индивидуальной неповторимости вещи и свойств, общих ряду объектов. В этой связи он говорил о „первых” („первичных”) и „вторых» („вторичных”) *сущностях*»¹ (курсив мой — И.К.). Первичные сущности суть индивидуальные сущности, «предельный вид» вещи. Индивидуальная сущность уникальна, она настолько тесно связана с вещью, что никакая другая вещь не может ею обладать. Вторичные же сущности есть характеристики, общие некоторому множеству объектов. *Сущее сущности* для Аристотеля есть единичная вещь. Вопрос об общей сущности есть вопрос о принадлежности понятия вещи определенному роду. Подробно разбирая судьбу вопроса о соотношении индивидуальных и общих сущностей, Г.Л. Тульчинский показывает, что для Аристотеля указать сущность явления — это определить его через род и видовое отличие, в процесс такого определения вовлекается и первичная сущность как предельный вид. Это связано с классификационной методологической ориентацией Стагирита, а также с тем, что Аристотеля интересуют проблемы соотношения общего, единичного и степеней особенного, лежащими между общим и единичным. Однако показательно, что перипатетиками и последующими последователями Аристотеля в процессе понимания реальности и ее описания был сделан основной акцент на общую, вторичную сущность, определяемую через набор классифицирующих свойств, используемых в качестве видов и родов. Так, Порфирий развивал родовидовую трактовку сущности. Взгляд на сущность как нечто общее был закреплен в Средневековье: по определению Фомы Аквинского, сущность — это то, что выражено в дефиниции, где дефиниция охватывает родовые, но не индивидуальные основания. Европейское Средневековье разводит, таким образом, сущность (*essentia*) и существование (*existentia*). В отличие от Аристотеля, от изначальной концепции познания сущности, в которой индивидуальное и общее взаимосвязаны, Фома Аквинский выносит общую сущность, ее понятийный субститут на уровень понимания божественной сущности, тем самым задает поворот европейскому мышлению, магистральную траекторию движения европейской мысли — «наличие у единичных явлений некоторой сущности означает причастность этих явлений божественному, обладающему предельной сущностью, в которой сущность и существование тождественны... Тем самым отрыв сущности от существования, произведенный „ангельским доктором”, имел целью обоснование теологической картины мира, творимого божественной волей»², а также укрепил разъятость мира на мир божественных явлений и мир профанных сущностей, на небо и греховную

¹ *Перспективы метафизики*: классическая и неклассическая метафизика на рубеже веков. СПб., 2000. С. 21.

² Там же. С. 22.

землю, на нематериальность, бестелесность, внепространственность и грубое тело, его нужды. Смысловой приоритет в формировании картины мира отдается, соответственно, первым позициям. Деление целостности мира, космоса закрепляет этот раскол в мирозерцании и мироощущении. Кроме того, Фома абсолютизирует логический предикат, оставляя в тени осмысление логического субъекта. Философская активность Фомы, надо заметить, сопровождается и политической активностью, в связи с чем его стратегия осмысления реальности становится доминантной. Концептуальным оппонентом Фомы является позиция номиналистов. Так, И. Дунс Скот отдает приоритет индивидуальным сущностям, позиционируя их как *haecceitas* (конкретная *этовость* вещи), возвращая эстетическую компоненту в процесс постижения реальности, однако эта позиция осталась маргинальной в европейской истории восприятия рациональности. Тема абсолютизации позиции «общих понятий» и ее приоритета над конкретным, единичным и вещью как таковой была усовершенствована в Новое время, с чем непосредственно может быть связано и развитие науки, и развитие цивилизации.

Однако, полагаю, что здесь обнаруживает себя необходимость включения такой эпистемы, как «концептуальная история». Введение эпистемологической конструкции оправдывается сложностью расследования следов рациональности в европейской истории только с позиций «общих понятий» и логической доминанты. Концептуальная история вовлекает в собственное пространство мысль авторов, ускользающих от магистральной парадигмы, часто объявляемых еретиками и подвергавшихся преследованиям — к примеру, Я. Беме, для которого мысль Абсолюта по заявленным стандартам становится проблемой, вместе с тем проблемой становится и человек. В открытом режиме спор с выбранной координатой рациональности и, шире, со всей традицией мысли осуществляется немецкими романтиками, однако здесь еще не проблематизируются логические основания рационализации действительности, но реанимируется архаическая эстетика мысли и отстаивается ее право. На рубеже XIX и XX веков для таких авторов, как С. Кьеркегор, А. Шопенгауэр, Ф. Ницше логический статус рациональности в корне неприемлем; рекультивация европейской рациональности сопутствует смене языкового кода мысли, введению афористических фигур, которые вызывают столкновение с монументальностью языковых стандартов. В этом ключе осуществляется спор с классикой. Единение Я. Беме, романтиков, С. Кьеркегора, А. Шопенгауэра, Ф. Ницше и, в дальнейшем, авторов стратегии мысли, которую принято будет называть неклассической, есть иная ветка европейской истории, концептуальное ответвление от нее.

Продолжает стратегию мысли, развернутую внепонятийно, М. Хайдеггер. Как показывает В. В. Биbihин, первым не реферативным, не рецензионным, не обзорным сочинением М. Хайдеггера было «Учение Дунса Скота о категориях и значении». М. Хайдеггера привлекает то, что Дунс Скот «больше предшественников ему схоластиков приблизился к „реальной жизни“ в понятии

*вот-этовости»*¹ (курсив автора — И. К.). По Хайдеггеру, «логика только один конец, если не тупик, пространства философии, которая есть жизнь духа... только ориентация на живой дух спасет теорию познания и логику из тупика структур и схем... для духа его единственный источник — метафизический»². Философией живого духа, деятельной любви, благоговейной богоотданности М. Хайдеггер размежевывается с системой Гегеля, в которой Абсолютный Дух позиционирует себя вынесенным за границы мира, жизни, где конкретное есть средство для общего, дела Духа; кроме того, в работах зрелого Хайдеггера эстетика мысли сопряжена с эстетикой языка. Так, своим делом мысли М. Хайдеггер длит маргинальную ветку европейской рациональности, восстанавливая в правах конкретику эстетики и перетолковывая каталоги категорий. Эти и другие позиции германского автора осуществили то, что потом стало называться поворотом в истории европейской рациональности, а стратегия мысли после М. Хайдеггера — восприниматься как неклассическая.

Деление на классический / неклассический типы рациональности — деление, присущее европейской истории философии; причем это деление не исторично, оно — типовое, или — концептуальное. Освобождаясь от понятийной ангажированности, западная мысль в лице ведущих представителей призывает к возвращению к истокам самой мысли, к переосмыслению исторических корней многих понятий, к осмыслению мира вне научного диктата. Исток европейской стилистики мышления обнаруживает себя в античной Греции.

Но здесь следует заметить, что история *европейской истории мысли* неприемлема в качестве формозадающего канона *истории русской мысли*. Если уместно проводить сравнение отечественного склада мысли и западного, маркированного делением на классический / неклассический типы рациональности, то можно позволить себе следующее наблюдение: до Серебряного века русская мысль есть следование за Западом, дистанцированное от осмысления непосредственной сущности родины; это спекулятивно выстроенное соотношение сходств и различий, западных либо славянофильских устремлений, но не обращение к бытийственным глубинам через обнаружение бытийственных глубин языка. Можно сказать, что до начала XX века в русской философской культуре проводился не в полном объеме детальный анализ тех способов и средств, которыми *о-существляется* мысль. Однако заявила о себе такая область знания как словесность, это дает основание полагать, что эстетический разворот словесности сообщает пульсацию мысли и во многом проясняет интуиции Серебряного века, тексты которого обнаруживают «следы инструмента», «сопротивляемость материала», дают «вращение мыслей»³. В этом направлении Серебряный век — самостоятельный феномен

¹ Бибихин В. В. Ранний Хайдеггер о Дунсе Скоте // Мартин Хайдеггер: Сб. статей. СПб.: РХГИ, 2004. С. 168.

² Там же. С. 184.

³ См.: Чудаков А. П. Два первых десятилетия // Предисловие к работе:

мысли; он, если мерить его по западным канонам истории, — принципиально неклассичен. Опираясь на раскрытый выше феномен неклассичности мысли, можно сказать, что Серебряный век есть такая специфика мысли, которая обнаруживает себя из погружения в состояние мысли, из эстетики мысли, которая уплотняется актуализацией конкретной вещи, ее *haecceitas*, вовлеченная в национальные культы, в архаический порядок *родной речи*; из этих же позиций дает себя распознать опыт пробуждения языка, сопричастный эстетике мысли. Здесь мысль обнаруживается через гармоничное единство эстетических сфер — музыки, балета, живописи, театра, литературы, поэзии, философии. Такая взаимозависимость и взаимовлияние возвращают мысли ее архаическую первобытийность.

Серебряный век проявляет интенсивность отечественной мысли; она заявляет о себе следующей интенцией Д. Мережковского: 800 лет мы спали; в столетие между Петром и Пушкиным мы проснулись; в десятилетие между Пушкиным и Толстым мы пережили три тысячелетия Европейской истории¹. Та же характеристика эпохи прослеживается в восприятии русской культуры И. Бродским: «Когда вы тоскуете по мировой культуре, то спускаете свое изображение с поводка. И оно, что называется, несется вскачь. И тогда при этом оно наверстывает то, что происходит в западной культуре... Это как на стрельбище — иногда недолет, иногда точное попадание. А зачастую, как в случае с самим Мандельштамом, имеет место перелет. И, в отличие от настоящего стрельбища, в культуре такие перелеты — самое ценное»². Можно сказать, что по многим позициям Серебряный век — своеобразный «перелет», опережение европейской мысли, тех пределов, которыми она будет заявлять о себе десятилетия спустя³. Поэтому следует учитывать то, что внутренней интенсивностью, сообщаемой интенсивностью мысли, эпоха Серебряного века сопротивляется методике аналогий, в том числе и исторических, а заимствованные из европейской истории маркеры, такие как «русский романтизм», «русское Возрождение», требуют предварительного прояснения оснований, по которым они применяются, и акцента на первой части — «русское».

1.2.2. Архаика — интенсив проживания актуального мгновения

Опыт топологической рефлексии сопряжен с радикальной реконструкцией языка, осуществляемой через освобождение от идеологического смыслового балласта, от конфигураций, которые утратили смысловую динамику, *уже* не говорят и не провоцируют мысль. Реконструкция языка выполняется за счет

Шкловский В. Гамбургский счет: Статьи — воспоминания — эссе (1914–1933). М.: 1990. С. 26.

¹ Цитата дана по: Шубарт В. Европа и душа Востока. М., 1997. С. 65.

² Цитата дана по: Волков С. История культуры Санкт-Петербурга. М., 2003. С. 653.

³ К примеру, лекции и доклады Л. Шестова в 20-е годы XX века слушал М. Хайдеггер (его поздние позиции во многом напоминают интуиции Шестова, но прямых ссылок на русского философа у Хайдеггера нет).

возбуждения архаики (бытия, быта, космоса, мира и человека, самого языка). В топологическом срезе важно то, что архаика не ограничивается такими коннотациями, как «нечто древнее», «старинное», эти коннотации отсылают к временным формам культуры; архаика воспринимается из своего этимологически первоначального значения — изначальное, то, что не связано временем, имеет вневременной характер.

Архаика — космический исток человека, исток порядка, живой принадлежности имени вещи, а вещи — месту. Космическое единство места, слова, тела — единство архаическое. Архаика европейской философии — философия Греции; архаика русской мысли — космический опыт языческих культов, поэтому Греция не единственная инстанция, лингвистически сообщающая опыт живой мысли, но и славянское язычество, в отличие от Европы не утратившее свою ментальность и проявляющее себя в православных культах, в повседневных обрядах, в преданиях, в календарно-обрядовых ритуалах. На славянской почве, в теле славянской ментальности, в стихии русского языка языческая архаика сообщает пульсирующий ритм внешним обстоятельствам, социальным практикам. Здесь следует придерживаться лингвистического опыта, который через житийную литературу, через предания сообщает о том, что православие на Руси не было оторвано от славянского язычества, а многие культы есть сплавы язычества и христианства. Так, в «Слове о законе и благодати» Иллариона демонстрирует себя «равноправие язычества и христианства как исторических типов самосознания». Это связано с тем, что христианство насаждалось миссионерами, пришлыми греками, и было подкреплено политически в крупных городах и центрах, в то время как в удаленных регионах Руси язычество сохранялось. После полной экспансии христианства языческие представления не вытесняются в силу того, что они выражают жизненную потребность человека иметь свою веру, сопряженную со своим, родным и понятным, веру, закрепленную языком. Исследователи по древнерусской поэтике сообщают: «многовековая живучесть языческих представлений и верований общеизвестна. Она поддерживалась патриархальными родовыми общинными пережитками, зависимостью от природы, слабой подчиненностью князьям отдельных территорий»¹. То, что автором цитаты квалифицируется как «пережитки», для народной ментальности выступает основанием мировосприятия, бессознательно бытующим в «Душе народа», в национальном космосе, и заявляющим о себе архаическими структурами русского языка.

Если христианские установки имеют идеологическую подоплеку, то языческие каноны свободны от политизации мышления. В этом случае обращение к языческим установкам мысли сопряжено с ожидаемой свободой,

¹ Мильков В. «Слово о законе и благодати» Иллариона и теория «Казней Божиих» // Альманах библиофила: Тысячелетие русской письменной культуры (988–1988). Выпуск 26. М., 1989. С. 114.

т. е. мировосприятием, освобожденным от идеологического режима. Свобода есть бытийственное условие живой мысли. Оживление мысли производится за счет оживления слова, через реконструкцию этимемы — изначального источника смысла.

Так, тематизируя архаику, топологическая рефлексия реанимирует живой исток мысли, эстетику свободы и ориентирована на этимологию языка, вскрывающую единство вещи, действия, имени. Такая стратегия мысли укоренена в проекте Серебряного века, нацеленного на оживление архаики мысли способом восстановления лингвистической архаики.

Опыт рекультивации лингвистической архаики вовлекается в эстетику мысли Серебряного века. Слово предназначено пробудить мысль, а эстетика мысли, в свою очередь, нуждается в слове, в семантической прозрачности именования. Вяч. Иванов описывает современное ему состояние языка: «Язык наш неразрывно сросся с глаголами церкви: мы хотели бы его обмирщить»¹. Обмирщение языка предполагается посредством возвращения его в естественную жизненную среду, среду речи — городского просторечья, деревенского космоса, в случае Вяч Иванова — греческого космоса как прививки культуры, порядка хаосу русской жизни. Процесс раскрепощения языка равнозначен процессу раскрепощения веры, освобождения ее от церковных догматов консервативного православия и государственной зависимости. Вера, заявившая себя в эстетике мысли, тождественна опыту переживания свободы, метафизической и, одновременно, эстетической независимости от «общих мест» православной концепции, несвободной от государственной власти, потому принуждающей к подчинению социально-идеологической доктрине. Из эстетического опыта мысли вера приобретает статус *не верования в спекулятивный Абсолютный объект, но удостоверенности* в наличии Абсолютной инстанции, обоснованной живым экзистенциальным опытом. Вера как живой опыт снимает приоритет в выборе Абсолютного места, устраняя спекулятивную оппозицию трансцендентного / имманентного, переходит в режим жеста, действия, поступка. Посредством возвращения опытного, действенного элемента в аутентичное восприятие феномена веры, получают смысловое перезагружение ритуалы, культы, символы, знаки, а вместе с ними — пространство самой религии. В этом отношении время начала XX века — возвращение эстетического единства искусства, религии, поэзии, мысли. «Искусство и религия были когда-то одним целым, — сообщает С. Маковский, — и в древнейшем язычестве, и в христианском Средневековье, и позже, когда ожили художественные идеалы языческих культур... И вот нам, русским, в предреволюционную эпоху опять захотелось поверить в божественный смысл красоты, обернувшись на Запад, по завету ближайших предков, и на свой христианский Восток. Не было ли это началом какого-то русского сознания? И не дано ли ему продолжиться в грядущей

¹ Иванов В. Наш язык / / Иванов Вяч. Родное и вселенское. М., 1994. С. 390.

России?»¹. По-видимому, потребность к освобождению архаики была вызвана беспокойной политической ситуацией, конкретно — Японской войной, Первой Мировой войной. В любом случае, и это будет раскрыто в исследовании, война ставит предел интенции, принуждая к реагированию, к жесту; освобождает от замысленных смыслов, обнажая их неважность и невозможность в пограничных ситуациях между жизнью и смертью, в ситуациях выбора. В контексте экспликации оснований рациональности феномен войны, катастрофы освобождает мысль, вынуждает к возвращению к основаниям, к истоку. Метафизика войны вызывает экзистенциальные структуры, принуждает их к самопроявлению. Задает режим мысли, требующий полноты эстетики, т.е. режим реагирования, поступка. В режиме топологической рефлексии ситуаций предела метафизика есть сам процесс возбуждения архаического истока мысли.

1.2.3. Топо-Логос русской мысли: мифопоэтика

Молчание — противоположный полюс говорения.

Опыт русской мысли укоренен в опыте молчания, исихии, отрешенности, а также — в приемах литературного изложения данного опыта. Исихазм — учение, воспринятое из Византии, о пути проникновения в мир, о *мистерии* проникновения в глубины мира и, одновременно, в глубины себя. Как замечают исследователи по истории российской словесности, исихазм есть «учение о способе единения человека с богом, о восхождении человеческого духа к божеству, о необходимости пристального внимания к звучанию и к семантике слова, служащего для называния сущности предмета, но часто не способного выразить “душу предмета”, передать главное. Отсюда — стремление авторов широко использовать эмоционально-экспрессивные средства языка для выражения “невыразимого”»². Исихазм есть эстетический опыт мысли, в том значении эстетики, которое нами было заявлено; одновременно — это кропотливая работа с формой слов и высказываний, а также — пристальное внимание к внутренней семантике, т.е. к тому, что слово должно значить в конкретно заданном контексте, к ритмике, архитектонике текста. Древнерусской мыслью тщательно прорабатывается не столько действительное значение слова, сколько возможное, его смысловой потенциал. Работа со словом — отличительная черта отечественного мышления на протяжении всей его истории. Начиная с работ Епифания Премудрого, выполненных в стратегии «плетения словес», формируется стилистика письма, осуществляющая попытку «выражения невыразимого», столкнувшаяся с тем, что предметные значения слов ничего не значат, если мысль заявляет о себе, если человек сталкивается с опытом ре-

¹ Маковский С. На Парнасе «серебряного века» // Русская идея: в кругу писателей и мыслителей русского зарубежья. В 2-х т. Т.2. М., 1994. С. 555.

² Козлов М. Акафист как жанр церковных песнопений // Акафистник. М., 1992. Т.1. С. 20.

альности, непонятным и не укладывающимся в готовый канон. Мысль становится ритуалом, мистерией обнаружения слова, языка, распаковки смысла, пережитого, но словесно не восполненного. Как показывает Д. С. Лихачев, все произведения Епифания Премудрого суть «воплощение так называемой „орнаментальной прозы“, приемы которой рассчитаны на «приращения смысла», на создание некоего «сверхсмысла». «Приращением сверхсмысла» определяется функциональность и сравнительных оборотов, и стилистической симметрии, и параномазии (повтора однокоренных слов), и анафоры (повтора однозвучных зачинов)¹. В этом отношении традиция, заявившая о себе как «плетение словес», была в полноте и многообразии развернута и представлена мыслью Серебряного века.

Серебряный век содержательно перформатирует языковые приемы, возбуждающие работу мысли, расчищающие смысловое пространство для звука и молчания. Наведение на молчание и столкновение с ним обнаруживает недостаток средств сказывания, вызывает понимание того, что смысл слова, который *«уже есть»* — *«не то»*, сообщает потребность в незастывшей форме слова, доносящей интенсивную работу мысли. В этом отношении *молчание звучит*; звук его — глубинные нераспознанные струны экзистенции, возрождающейся из архаического хаоса. Звук молчания размыкает внутреннюю форму слова, пробуждает ее глубинный смысл. Глубинным смыслом слова обнаруживает себя мысль.

Молчание — нулевой опыт языка, оно выталкивает в нулевой опыт письма, отсылает к гносеологической не востребованности застывшего монумента культурных форм. Эстетика мысли требует эстетики слова, расплавленной словесной субстанции, имплицитно содержащей изначальную символику и метафорику смысла, т. е. смысла разъятого и еще не закрепленного форматом языковой нормы. Нужда в адекватном слове погружает в молчание, длительность которого предопределяет интенсивность последующего сказывания, динамику смысла; сообщает то, что принято называть поэтической формой. В этом отношении поэтика словесной формы выращивает смысл, вытягивает его на поверхность, переводя в режим содержания. Так, процесс смыслопорождения не носит технически отстраненного характера, не есть он и чистая интенция, он вызван эстетической вовлеченностью в дело мысли. Такой опыт мысли культивирует опыт языка, сообщает его движение.

Движение языка есть движение смыслов вещей, т. е. смещение их смысловых кодов. Оно наталкивает на остановку истории, намекая на сущность времени как *мгновении жизни*, заявленном пространством текста. Момент времени в эстетическом опыте письма есть сплав географии, дома, быта имени и присутствия человека в этой точке бытия. Конституирование космоса, заявление о его наличии в опыте Серебряного века не замыкается конституированием «Я» субъекта, проводящего самоидентичность, но выводит на

¹ Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1967. С. 380.

имперсональный уровень, снимая оппозицию «Я» — реальность. Языковое тело мысли есть тело космоса и, в конечном счете — миф, начальная точка бытия языковой реальности, а вместе с ним и языкового модуса бытия культуры. Нерв культуры — органика мысли, выплавляемая эстетикой языка.

Эстетика языка выполняет двойную работу: слово как вызывает понимание, наводит на него, извлекает смысл, так и фиксирует опыт мысли в горизонте языковых модальностей, расширенный опытом молчания, невнятного говорения, зауемью доносимых слов, а также образом, символом, именем вещи, встроенной в живой порядок / космос мира. Масштаб языковой работы соразмерен экзистенциальному, эстетическому опыту мысли, бытийственному опыту мира мыслителя, опыту созидания им космоса, опыту оживления стертых оболочек словесных значений, смыслового содержания знака, устранения дистанции между денотатом и сигнификатом. Языковая работа такого масштаба проделана отечественной мыслью начала XX века. Она вырастает из понимания невозможности мыслить разъято предельное единство — единство места, тела, личностного опыта, живой речи. Приблизить опыт проделанной мысли, развернуть его представляется возможным настолько, насколько лингвистические средства исследователя, осуществляющего разворот эпохи, соответствуют интенсивности авторского письма, вовлекающего в осуществленную художником работу мысли; насколько сегодня представляется возможным понимание тех конструктивных позиций, которые переводятся уже в разряд концептов, понятий, приобретают монументальную замкнутость неизвлеченного смысла. Прояснение оборота «насколько» и есть реанимация эстетики эпохи, осуществляемая топологической рефлексией. Топологическая рефлексия сводит в единое пространство биологический, природно-натуральный, интеллектуальный, биографический и метафизический горизонты миропонимания, конкретного художника, жестом которого утверждается феномен эпохи (взятый в пространственно-географической, исторической и событийной коммуникации со своими современниками).

В конечном счете, настоящее исследование — топологическая рефлексия языка Серебряного века. Мысль Серебряного века — предчувствие предела (норм, жизненного склада, исторической инерции и т. д.) и пребывание на границе предельных форм, дление такого экстремального состояния, из которого складывается возможность понимания и его артикуляции.

Топологическая рефлексия языка возвращает дискурсу утерянную природную наивность, искренность, независимость слова от внешних канонов понимания, от готовых содержательных схем. Актуализируя нюансы, подробности, ускользающие от абстрактного мышления, топологическая рефлексия языка побуждает делать акцент на том, что слово, включенное в режим письма Серебряного века, есть слово русского языка. Тем самым язык освобождается от абстракции «язык как семиотическая система», но заявляет о себе в своей конкретике, сопряженной с конкретикой быта, места — русский быт, быт Петербурга, Москвы, Сибири, Волги, Коктебеля. Это и язык эмиграции, что

немаловажно. Это язык, увлекающий к корневому нерву русской культуры — к эстетике присутствия человека в реальности и содержательной конверсии реальности в «мир», в обжитый порядок, в «космос».

Вывод

Данная глава выступает пропедевтической частью к предпринимаемому исследованию. В ней проводится аналитика установочных принципов, которыми разворачивается последующая исследовательская работа. Также в главе отстаивается выбор позиции, отслеживается связь времен.

В настоящей части исследования заданы ориентиры, которые дают возможность узнавания топологической рефлексии (рефлексивной стратегии конца XX века) в теле мысли Серебряного века. К таким ориентирам следует отнести: мысль как эстетический опыт; переосмысление телесности и вовлечение в ее опыт метафизики; принятие многообразия мира и попытка его воспроизвести, не принуждая к готовой схеме; восприятие языка, слова с позиций мифопоэтических глубин.

Следование выделенным ключевым позициям, позволяющим квалифицировать мысль и отличать ее от иного опыта, есть основание, по которому в исследование вовлекаются конкретные авторы, их конкретные работы, созданные в конкретные периоды времени.

Чтобы исследование не приобрело манифестарный характер, следует осторожно изложить важные позиции: сегодня время диктует необходимость обращения мысли на собственный опыт, опыт национально-этнического, родного языка, требует осмысления нити времен, жизненно важной для осознания самобытности родной культуры и места мыслителя в ней. В противном случае в процессе глобализации будет произведена унификация рациональности под общий рефлексивный стандарт, анонимностью суждений снимающий грани родного опыта мысли и растворяющий его в мировом интеллектуальном поле, оставляя неизвлеченным и недееспособным в конкретной ситуации мысли в конкретной стране, для нас — России. В. Бибихин, В. Савчук, А. Грякалов, Ф. Гиренок и другие авторы — поколение отечественных авторов, воспринимающее дикцию времени, откликающееся на его призыв через возврат к специфическим установкам рациональности, *понимая*, что сегодня иначе нельзя.

Остается открытым вопрос: насколько философия последних десятилетий XX века и первых века XXI-го способна продолжить это дело и по напряжению и масштабу соответствовать ему, осознавая то, что будущее Отечества находится в прямой зависимости от такой работы?

ГЛАВА 2.

СЕРЕБРЯНЫЙ ВЕК В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

Мышление должно отталкиваться
от жизненных проблем, а не от теорий
Э. Гуссерль

Время не *есть*,
Время имеет место
М. Хайдеггер

«*Epoche*» — изначально в греческом лексиконе есть «удерживание», «самообладание». Здесь проявляют себя два значения — «держать» и «владеть самим-собой». «Удерживание» наводит на «собранность», «концентрацию усилий»; «самообладание» раскрывает себя через «обладание самостью», «обладание собой». «Обладать» может быть сведено с «держать», «удерживать»; действие такого характера о-существляется в напряжении исполнения, в акции. Остается непроявленной первая часть — «само-», и не выяснено — к чему отсылает оно, или что за ним скрывается. Либо смысл «самообладания» заключается во владении самим собой, либо во владении самостью, либо владение самим собой извлекается из владения самостью. Но — *самостью* чего? Самостью как себя самого? Вещи? Чем обнаруживает себя самость? По-видимому, «самообладание» — характеристика действия человека, его решимости. Но нельзя исключать самообладание предметов, поскольку они оставляют следы, формируют контуры самости реальности, обжитой человеком, «мира». В живой среде языка утаивающаяся самость вещи и самость человека встречаются. *Акция обнаружения встречи* есть *мысль*; мыслью проявляет себя самость самого языка. В лингвистическом режиме самость не может быть понятийно задана и описана, она заявляет о себе жестом, спецификой реагирования на реальность и отношения к ней. В языковом жесте мысль как акция обнаружения встречи самости человека и самости вещи *с-казывается*. С-казывание перформатирует язык, освобождает его стихию от застывших форм, обыденности смыслов. Акция смыслового перформанса расплавляет слово до начальной материи — молчания, в глубине которого возрождается звук; мысль *о-звучивается*, облекается в звук. В звуке мысль получает свою плоть, плотность.

Вещь *обнаруживает* место, топос; самость вещи пронизана самостью топоса, аурой места. Топос «резонирует», амплитудой колебания сообщает о своем наличии. География места, вещи, люди взаимововлечены, их единство выплавляет единство топоса. Схватывание самости топоса, восприятие его импульсов доступно человеку с тонкой органикой. Таковым является поэт, художник, мыслитель. Он открыт реальности — вещи, месту, пространству; органика его

пластична и чутка, он реагирует на вибрации среды жизни, пребывая на одной «частоте» с вещью, на одной «волне» с реальностью, в едином ритме совпадая с ней. Мыслитель слухом, телом *понимает*, что реальность продолжает его телесность, потому она небезразлична¹. Проникновенное понимание единения и сопричастности создает внутреннее напряжение, которое вызывает необходимость с-казывания. Процессом с-казывания, его длительностью задается смысл реальности, она воспринимается как *мир*; бытованием смысла топос производит *космос*. Длительность поиска способов с-казывания, равнозначных опыту проникновенного понимания, вы/за/призывает к с-казыванию самость человеческого существа, его глубинных структур. Спотыкание о «неговорящие» слова, смыслы вводит в состояние молчания, отрешенного от готовых слов. Молчание возрождает архаическую структуру языка — звук. *Со-в-местная* самость человека, реальности — топоса — *проявляет* себя в звуке.

¹ Восприятие телесности в качестве волнового поля, энергичности, подвижности, динамики позволяет судить об энергичной взаимовключенности, взаимозависимости тел в пространстве, тел и пространства, о *совмещении* этой связи с процессами человеческого организма: организм не изолирован от среды, помещен в нее и зависим от ее импульсов. Согласно исследованиям современных физиков, основным структурным уровнем материи является не молекулярный, не атомарный, а квантовый. «Квантом» физики определяют основную единицу материи или энергии, беспрельдно меньшую, чем атом. На этом уровне материя и энергия становятся взаимозаменяемыми. Такое восприятие материи присуще и архаическим культурам, в которых вещи взаимововлечены и взаимозависимы. Разрывать человека и реальность — нецелесообразно. Это отношение к телесности раскрывается Ведической философией, оно проявляет себя также в медицине греков, и в их мироустанавливающих позициях, далеких от новоевропейской научной фрагментарности. Тело как квант, как энергия освобождает от закапсулированного сознания, а также открывает перспективу фиксации и исследования различных типов энергии, на различных энергетических планах. Время также мыслится энергично. Так, постулируют особый вид энергии, который означен А. И. Вейником «хрональной» (энергией времени); одно из основных ее свойств — полная информация об организме. Среди других свойств является еще и то, что, проходя через вещество, она образует интерференционные волны (сгустки, «пучности»). Есть мнение, что облучение ею приводит как к излечению различных заболеваний, так и проявлению оккультных сил (сиддх). Например, «аккумулятор Райха», с помощью которого лечат всевозможные заболевания, основан на этом принципе. Саркофаг, расположенный в центре пирамиды и наполненный водой, служил аккумулятором этой энергии, в которую (воду, заряженную хрональной энергией) погружались люди для Посвящения. В организме она концентрируется в центре. Потеря ее — потеря жизни. Искусство, культура процессом творческого напряжения — аккумуляруют эту энергию. В этом отношении Серебряный век — демонстрация динамики пространства, мира, человека, взаимововлеченности всех процессов в напряженный акт мышления телесности/тела. Интуитивное схватывание того, что мир имеет продолжение в акте творчества, присуще эстетической среде начала XX века. В этом — соположенность ее архаике и прогноз открытий материи как энергии, поля в естественных науках — в физике, химии XX века. Не будет преувеличением сказать, что эстетика Серебряного века формирует ментальность новой науки.

Звук самости есть звук времени, и по этому звуку распознаются времена. Слова, вызревшие из звуков, доносят о времени. Такие донесения суть эпоха. С-каз самости предполагает ее по-казывание, действие, жест. В топологическом режиме самость обнаруживает себя эстетикой. Эстетика самообнаружения есть мысль. Самообнаружение, вовлекающее слово для утверждения и замыкающее словом время — мысль *эпохи*. Множественность тематических линий эпохи (линии преемственности эстетики Пушкина, развитие темы архаики от Греции до Египта, символные основания языкового космоса, мифопоэтическая готика, тема времени, места, родины, свободы и ответственности) — *силовые точки для разворота языковой стихии*, которые впоследствии получили формально-академические характеристики акмеизма, футуризма, формализма и пр. Целостность и одномоментность таких проявлений развивает эпоху, как единый топос; коммуникативная взаимозависимость открывает модусы языкового бытия, ставит под вопрос общепринятые установки рациональности. Это время, личностно проявленное и в масштабе своего проявления озабоченное подлинностью культуры, может быть контурно зафиксировано словами О. Мандельштама: «Бывают такие эпохи, когда человечество, не довольствуясь сегодняшним днем, тоскуя по глубинным слоям времени, как пахарь, жаждет целины времен. Революция в искусстве неизбежно приводит к классицизму. Не потому, что Давид снял жатву Робеспьера, а потому что так хочет земля»¹. Эта интуиция снимает установки истории на хронологическую последовательность, отменяя такие категории как «прогресс», «развитие», стирая грань между «будущим» и «прошлым» и отстаивая время как личностное измерение «сейчас», вбирающее в себя различные временные модусы и уплотненное пониманием своих корней («так хочет земля») и их принятием.

Серебряный век — обостренное восприятие импульсов целостного пространства, в котором он располагает себя — пространства России и русского языка. Серебряный век — это художники, поэты, композиторы — мыслители, воспринявшие учащенный пульс времени, т. е. стремительную смену событий, логика которых непрозрачна, скрыта от общепринятых когнитивных механизмов. Как сообщает С. Маковский, после дальневосточной катастрофы, после реформ появилась возможность «собраться с мыслями», культурно вырасти, — «интеллигенция, так или иначе отошедшая от простоватого радикализма “отцов”, выделила просвещенное меньшинство, которое стало мыслить о России по-новому, *полюбило* имперское ее прошлое — петербургское европейство наше, культурное наследие русского ученичества у Запада, узнанное нами недостаточно или вовсе забытое. Этот новый... открытый национализм отталкивается и от московской “самобытности”, что с прошлого царствования навязывалось нам *ix afficio*, и от “освободительного движения” вчерашнего дня. Новое отечестволюбие и новая любознательность открыли себя... Углубились

¹ Мандельштам О. Слово и культура // Мандельштам О. Э. Собрание сочинений в 4 т. Т. 1.: Стихи и проза 1906–1921 г.г. М., 1993. С. 213.

для молодого поколения социальные проблемы и проблема личного сознания, философия жизни не сводилась больше к базаровщине, “религия” и “реакция” перестали быть синонимами. Вообще многое предстояло совсем в другом свете, и захотелось — самостоятельного опыта, права на зрелость и на умственную роскошь. Но прежде всего захотелось независимости», свободы (курсив мой — И. К.)¹. Так, *любовь* и *свобода* — движущие механизмы иного отношения к традиции, к быту, к народу, к русскому языку. В плане культуры поворот к свободе и осознание ее был начат с «обезвдоривания»² культурно-просветительскими идеями прошлого, с отказа от готовых философских идей, доверчиво принятых предыдущими поколениями без самоосмысления и личностного участия в них, на веру. Сущностной структурой Серебряного века как *epoche* может быть выделена и попытка преодолеть изоляционизм русской культуры. Возможно, этим и вызваны *Lehrjahre* (годы учения) художников, поэтов, мыслителей в Европе: М. Волошина — в Париже, О. Мандельштама — в Берлине, Б. Пастернака — в Марбурге и пр. В. Иванов два десятилетия проживает в «мансардах» Европы, «гражданином ее “вольных скворешниц”, в иноязычной среде, общение с которой становится привычкой»³. Школу феноменологии Э. Гуссерля прошел Г. Шпет, и учитель возлагал на него надежды. Европейской феноменологией и экзистенциализмом был увлечен Л. Шестов. Коммуникация, выходящая вон географии, языка страны, формирует уникальность пластики *epoche*, сообщает масштаб и интенсивность отечественной мысли, гибкость — слову.

Не последнюю роль играет масштабная индустриализация страны, внедрение в быт техники; на фоне технизации быта наблюдается усиление процесса интеграции России в европейскую и мировую культуру. В этом ключе *любовь* проявляет себя как открытость мировой культуре, потребность в сопричастности, в соучастии; как насущная необходимость в свободе мысли, в эстетическом, чувственном погружении и состоятельности, *самообладании*. Серебряный век

¹ *Маковский С.* На Парнасе «серебряного века» // Русская идея: в кругу писателей и мыслителей русского зарубежья. В 2-х т. Т.2. М., 1994. С. 534, 535.

² См.: *Солоневич И.* Дух народа // Русская идея: в кругу писателей и мыслителей русского зарубежья. В 2-х т. Т.2. М., 1994. С. 308. — В этом срезе проблемы важно понять, что новая эпоха в первую очередь есть понимание того, что философские интуиции, понятые буквально и неосмысленные, не адаптированные к национальной ментальности и национальным традициям мысли, переключают режим живой мысли, присутствующий в синтаксической органике их языкового конструирования, в режим идеологии. Неизвлеченная органика живого смысла философии замыкает ее интуиции в статичную форму, которая побуждает к действию. Отсюда — русский терроризм, как считалось, выращенный из идей Гегеля, Моммзена, Ф. Ницше; отсюда же — недоверие к философии, закрепленное в национальном сознании, предубедительное осуждение всего, что маркировано знаками «философия».

³ *Аверинцев С. С.* «Скворешниц вольных граждан...». Вячеслав Иванов: Путь поэта между мирами. СПб., 2002. С. 36.

как эпоха обнаруживает логику «мира», выскальзывающего из-под контроля и управления: «мир» как понятая и понятная реальность раскалывается, а политико-правовые, социальные механизмы управления реальностью теряют свою работоспособность, поскольку выращены в том мире и адаптированы к тому, которого «сейчас» уже нет. С одной стороны, понимание вещей, тронувшихся со своих мест, вызывает тревогу, опасение потерять самость, утратить способы обнаружения ее; тревогу за язык и ощущение опасности забвения пути к экзистенциальным глубинам человека. С другой стороны, это чуткое восприятие пробуждающейся потребности в национальном, имперском самопонимании, выходящее за границы страны и заявляющее о себе на мировом уровне; предпринимается попытка возрождения, оживления своего, родного, попытка создать ситуацию и вынудить заговорить архаические феномены. Причем феномены не всегда славянского мифа — мифология орочей, к примеру, у В. Хлебникова, или греческое язычество В. Иванова, или религиозный синтез М. Волошина. Эти два модуса восприятия сущности современности суть два противоположных событийных полюса. Художник, мастер Серебряного века пребывает между ними в силовом напряжении. Еще одно противостояние создает напряжение мысли — столкновение эстетики утонченного мастерства (к примеру, М. Кузмин) и простоты, безыскусности (к примеру, у В. Хлебникова, или А. Ремизова, или В. Розанова). Единение утонченного мастерства и простоты дает себя распознать в мысли О. Мандельштама, но сам Мандельштам создает напряжение за счет сталкивания «незнакомых слов» друг с другом, за счет чего достигается свежесть и неожиданность всплывающих смыслов. Напряжение смыслового поля вызывает в художнике мета-физическое чувство стихии языка (в русском символизме), чувство языка как космоса, «шума времени», ощущения века как «века волкодава», вызывающего безусловный страх (в творчестве О. Мандельштама), чувство оставленности, неприкаянности поэта, восприятие его медиумом реальности, голосом «*правды* небесной против *правды* земной» (в мироощущении М. Цветаевой), а также желание усиливать это напряжение и публично сообщать о нем (творчество футуристов, К. Малевича, русского балета). *Серебряный век — пробуждение и обналичивание самости страны живыми моментами личной биографии*, проецирующими время, эпоху. Для Цветаевой эпоха, данная как современность — возможность «творить свое время, а не отражать его, а если и отражать, то щитом, то есть с девятью десятыми его сражаться, как сражаешься с девятью десятыми своего черновика... Гений дает имя эпохе, настолько он — она, даже если он этого недоосознает (якобы, прибавим, ибо Винчи, Гете, Пушкин — сознавали)»¹.

Эпоха начала века — время, воспринимаемое и как жизненный путь и как сопряженный с ним путь мысли. Слова В. Шкловского: «Наши дороги нами мечены. На ветках остается вырванная с кровью шерсть. Никому еще не уда-

¹ Цветаева М. Поэт и время // Цветаева М. Полное собрание поэзии, прозы, драматургии в одном томе. М., 2008. С. 769.

валось пройти неведимым через время»¹ — могут быть отнесены к каждому художнику эпохи, пребывающему, выражаясь словами В.В. Савчука, в «горячей точке сообщения».

Для Н. Минского время разворачивает «утонченно-религиозную атмосферу», а современники живут «накануне величайшего духовного праздника, на котором присутствовать дано только избранным поколениям»². М. Волошин характеризует свое время (то, что *потом* будет названо Серебряным веком) *безумством* и *неврастенией*. Но это безумие не имеет клинических коннотаций, оно как раз обналичивает несостоятельность канонизированных смысловых схем (ума, ratio) для адекватного понимания стремительно изменяющейся реальности. Феномен безумия открывает сугубо эстетический порядок, наводит на необходимость перезапуска, перезагрузки ключевых, смыслоутверждающих категорий (в том числе и эстетики как категории), принуждает к рекультивации архаического смыслового порядка. Как в это же время в Швейцарии К.Г. Юнг, обращаясь к архаическим основаниям культуры («Либидо, его метаморфозы и символы», 1912 г.), говорит о том, что *лунное, бессознательное, без-умное* (рефлексивный субститут архаической стихийной природы человека и реальности), регулярно подавляемое и вытесняемое за горизонт нормативного этоса, через эстетический опыт (искусство, телесность религиозных ритуалов) должно получить свой выход и тем самым универсальная гармония будет восстановлена, в противном случае оно прорвется и подорвет социальный порядок, так и М. Волошин видит в искусстве социально-терапевтическую функцию: искусство позволяет высвободить архаические стихии и придать им такие формы (русла, каналы их выхода), которые не только не подорвут основу социального общежития, но укрепят ценностную систему, привнесут в нее «живое дыхание». Так, танец есть «очистительный обряд» — «Очистительными таинствами были дионисические танцы в архаической Греции. Стихийные порывы и страсти, мутившие дух первобытного человека и неволившие его к насилиям и убийствам, находили себе выход в ритме, преображались, очищались огнем танца. Ницше сказал: “Когда обезьяна сошла с ума, — она стала человеком”. Эта обезьяна, этот древний зверь, *обезумевший впервые человеческим сознанием*, был, конечно, очень страшен... Но счастье было в том, что обезьяна, сошедшая с ума, начала танцевать, охваченная духом музыки. И тогда человеческие жертвоприношения и неистовство дионисических оргий превратились в трагедию, а греки — этот “народ неврастеников”, каким они были на заре своей истории, — создали век Перикла и Фидия»³. Отсюда вывод:

¹ Шкловский В. Вступление к сборнику «Гамбургский счет. Статьи — воспоминания — эссе (1914 — 1933)» // Шкловский В. Гамбургский счет. М., 1990. С.34.

² Минский Н. Религия будущего. СПб., 1905.

³ Волошин М. К. Ф. О смысле танца // Утро России. 29 марта 1911 г. [Электронный ресурс] / М. А. Волошин — Режим доступа: <http://www.stihi-rus.ru/1/Voloshin/tanec.htm>

неврастения не болезнь, это следствие социальных зажимов, подавляющих естество человека, его сущностные потребности — в самореализации, в самопонимании, в восприятии себя как *целостного (telos-тело)* существа, пребывающего в гармоническом единении с природой. Современность же выводит новые условия бытия, которые не были присущи более ранним эпохам — масштаб урбанизации, отвлечение человека от земли и природы, своей укорененности в пространстве. «Страшная интенсивность переживаний, постоянное напряжение ума и воли, острота современной чувственности — пишет М. Волошин, — создали то ненормальное состояние духа, которое выражается эпидемией самоубийств, эротикой, подавленностью, бессильными революционными порывами и смутностью моральных критериев. Ясно, что “обезьяна” еще раз готовится сойти с ума... В современном городе современный культурный человек находит те условия жизни, которых человечество до сих пор не знало: с одной стороны, чрезмерный комфорт и чрезмерное питание, с другой стороны, полное отсутствие соприкосновения с землей, со свежим воздухом, с физической работой. С одной стороны, полицейскую безопасность и опеку, с другой стороны — нервный и напряженный труд, при этом всегда односторонний. Обилие всевозможных острых и возбуждающих культурных наслаждений и полное отсутствие удовлетворения потребностей физических, простых и естественных. Все это вместе взятое создает картину искусственной теплицы, в которой растение усиленным питанием, с одной стороны, и невозможностью развития в нормальном направлении — с другой, неволится к созданию нового вида, приспособленного к этим новым условиям существования»¹. Так, налицо — нарушение универсального равновесия, которое знала и проживала древность и которое оставлено и забыто сегодня, переизбыток и ущерб — характеристики ситуации времени, развитие и деградация (как «души», так и «тела»), масштабное незнание законов мироздания и безразличие к знанию такого порядка у современного человека. Потому эстетика, мысль есть напоминание, пробуждение и интенсификация архаических ценностных ориентиров, необходимое условие человека понять себя и остаться человеком — «Мы присутствуем внутри себя и на самих себе можем наблюдать перемену в строе нашего сознания и должны быть заранее готовы к неожиданным побегам новых сил и возникновению новых психических свойств, которые могут в нас возникнуть»². Реанимация телесного начала мысли, атрофированного за многолетнюю историю восприятия мышления как сугубо спекулятивной деятельности (от средневековой схоластики до современной доктрины символизма), позволяет человеку вернуться к собственным основаниям и заново переосмыслить собственную природу, свое предназначение, ощутить/прожить/понять нерасторжимое, но подавляемое, чувство безусловного единения с землей и космосом.

¹ Там же.

² Там же.

Реставрация телесности осуществляет реставрацию восприятия мысли как ритуала, в котором человек участвует, и из этого участия воспринимает/понимает себя значимым звеном в универсальной цепи причинно-следственных отношений, имеющих космический характер. В противном случае, художник предостерегает, стихия-Психея прорвется и этот прорыв получит неконтролируемый характер — смещение точки опоры, угла зрения на вещи и действительность, выход за край устоявшегося социального порядка и крушение ценностных, нравственных норм и ориентиров. Волошин делает акцент на том, что крушение привычного порядка вызывает *боль*, но, в то же время, эта боль имеет катарсический характер — она восстанавливает в правах телесность (бытийственно близкое, но социально редуцированное и этически вытесненное), интенсифицирует мысль, тем самым свидетельствуя о ее телесной определенности и наличии. Эту позицию уместно соотнести с мыслительной позицией позднего М. Хайдеггера, характеризующего состояние современного ему европейского мышления (это уже Германия середины XX века) словами Гельдерлина «мы не чувствуем боли и забыли язык на чужбине». Из такого сравнения напрашивается вывод: отечественное наследие мысли, русский Серебряный век во многом опередил мысль Европы, но по ряду причин не получил должного восприятия, развития и осмысления. Для Волошина обостренное ощущение бытия обостряет потребность в мысли, в поисках способов ее уплотнения, актуализирует прояснение архаической природы эстетического жеста (через единство форм искусства, музыки, живописи, танца, слова). В этом русский Серебряный век, *безумствующее время*, открывает перспективу пробуждения архаических оснований как бытия, так и способов его понимания — культуры, рекультивирует архаическую платформу *знака*. И эта платформа дает себя ощутить через восстановленную целостную плоскость эстетики — опыта проникновенного понимания/проживания стихии, открытости стихии и *одержимости* ею (как будет видно из проводимого нами исследования, сама стихия воспринимается художниками по-разному: и как Муза (для А. Ахматовой), и как Гений (для Н. Гумилева), и как Деймон (для А. Ремизова, М. Кузмина, В. Иванова), и как Абсолют (для некоторых религиозных мыслителей), и как «музыка Революции» (для А. Блока) и как напряжение между душой и духом (для М. Цветаевой), и как первозданный космос (для О. Мандельштама, М. Волошина) и пр.).

Тенденции века, вскрывающего жилы, осознаются творческими акциями мыслящих людей и проявляются в этих акциях. Кодовым механизмом к размыканию сущности эпохи выступает *эстетика*. С. Маковский, Н. Бердяев, А. Белый, З. Гиппиус, Н. Берберова в характеристике времени выделяют *эстетический* жизнеутверждающий механизм, которым горизонты мифа и реальной жизни сведены в единую плоскость творческого акта, жеста, а эта плоскость проявляет себя жизненной средой, пробуждающей самообладание.

Эстетика Серебряного века принимала реальность словами Гете: «все переходящее — символ». Символ разворачивает себя в качестве материи мысли,

но неоднородно и неоднозначно в различных направлениях искусства, неизбежно вовлекших в силовое поле эстетики поэзию. Пробуждение русской мысли, обнаруживающей себя в природе символического, обязано харизме двух мыслителей-поэтов — И. Анненского, В. Соловьева. В то же время, символизм В. Соловьева и символизм И. Анненского — различные опыты мысли, осуществленной символом. Описывая умонастроение И. Анненского, С. Маковский подчеркивает: «Искусство, одно искусство, художественное преосуществление, сливают оба мира. И потому он (И. Анненский) во что бы то ни стало хотел быть эстетом и готов был даже запереться в башне из слоновой кости»; в этом отношении И. Анненский — символист, но далекий от символической «русской» школы, связанной с идеями понимания символа А. Белым, А. Блоком, В. Ивановым, поскольку «символы ему служат только для углубления и заострения чувства реальности; символы у Анненского — эстетическое средство выразительности, а не трамплины для прыжков на метафизические высоты»¹. И. Анненский харизмой стиха, слова пробудил направления, представители которых считали себя учениками и продолжателями его эстетики как специфической стратегии мысли (в первую очередь — «Цех поэтов» Н. Гумилева, позже — акмеизм). А. Ахматова воспринимала И. Анненского учителем не столько по поэтическому умонастроению, но и, не в последнюю очередь, по топологической общности, т. е. по родному месту, которым пробуждена мысль — по топосу Царского села, утверждающему родственную, кровную связь акмеизма через И. Анненского — с А.С. Пушкиным. *Кровью* воспринимается у Анненского *живое слово*, «слово-мысль», «слово-прозрение», рождение которого сопровождается «болью души», испугом, «когда оно звучит из недр созерцательной муки»². В. Соловьев обращением к теософии, к символике нацелен на рекультивацию религиозного мироощущения, на возвращение ему бытийственной искренности и непосредственности. Впоследствии религиозная эстетика и эстетика поэтическая пересекаются, взаимозаменяются (к примеру, в работах А.Ф. Лосева, П. Флоренского, иногда в концептуальных идиомах А. Белого).

Прояснение смысловых контуров эпохи через привлечение ее глубинного — *эстетического* — модуля делают топологическую рефлексию самоочевидной. Обращение к символике, к непроявленным граням языковых идиом, шире, к языку как живой стихии, удовлетворяло потребность мыслить свободно и самостоятельно. Удовлетворение потребности в органической, целостной мысли сплавляло эстетические грани искусства в одну коммуникативную плоскость, в которой ведущими позициями становятся отказ от голый теории, провозглашение опыта, живого, небезразличного реагирования на реальность, историю, культуру, провозглашение мысли через понимание

¹ Маковский С. Портреты современников // *Серебряный век*. Мемуары. М., 1990. С. 140.

² Там же. С. 140.

целостности культуры, добытой личностным эстетическим опытом. А. Белый передает «Дух» эпохи через единство культуры: «Культура есть целое “А”, нам дана в первом взгляде рядами: а, b, c, d и т. д., если “а” — философия, “b” — физика, “c” — зодчество и “d” — музыка, то наряду с данными сферами знаний и творчества возможны и правомерны ряды: ab, ad; ... Язык культуре поставляет поэзия»¹. Коммуникативная конверсия интуиций разных сфер искусства была осуществлена журналом С. Дягилева и А. Бенуа «Мир искусства» (выходил в 1898–1904 гг.). Журнал воспринимался манифестом публичного объединения разрозненных сфер культуры и задавал специфический режим мысли, в рамках которого смыслодвижущими механизмами выступало обращение к реальности символа. Редактировался журнал С. Дягилевым, А. Бенуа, в нем сотрудничали Л. Бакст, К. Сомов, Е. Лансере, М. Добужинский, литературный отдел был возглавлен Д. Filosoфoвым. «Миром искусства» сопровождалось сведение символизма с «декадентским эстетством». Публичные манифесты журнала, подрывающие общественное мнение и ценностные каноны (религиозные, этические, эстетические) расценивает Н. Бердяев как начало эпохи, ее самопровозглашение и характеризует «русским духовным ренессансом начала XX века». С. Дягилев привлекает к сотрудничеству музыкантов, художников, поэтов, писателей, создавая напряженное поле мысли. Жест привлечения и объединения провоцирует переосмысление канонов письма, обращение к форме слова, к его архаическим, мифопоэтическим глубинам: эстетика мысли проявляет себя эстетикой слова, мифа. Как вспоминает А. Бенуа, он и мыслящие люди его круга «были в те годы мучительно заинтересованы загадкой бытия и искали разгадку в религии»², через эстетическое осмысление природы символа.

Заинтересованность вопросами философии, искусства, поэзии, парадоксов, тавтологий, смысловых пустот, и, в широком смысле, — символизмом у поколения, «выросшего в “Петербургской атмосфере” девяностых годов...», а также «в семьях с наследственной культурой»³ была вызвана живой осознанностью того, что существующие объяснительные смысловые каноны утратили свою функциональность, что реальность изменчива и динамична, а нота динамики ускользает от застывших схем, ценностных парадигм, смысловых социально-этических клише; топос провоцирует на осмысленные жесты и вызывает искреннее желание быть вовлеченным в эстетику миропонимания, мировоплощения. Здесь Петербург, сам воспринимаемый мифом, участвует в мифотворчестве и вовлекает в него. Из этой заинтересованности — обращение к религии как живому опыту коммуникации, обмена с реальностью,

¹ Белый А. Душа самосознающая. М., 1999. С. 37–38.

² См.: Волков С. История русской культуры XX века: от Л. Толстого до А. Солженицына. М., 2008. С. 40.

³ Маковский С. На Парнасе «серебряного века» // Русская идея: в кругу писателей и мыслителей русского зарубежья. В 2-х т. Т.2. М., 1994. С. 536.

включающей ландшафт, место, телесное реагирование (звук, свет, запах); в этой коммуникации вскрывается архаическая взаимосвязь при-роды человека и при-роды реальности, в опыте мысли глубинной связи, в опыте ее проявления возникает потребность выхода за границы истории и *обнаружения* внеисторических структур бытия; понимание того, что «мир» есть то, что пережито и получило личностное осмысление. Внимание к соприкосновению с топосом, осознание открытости ему, и сказывание этого опыта живым словом — то, что принимается за «мир», не поддается замкнутости этическим каноном, не может быть завершенным, статичным, не может быть картиной. Осознание того, что «мир» предполагает участие и эстетический опыт извлечения импульсов реальности, облачение их в выразительную форму, требует напряженной работы, тождественной действиям шамана, жреца, посвященного; и эта работа по природе мистериальна, магична, *религиозна*¹.

Re-ligio воспринимается из своей безусловной семантики, как обмен, обратная связь с пространством, с топосом, свободным от готовых коннотаций и смысловых схем, нейтральным от пред-установок и пред-убеждений — это *кровная* связь, нарушение которой доставляет болезненные ощущения утраты *близкого* и *родного*, заявляющие о себе мета-физическим порядком личностного опыта мира. Ощущение этой связи, ее проживание и понимание переводит дискурс в такой режим изложения, которым прорывается пелена общепринятых обоснований жизненных событий, а сами обоснования расплавляются в эстетике личностного языка. Не будет преувеличением сказать, что эстетический опыт мысли каждой личностной биографии Серебряного века религиозен, т. е. пронизан силовыми импульсами топоса, оживлен чувством места, чувством неизбывного присутствия топоса, ландшафт которого вовлечен в ландшафт мысли и формирует геометрию со-бытия. Re-ligio как принцип и оплотнения космоса и постижения этой плотности словом, мифом, символом задает *пойэтическую* размерность мысли, принуждая к личностной рекультивации символа.

Живой интерес к природе символического в живом опыте отечественной мысли совпадал с модой на символизм в Европе. Особенно значимыми были концепция соответствия цвета словесному звуку А. Рембо, изложенная в его сонете «Гласные», концепция символизма Маларме, воспринятая им из сонетов Ш. Бодлера. Ренэ Гиль в «Аполлоне» в 1910 году так характеризует формулу французского символизма: «воображение, создающее аналогии или соот-

¹ Процесс смыслополагания в качестве магии, понятой в качестве сознательной работы по воплощению смысла в звук, букву, слово, как встреча «живого человека» с «живым веществом» разбирается о. Павлом Флоренским. — См.: *Флоренский П. У водоразделов мысли (черты конкретной метафизики) // Флоренский П. Христианство и культура. М., 2001. — Этот смысловой модус развивается и А.Ф. Лосевым. — См.: Лосев А.Ф. Миф — развернутое магическое имя // Лосев А.Ф. Миф. Число. Сущность. М., 1994. С. 217–233.*

ветствия и передающее их образом»¹. Так заявленная формула не предполагает эстетического, т. е. чувственно вовлеченного присутствия, потому и эстетика в этом срезе не обнаруживает своего непосредственного значения «чувственный опыт», а распознается как предположение аудиовизуального образа, отстраненного от тактильно-осязательной компоненты. В русской эстетике символизм восполняется топологически, обнаруживая значимость архаических форм мировосприятия — вовлечение пространства, небезразличие «экзистенции», «области Духа» к чувственному опыту.

Увлечение европейским символизмом дополняется неравнодушием к работам Ф. Ницше, концептуальные конструкции которого провозглашаются в контексте европейской традиции мысли, ориентированной на категориально-понятийный рационализм, иррационализм. В этом отношении, как показывает Л. Шестов, следует *понять* Ф. Ницше, извлекая подлинный смысл путем осторожного и внимательного чтения, не вооруженного предубеждающими понятиями, смысл которых заранее установлен и закреплён. Практика такого оживленного чтения была предпринята авторами Серебряного века; оживляющим механизмом часто выступал символ, как например, в работах А. Белого, ориентированных на понимание Ф. Ницше и воспринятых автором в качестве процесса совместного мышления, едино-мышления.

Не последнюю роль в самоосмыслении отечественной философии сыграло увлечение социальными моделями Гегеля и К. Маркса. Из марксизма вышли Н. Бердяев, С. Булгаков, П. Струве, был обеспокоен ими в раннем творчестве и А. Белый. Марксизм с его идеями коммунизма и всеобщего братства оказался созвучным отечественным представлениям о справедливости, о социальном единении, о братстве и благе; в то же время опыт насилия, провозглашаемый марксизмом в качестве стратегии перехода к качественно иному типу социального бытия, был отвергнут. Дialeктические идеи Гегеля развивались А. Кожевым, но они получили свое развитие в иной стратегии осмысления, отличной от той, что была избрана самим Гегелем: А. Кожев вводит в понимание диалектики компоненту реальности, тем самым задает топологическую «оптику». Но в режиме перетолкования онтологии и антропологии символизм имеет судьбоносное значение для становления опыта отечественной мысли, ее «самообладания». Мысль, как сопряженность эстетики действия с эстетикой слова, фиксирует самость топоса, которым через со-бытие задается самость времени. Современники (Н. Оцуп, Н. Бердяев, С. Маковский) квалифицируют такое время мифом: миф раскрывается как тождество образа жизни и образа мысли. Кроме Ш. Бодлера, Маларме, Ф. Ницше, А. Рембо, Серебряный век стягивает другие исторические эпохи и тематические координаты в одну пространственную плоскость — в текст, озвучивающий время; отвечает эстетическим жестом на эстетизм Оскара Уайльда, Вийона,

¹ Цитата дана по: Маковский С. На Парнасе «серебряного века» // Русская идея: в кругу писателей и мыслителей русского зарубежья. В 2-х т. Т.2. М., 1994. С. 537.

А. Рембо, Новалиса, Шелли, Гюисманса, Стриндберга, Ибсена, Метерлинка, Уитмена, д'Аннунцио, Готье, Эредиа, Леконта де Лиля, Верхарна, Тзара Пелладана, Э. А. По, Ришпена. Такой диалог выводит русскую мысль на границу времени и пространства, в то же время сообщает ей специфические черты — содержательные глубины русского языка и актуальность, злободневность. Надо сказать, что Серебряный век по воссоздаваемым художниками, поэтами, мыслителями смыслоорганизуящим формам — миф многогранный, его семиотическое пространство совпадает с эстетическим опытом каждого конкретного автора и представляет собой живой организм (тело русской мысли), создаваемый за счет плотности реальных (небезразличных) отношений (встреч, переписки, напряжения творческого противостояния) и проявляющий себя в качестве живой / жизненной среды мысли. Это миф, проросший сквозь многие биографии и совпавший с личностным поиском ценностных ориентиров, осуществляемым эстетическим жестом каждым конкретным художником. Есть основания полагать, что это миф, замкнувший на себе время и наделивший время звуком, словом, жестом — смыслом, переведший временной отрезок русской истории в статус *эпохи*.

Ориентация на символизм и на то, что принято квалифицировать по европейским канонам мысли «иррационализмом», оказалась значительной в развитии самостоятельной эстетики мысли Серебряного века.

Сложно сказать, вызвана ли потребность в понимании природы символа перенятием европейской моды¹. Либо символизм как обращение к глубинам

¹ С. Маковский полагает, что увлечение символизмом в России начала XX века вызвано увлечением культурой Запада: «поистине соблазняющим контрастом — отечественной отсталости, бытовой рутине и провинциализму мышления — была на стыке двух веков стареющая Европа с ее аморальной свободой и утонченнейшим индивидуализмом! Какими вдохновительными представлялась ее средиземноморская старина и порывы к неизведанным далям! Казалось, что российское обновление с ней спяно навсегда. Пророки ее, мучители и мученики, заняли у нас командные высоты... началась “переоценка ценностей”» — *Маковский С.* На Парнасе «серебряного века» // *Русская идея: в кругу писателей и мыслителей русского зарубежья.* В 2-х т. Т. 2. М., 1994. С. 536. — В решении этого вопроса противоположны позициям С. Маковского позиции А. Белого, В. Хлебникова и др. Так, А. Белый в «Начале века» сообщает о том, что импульс его творчеству, проникнутому символизмом, был сообщен потребностью «выписывать инаковость мира, которая доступна, но для многих неочевидна» — «“Аргонавтизм” — не был идеологией, ни кодексом правил, или уставом; он был только личным импульсом оттолкновения от старого быта, отплытием в море исканий, которых цель виделась в тумане будущего». Кроме того, идеи ниоткуда не ввозились, а культивировались во внутренней плотной коммуникативной среде, в среде кружка молодежи, сгруппированного около В. В. Владимирова в 1903 г.: «кружка, в котором давали тон студенты-естественники, органики (например, А. П. Печковский) и математики; родоначальниками моей мысли я поминаю здесь не деятелей литературы, а закуску студентов-естественников, из которой восходили во мне мысли о символизме; наш кружок излучал атмосферу исканий, ниоткуда не ввозя идей... и в этой непредвзятости от кано-

смысла, языка, человека, архаики есть самобытное явление отечественной культуры мысли. По-видимому, это взаимодополняющие тенденции в процессе самоосмысления отечественной культуры, но очевидно то, что потребность к самоосмыслению вызревала изнутри, а идеология европейского символизма совпадает с тем, что подпадает под характер отечественного мировосприятия, укорененного в «языковом бессознательном» (в синтетическом порядке языка), в народном эпосе, славянском искусстве, в парадоксах реагирования на реальность и поведения в ней. Если Европа призывала к символизму, к возврату хаоса на спекулятивном уровне смыслополагания, то Россия в своем диалоге с Европой осуществляет попытку символом прояснить национальную самость, живой «мир» как имперский космос.

В то же время, европейский символизм и символизм отечественного опыта мысли — разные типы развития символического поля, часто — и восприятия природы символа. Символ, размыкающий формат мышления и выпускающий мысль на свободу, был воспринят как стратегия осуществления эстетического опыта, пробуждающая мысль либо наводящая на нее. В разных сферах искусства символ получал специфические оттенки и коннотации, которые успешно были переведены в лингвистический опыт, обнаруживая себя в качестве мифопоэтических структур языка — телесных, звуковых метафор, связанных с привлечением целостной самости человека, его *внимательного* присутствия в мире — вслушивания, улавливания ускользающих подробностей, свето-теней, пластических жестов, переструктурирующих пространство и возбуждающих конкретику чувств (боли, желания, страсти, нежности, страдания).

В плане эстетики письма поэзия задает тональность и поставляет пластичную звуковую, словесную форму, освобожденную от устойчивого смысла. В этом отношении поэзия Серебряного века — законодательница формообразующих фигур рациональности, ориентированной на обнаружение эстетики мысли. Кроме того, постулируется то, что природа поэтического дискурса изначально символична. Об этом сообщают разные авторы разных, часто по концептуальным подробностям противоположных, направлений в поэзии. К примеру, символизм А. Белого, отличен от символизма В. Иванова; с символистами спорят акмеисты и футуристы, в то время как если под символом понимать мифопоэтическую глубину языкового знака и неразрывную сопряженность его с действием, жестом, пробуждающими непонимание, абсурд, которые, в свою очередь, наталкивают на языковые первофакты — отрешенное молчание, пробуждающее звук, и звук распознающий себя первоэлементом космоса; если рассматривать символ в качестве механизма, пробуждающего языковую стихию в ее динамике, позволяющего принимать слово как прагмему,

нов символизма... я вижу того не отложившегося в каноне литературы «аргонавтизма», которого девиз был — везде и нигде, сегодня — здесь, а завтра — там». — См.: *Белый А.* Начало века. М., 1990. С. 72.

сообщающую мысли движение, ускорение, — то всех представителей разных направлений и школ поэзии начала XX века роднит равнодушие в отношении к знаку и его бытийственным основаниям. Символизм принуждает к «музыке слов — от сердца к сердцу»¹. В плане организации письма символизм предполагает смысловые пустоты, побуждая воспринимающего к домысливанию, тем самым вовлекая его в совместную работу. Поэзия сообщает языковую меру мысли, пробужденной символом, в то время как самим символом воспринимается вся реальность; символом, отсылающим к самому себе — «поэзия... граничит с чудотворством. Как отделить доступное ей от недоступного, дозволенное от запретного? Ее истина где-то выше человеческих умственных и моральных категорий. Обольщенный величием своего призвания поэт-символист почитал себя членом высокого ордена, жрецом, не только метафизически; поэтическое творчество обращалось из искусства в тайнодействие, связывало его с судьбой человека на земле, с судьбой всего человеческого... и вот, замечтавшись о прошлом, наши символисты встретились на духовных путях — с древнейшими мифами, с оргиастическим дионисианством, с Элевсиной, с тайноведением гностиков, алхимиков и с христианской эзотерикой — от Эккарта, Бема, через Жерара де-Нерваля до... Штейнера»². Поэзия воспринимается авторами в качестве призвания, профессионального мастерства, сопровождаемого чувством личной ответственности за дело мысли; ответственностью, *обнаруживающей* словом мысль. Так, к примеру, объясняет *призвание* поэта мыслью И. Анненский М. Волошину — «в поэзии у мысли страшная ответственность... И согбенные, часто недоумевающие, очарованные, а иногда — и нередко — одуряченные словом, мы-то понимаем, какая это святыня, сила и красота... А разве многие понимают, что такое *Слово* у нас?» (курсив автора — И. К.)³. Противоположное расценивается в качестве «плевка в Вечность» (А. Ахматова).

Поэтический текст возвращает словам их первоначальный статус собственных имен, отменяя привязанности к общим местам заявивших о себе направлений (М. Цветаева⁴), раскрывает их укорененность в стихии космоса (О.

¹ *Маковский С.* На Парнасе «серебряного века» // Русская идея: в кругу писателей и мыслителей русского зарубежья. В 2-х т. Т.2. М., 1994. С. 539.

² Там же. С. 539.

³ «Аполлон», янв. 1910 г. Ссылка дана по: *Маковский С.* Портреты современников // *Серебряный век.* Мемуары (Сборник). М., 1990. С. 140.

⁴ М. Цветаева отказывает в поэтической искренности В. Брюсову, для которого «поэт без “ист” не был поэтом. Так, в 1920 г., кажется, на вопрос, почему на вечер всех поэтических направлений (“кадриль литературы”) не были приглашены ни Ходасевич, ни я, его ответ был: “Они — никто. Под какой же я их поставлю рубрикой?”», в то время как «слово из глубины» выводит поэта на периферию окостеневших смыслов, и эта пограничность присваивает поэту «благородное звание» — «думаю, — оценивает ситуацию М. Цветаева, — что для Ходасевича, как и для меня, только такое “никто” — лишний — *titre de noblesse*». — См.: *Цветаева М.* Герой труда // *Цветаева М.* Собрание сочинений в семи томах. Т.4. Воспоминания о современниках М., 1994. С. 39.

Мандельштам), их эротическую свободу (М. Кузмин, В. Розанов), их ритуальность (В. Иванов, П. Флоренский), их простоту и доступность, их искренность-истинность, призывая воспринимать художника-поэта, мастера — ребенком, ис/допытывающим загадочную реальность впервые; слово обнажает принадлежность мысли стихиям Вечности, наводит на восприятие личной биографии мыслителя-поэта через конструкцию «Ты — вечности заложник, / У времени в плену» (Б. Пастернак). Взрывной ритмической интонацией стих разрывает тождество слов-двойников, т. е. смысловых схем, присущих слову, обнажая парадоксальную нетождественность называния: «то» не есть «то»; так, у В. Иванова «символы наши — не имена, они — наше молчание. И даже те из нас, которые произносят имена, похожи на Колумба и его спутников, называющих Индией материк, что вот-вот выплывет из-за дальнего горизонта». Поэзия возвращает реальности загадку, и «мир», т. е. самое мгновение пробуждающегося смысла, смущает своею незавершенностью и таинственностью. Ритмическая размерность стиха размыкает синтаксические установки, у-казывает на таинственность смысловых конфигураций, погруженных в глубину слова, в живую стихию языка, провоцирует погружение в них.

Таинственность, «загадочность» мира, его принципиальная смысловая недозавершенность, символизм, отсылающий к иной перспективе, отличной от той, что принята как «естественная», провоцирующий остановку готового смысла и вовлекающий в процесс миро-со/здания — провозглашаются всеми направлениями отечественного искусства начала XX века.

Толчком к радикальному развороту в восприятии дела мысли послужил публичный доклад Д. Мережковского, сделанный 26 октября 1892 года в Петербурге на тему «О причинах упадка русской литературы». Как сообщает С. Волков, репортер массовой газеты «Новое время» суммировал его содержание: «Мы стоим на краю бездны... Спасения следует искать у французских декадентов». Д. Мережковский заявил о новых тенденциях европейской литературы и мысли, призывая к пониманию того, что националистские, утилитарные, «нигилистические» идеи, циркулирующие в современном общественном и творческом сознании, не соответствуют «духу времени», в то время как новейшие европейские направления культуры открывают иную перспективу мысли — «с этой его вызвавшей шумный резонанс лекции (на которую откликнулись среди прочих и Л. Н. Толстой, и А. П. Чехов) и началась история первого модернистского движения в России — символизма»¹. В этом докладе Д. Мережковскому удалось зафиксировать основные позиции, которые впоследствии стали ведущими в осуществлении опыта мысли, указали на необходимость принятия эстетической пластики мысли, ее телесной явленности: расширение художественной впечатлительности, учиться которой следует и у Европы, и у классиков русской литературы. Современник Д. Мережковского, редактор «Аполлона» С. Маковский подтверждает: «При

¹ Волков С. История культуры Санкт-Петербурга. М., 2003. С. 171–172.

свете парижской “новизны” другими предстали — Пушкин, Гоголь, Толстой, Достоевский, Тютчев (и в самом деле, разве их не “открыли” наново первые наши модернисты — Волынский, Мережковский, Иннокентий Анненский, Вячеслав Иванов?)»¹. При полной убежденности в том, что Серебряный век в России — явление, пробужденное западной культурой, С. Маковский замыкает слова «новизна» и «открыли» кавычками; этот стилистический жест наводит на то, что отечественный модернизм — явление, вызревшее в творческом сознании людей, восприимчивых к живой мысли, которая имеет место в опыте русской литературы, но в идеологическом режиме мышления, в радикальной критике В. Белинского осталась неизвлеченной.

В опыте непредвзятого осмысления отечественной традиции возникла судьбоносная потребность и необходимость. Актуальность иной стратегии мысли, вовлекающей опыт искусства, литературы, поэзии, науки и увязывающей его концептом «общее дело», получила массовую манифестацию — в журналах, в критике, на выставках, заявила о себе масштабностью коммуникативных событий — тематически пересекающихся обществ, организаций, издательств, фиксирующих грани единения и различия развернутых направлений мысли. Во многом художественная критика поэтов выполняла функцию философии, ориентированной не столько на оценку событий, сколько на пробуждение языка, на формирование языковых идиом, которыми можно описывать опыт принятия реальности изобразительным, пластическим искусством, музыкой. В работе, нацеленной на пробуждение особой, семантической пластики языка, основания философии и поэзии, а также художественной критики Серебряного века совпадали (примером тому могут служить работы В. Розанова, П. Флоренского, Л. Шестова, критические эссе О. Мандельштама, М. Цветаевой, В. Иванова и пр.).

Особую значимость принимает факт публичности в опыте демонстрации эстетики мысли, ибо «тот, кого не видят, не существует, его нет; ушедший в текст философ выпадает от сопричастности, видимости, достигаемости. (Прежде, вплоть до середины XX в., не существовали те философы, кого не слушали, не читали). Его распрямление происходит в своем контексте, не ведающем политических, религиозных, экономических и прочих проблем, среди которых личные обстоятельства и личные отношения с главными претендентами на интеллектуальное лидерство»². Опыт публичного донесения эстетической позиции — один из ведущих в проявлении сущностной эстетики Серебряного века. Потребность в публичности вызывает ряд поэтических манифестов, вбирающих в собственное смысловое пространство тонкости, подробности, ситуативную конкретику языка, отстаивающих право на уникальность опыта выражения, вовлеченного в жест, действие, органику мыс-

¹ Маковский С. На Парнасе «серебряного века» // Русская идея: в кругу писателей и мыслителей русского зарубежья. В 2-х т. Т.2. М., 1994. С. 537.

² Савчук В. Режим актуальности. СПб, 2004. С. 54.

ли. Манифесты в поэзии часто совпадают с манифестами в искусстве (в живописи, в музыке, балете), они воспроизводят *особенное* в сместившемся мировоззренческом континууме, останавливают внимание на различных гранях символа и проявляют их.

Частотна ситуация предметного бытия философских концептов: философы формируют концепт понимания образа-символа музыки, живописи, других областей искусства; этот концепт не всегда соответствует опыту создания произведения, т.е. опыту, пробужденному мыслью. Профессиональная «любовь к мудрости» скатывается в спекуляцию, разворачивая мысль как «мысль о». В этом отношении предметная философия (слова, музыки, живописи и пр.) — непродуктивна, поскольку занимает отстраненную позицию наблюдателя со стороны. Коммуникативная интенсивность, плотность начала XX века создавала жизненную среду, в которой философская отстраненность исключалась¹. Жизненная среда воспринималась единым телом мысли, топосом, в котором разные плоскости художественных форм сопричастны, сведены к органике мысли.

Коммуникативная интенсивность нуждалась в публичной акции, в привлечении внимания широкой публики и манипуляции (в буквальном смысле, от лат. *manus* — рука), руководстве им. Публичность искусства требует ответственности от художника и понимания того, что есть сфера, где «отвага, риск и безоглядная свобода сближают позиции художника и солдата». Солдат ведет открытую войну «со ставшими формами, которая требует сверхнапряжения. Художник, открываясь бытию, рождает новые версии сущего и тем указывает на пустоту старых форм репрезентации. Философ оказывается в равных условиях с художником и воином в *горячей* точке сообщения, сопереживания, сострадания. Если он всем своим существом откликается и проживает время мысли с интенсивностью боя, то он рискует не менее солдата» (курсив автора — И.К.)². Необходимостью публичного сообщения и ответственности за него вызваны творческие манифесты поэзии, сопровождаемые театрализованным действием, феерией жеста (футуристы, дадаисты). Отсюда же — театральные

¹ Детальное исследование феномена коммуникативной плотности, формирующей контуры Серебряного века, выходит за рамки настоящего исследования. В то же время западная культура получила осмысление своих идей через призму коммуникативных отношений, короткий и длинных. В работе Р. Коллинза эти отношения позиционируют себя как «коммуникативные сети», наличие которых позволяет судить о жизнеспособности и самодостаточности культуры; отсутствие, потеря сетей гарантирует как не востребованность мысли и безразличие к ней аудитории, так и творческую неполноценность свободной мысли, особенно в период ее становления, ученичества. Сам автор указывает на отсутствие подобных исследований в контексте русской культуры, а также проясняет необходимость исследования русской мысли через введение концепта «коммуникативная сеть». — См.: Коллинз Р. Социология философии: Глобальная история интеллектуального изменения. Новосибирск, 2002.

² Савчук В. Режим актуальности. СПб, 2004. С. 58.

акции, демонстрирующие возможность символьного миропонимания и миропроживания.

Из этих же оснований заявляет себя живопись, предъявляющая художественное произведение как жест мастера-автора, его «особую точку зрения»; живопись наводит на необходимость места, из которого произведение не столько проявляет замысел, смысл, сколько задает его. В этом отношении произведение художника — указатель смысла, открытый символ, знак (К. Малевич, М. Шагал). Из жеста формируется концепт. Живопись комбинациями светотени проявляет непроявленные грани пространства, вынуждает к необходимости отрешения от привычной оптической перспективы, отсылает к абстракции. Арт-символизм М. Врубеля актуализирует тему хаоса, ничто, инобытия, заявляет о художнике как «сакральном безумце»; в тесном коммуникативном континууме эта нота становится доминантной в поэзии А. Блока, в философских конструкциях А. Белого, почитавших мастерство М. Врубеля.

Единство эстетики было во многом спровоцировано призывом А. Бенуа в художественном проекте «Мир искусства» участвовать живопись в более широком синтетическом искусстве, включавшем музыку, театр. Этим ставится акцент на эстетической многогранности опыта мысли, а также прослеживается претензия на полноту эстетического опыта, вовлеченного в эстетику мысли — фиксации состояний предела личностных усилий, воли, устойчивого понимания — предела, который расширяет смысловые горизонты. Сам А. Бенуа рядом иллюстраций к «Медному всаднику» А. С. Пушкина пробуждает архаический ужас и трепет перед мифологической фигурой Петра I, пересекающего пространство города и настигающего современность. Экспозицией рисунков А. Бенуа реактивирует мифологию города и восприятие самого города в качестве мифа, участвующего в процессе порождения мифологем, сообщающих меру реальности ритуалом творчества: жест Бенуа задает топологическую размерность мифу.

Наряду с другими сферами искусства музыкальный эстетический опыт вплетен в ткань мысли Серебряного века. Музыка обнаруживает национально-эпическую глубину, звуком доносит радикальные жизненные переживания и воспроизводит их музыкальным образом, который сводит в плоскость звука чувство, переживание, мысль, поступок, звуковой гаммой выводит на предел понятного и допустимого, провоцирует на телесные вибрации, совпадающие с тональностью звука, доносимого мастером, пробуждает глубинную архаику (как в работах А. Ф. Лосева, возрождающего пифагорейскую традицию восприятия музыкального жеста, совмещенного с космическим Логосом, архаикой числа). Музыка возрождает Мнемозину, разворачивая свернутый опыт детских переживаний — звуков, запахов, красок, и через них — уплотняя живой опыт «мира», как опыт безусловного переживания встречи с реальностью, опыт искреннего, доверчивого опрашивания космоса вещей.

Показателен опыт Московской русской частной оперы, основанной в 1885 г. С. И. Мамонтовым. Опера была ориентирована на создание худо-

жественного ансамбля, объединившего музыку, живопись, поэзию. Так, на сцене оперы выступал Ф. Шаляпин, дирижировал С. В. Рахманинов, декорации выполняли В. Поленов, К. Коровин, И. Левитан, М. Врубель, В. Серов, В. и А. Васнецовы. На сцене впервые были поставлены оперы Н. А. Римского-Корсакова «Садко», «Царская невеста», «Сказка о царе Салтане», «Моцарт и Сальери».

Если идея объединения, ансамбля провозглашалась в Москве, то в Петербурге сущность театра претерпела радикальные изменения: театр обнажал свою начальную специфику — зрелищность, вызывающую соучастие, напряжение, при солидарности художников, поэтов и режиссеров. В реализации эстетики мысли значительна идея условного театра В. Мейерхольда в постановке пьесы А. Блока «Балаганчик», сопровождаемой музыкой М. Кузмина; эта идея предполагала модификацию внутреннего театрального пространства. Образами, атмосферой, символикой «Балаганчика» был проникнут М. Шагал, что выражено его художественными композициями. Мыследвижущими композициями были пронизаны балетные постановки Ф. Лопухина: «солнечность» действий, «спиралевидность мироздания», «вечное движение» в танце; а также «театр Логоса» В. Всеволодского. Отстаивалась позиция, что балетный танец не создается, но *исполняется* как исполняется сама мысль.

В 20-е годы В. Э. Мейерхольд в театральных постановках так определяет территорию мысли: тело столь же выразительно, что и слово. Можно утверждать, что зрелище, мейерхольдовский театр пластики «Биомеханика» продолжает танцевальную традицию, завезенную в Россию Айседорой Дункан, и восстанавливает в правах греческую телесность, идеал тела, раскрепощенного от спекулятивных установок и моральных предписаний. Темп, ритм — лейтмотив постановок. Исполняемые телесные фигуры вовлекают аудиторию, вводят в *эстетис мысли*, т. е. сообщают такое мыслительное пространство, которое свободно от идеологических зажимов и готовых смысловых форм. Сама А. Дункан характеризовала свой танец «пластической философией жизни», замечая, что «нет такой позы, такого движения или жеста, которые были бы прекрасны сами по себе. Всякое движение будет только тогда прекрасным, когда оно правдиво и искренне выражается»¹, а после встречи с Есениным в 20-х годах характеризуя свой танец *исполнением* имажинизма, в котором *искренность* — критерий пластической истины. А. Дункан сознательно проводила рекультивацию *культуры пластики*, укорененной в Греции: «Я работала, изучая античную скульптуру, вазовую живопись и отдельные, зафиксированные в живописи и скульптуре моменты античного танца, но я видела в них лишь непревзойденные образцы естественных и прекрасных движений человека. Мой танец — не танец прошлого, это — танец будущего. А каков был танец греков — мы ведь не знаем»². Очевидно, что

¹ Шнейдер И. Встречи с Есениным: Воспоминания. М., 1966. С. 9.

² Там же. С. 10.

в данной стратегии восприятия пластики танца проступает потребность восстановить целостность искусства, в которой органично были слиты поэзия, танец, сценическое исполнение, мысль.

В то же время сама философия воспринимается как «театр Бытия» (Мистерия), а «театр Бытия» как специфическая философия, т. е. такое пространство, которое организует смысл, вовлекая жест, слово, действие, декорации в процесс *проживания* смысла и его постижения, задает напряжение пробуждающихся смысловых линий: «Сценическую площадку захватывают не достойнейшие, но сильнейшие. Когда она попадает в руки людей бытия, метафизиков, они опускают четвертую стенку и делают мистерию. Бытие, откуда родом эти люди — незримо, едино и неизменно. Мистерия защищает себя от зрителя, от чужезлазия. Всякий допущенный к мистерии является ее актером. Изменчивая природа театра использована для того, чтобы *измениться в неизменное*. Участники мистерии не играют, а отыгрывают проигранное первородным грехом бытие. Им не нужно проходить анфиладой “я” (ведь из “я” в “я” есть двери): им нужно подняться по вертикали из маленьких, строчных “я” в большое, мировое, прописное “Я”. Мистерия — негативный театр: идет не от личности через лицо к личине, а от личины через лицо к личности. Срывая их с себя одно за другим, — сначала личину, потом лицо, потом и личность, — маленькие “я” встречаются в одном большом “Я”. Они не играют его, а суть в нем, так как задача мистерии в том, чтобы перестать играть в свои “я”, которые суть не подлинности, но роли. Естественно, что оттеатральный театр неизменяемого единого и приходит, в конце концов, к единому сюжету, изгоняет зрителей, как оглашенных, и прячет свой смысл под панагию, внутрь жертвенной чаши, где и происходит последнее, что осталось от элемента изменчивости, то есть театральности, в этом странном театре: таинство пресуществления. Короче: все бедные вариациями мистерии объединяются в богослужение: литургию»¹. При смене точек отсчета философия воспринимается и как «театр быта — бытия» (Трагедия): «Мистерия цельна: в ней солнце всегда в зените и у вещей нет теней. Трагедия рождается вместе с тенями. Когда тень, отползшая от вещи, почувствует линию, отделяющую вещь от нее, тени, то линию эту она превращает в рампу: на тенеразделе и строится трагедия. Тень хочет, но не может быть вещью и войти в вещь может лишь ценой своей гибели: субстанция жива смертями модусов. Тень, почувствовавшая свою отброшенность, тварность, вторичность своей природы, включена в трагедию, длящуюся от зори, родившей ее, до зари, ее убивающей. Тень черна потому, что свет, отбросивший ее, светел. И еще потому, что отброшена. Отброшенным действуют, но оно бездейственно. На театре Метерлинка, являющимся средней формой меж мистерией и трагедией, в от-

¹ Кржижановский Сигизмунд Философема о театре [Электронный ресурс] / С. Кржижановский — Режим доступа: http://az.lib.ru/k/krzhizhanowskij_s_d/text_0370.shtml

личие от мистерии, где все актеры — все зрители: подымается занавес и показывает закрытые двери. У дверей люди, ждущие их раскрытия, как за миг до того зритель залы ждал открытия занавеса. Зритель в зрительном зале смотрит на зрителя на сцене, который созерцает *созерцание созерцающих*. Действия нет и не может быть: действие там в вещах, за створами сомкнувшихся дверей, — на сцену брошены лишь тени, отражаемые в зеркалах глаз. Среди “бездействующих” лиц трагедии лишь одно лицо способно действовать: но сцена не знает способа, чтобы показать его: лицо это неизменно одно — Рок; оно всегда незримо и действия его могут быть показаны лишь при помощи бездействия выведенных к рампе созерцателей, которых здесь почему-то называют “актерами”; акт Рока всегда один и тот же, и только многообразие в статике бездействия созерцателей, показывающих свое созерцание зрителям, позволяет говорить о репертуаре Рока, единственного, но незримого актера трагедии. Задняя стена сцены у древних была прорезана тремя дверями: через среднюю — главную — входил первый актер (протагонист); боковые, чуть пониже, были для второстепенных персонажей. Но в трагедии все персонажи второстепенны и средняя дверь должна бы быть глухо забита: она для протагониста Рока, Рок заглазен — и показывает себя, лишь наказывая» (курсив автора — И. К.)¹. Как говорят исследователи-театраловеды, эта эпоха и, конкретно, так заданный ракурс мысли предрекает «не больше и не меньше, *движение театра* на всем протяжении двадцатого столетия...»². Выстроенные мифологемы позволяют представить как *философию театра*, так и *театр философии (и самую философию как театр)*, излагая эти единицы как взаимоконвертируемые.

С. Дягилев, А. Бенуа, журнал «Мир искусства», в котором первоначально сотрудничали и Д. И. Мережковский, и З. Гиппиус, предлагали акции художников, композиторов, поэтов российской широкой аудитории (биржевикам, врачам, адвокатам, крупным чиновникам), а также — западной общественности, сообщая эстетическим акциям Серебряного века мировую известность. А. Бенуа откликнулся на доклад Мережковского о перспективе мысли, понимая, что поддержка этой позиции может быть перспективна не только в эстетическом, но и экономическом плане. На фоне экономического и промышленного развития страны, темп которого был задан Александром III, появилась потребность в культурной прививке в среде новой экономической элиты, представители которой «хотели ощущать себя щедрыми меценатами и были готовы тратить существенные суммы на поддержание национальной культуры»³. Момент экономического роста — немаловажная деталь в формировании сущностных черт

¹ Там же.

² *Перельмутер В.* Предисловие к работе: *Кржижановский Сигизмунд* Философе-ма о театре [Электронный ресурс] / С. Кржижановский — Режим доступа: http://az.lib.ru/k/krzhizhanowskij_s_d/text_0370.shtml

³ *Волков С.* История культуры Санкт-Петербурга. М., 2003. С. 175.

эпохи. Во-первых, этот момент смещает устойчивые представления о «мире», демонстрируя то, что «мир» без технического оснащения и «мир», смыслы которого опосредствованы техникой, — разные «миры». Во-вторых, экономическая свобода и поддержка мецената подкрепляли напряжение творческой свободы, задающей тон экономически усложняющейся реальности. Культура Серебряного века выполняет терапевтическую функцию: предлагает версии понимания мира, одновременно вскрывая сами понимаемые механизмы. Публичность свободного жеста искусства наводит на мысль — «*все не так...*», задает смысловую модальность — «*как может быть*», и личностным жестом сообщает императив — «*как быть должно*». Творческие акции Серебряного века смещают «точку сборки» смысловых координат, освобождая реальность от корпуса окостеневших мысле-форм.

Образованный С. Дягилевым и А. Бенуа художественный журнал «Мир искусства» привлекал ярких художников, поэтов, мыслителей, делая ставку на необычность, новизну позиции. Журнал преследовал цель — изменить культурный облик страны. В 1902 г. редакцией журнала «Мир искусства» было предложено сотрудничество Л. Шестову¹, а также были опубликованы части работы «Достоевский и Ницше» и некоторые статьи, на которые критически откликнулся Д. Мережковский.

Проект «Мир искусства», наряду с остальными публичными акциями, породил культ книги в России — «полиграфическое искусство Петербурга, как и многое другое, попавшее в сферу внимания художников «Мира искусства», — русские плакаты, дизайн интерьера, изделия из фарфора, даже производство оригинальных игрушек — переживало подлинный ренессанс во многом благодаря их новаторским усилиям»². Культ книги порождает культ чтения, а также образ читателя, вовлеченного в эстетику мысли. Книга расценивается одной из значимых структур публичного вызова, призыва к диалогу, донесения о реальности молодому поколению читателей. Обложкой книги часто выступали работы художников (Л. Бакста, А. Бенуа, М. Добужинского). *Книга эпохи* стягивает временные линии, отсылая к месту, которое проявлено письмом. Книга работает как медиа-ресурс, доносящий о уникальности опыта мысли реальности и вовлекающий в соучастие в этом опыте молодое поколение. Без учета феномена книги, письма и вовлеченного читателя образ эпохи остается незавершенным; данные феномены конститутивны в обнаружении самости с-казывающего самое себя времени — *epoche*.

Наряду с «Миром искусства», существуют другие способы организации публичности и коммуникативной сплоченности. Коммуникативная плотность и интенсивность людей, настигнутых мыслью, поддерживает внутреннее смысловое напряжение, содержательную концентрацию, задает/воспринимает

¹ См.: Основные даты жизни Льва Шестова // *Шестов Л.* Апофеоз беспочвенности. Л., 1991. С. 210.

² *Волков С.* История культуры Санкт-Петербурга. М., 2003. С. 182.

ритм топоса, с-казывающего мысль, этим сообщает меру мира и его размер (к примеру, в 10-е годы тяготение к архаике мирсикусников воспринималось левым фронтом искусства в качестве излишней манерности, самолюбования в просветах старины¹).

Для А. Белого средой, подкрепившей его «влюбленную радость сознания, позволяющего отделить «натуру» от символа», и пробудившей в нем поэта-мыслителя-свободу (единицы для самого А. Белого тождественные), стали «Аргонавты», в которых сходились поэты, ученые, философы — «почему-то не обращали внимания мы на догматические пережитки в каждом из нас, надеясь склероз догмата растопить огнем энтузиазма в поисках нового быта и новой идеологии; пути, на которых блуждали мы до переворота, происшедшего в каждом из нас и до встречи друг с другом, — что общего между нами? Владимиров, Челищев, Малафеев, Кобылинский — свободный художник, химик, математик и музыкант, народник, бывший экономист до потери волос; и все — “аргонавты”». В этом кругу пребывал и А. Блок, и Г. Г. Шпет: «... не мог я понять — чем Шпет тянется к нам: устремлением моральным или тем, что мы — не мыслители... он выбрал себе “Аргонавтов” как клубное место; я выбрал себе клубом философию, а он искусство»². В «Аргонавтах» сплавляется связь между философией, поэзией, лингвистикой в одно целое, до теоретических обоснований и выводов, это целое становится ведущей предпосылкой в *проявлении* мысли словом. Поэтами и философами посещались одни семинары (к примеру, семинары Г. И. Челпанова, профессора Киевского, а потом Московского университета, частыми посетителями которых были А. Белый, Б. Пастернак, Р. Якобсон); они состояли в одних организациях (Государственная академия художественных наук — ГАХН — членом которой были Г. Шпет, А. Ф. Лосев; петербургское Общество поэтического языка — ОПОЯЗ — собиравшее и поэтов, и мыслителей, и лингвистов), часто в качестве свободных слушателей (Р. Якобсон в ГАКХН). Р. Якобсон убежден в том, что предшественниками научных идей, родившихся в начале XX века в России, в том числе и идей формализма, были не только ученые и не только научные клубы, диспуты, но и авангардистские поэты и художники — «направляли меня в моих поисках опыт новой поэзии, квантовое движение в физике нашей эпохи и феноменологические идеи, с которыми около 1915 г. я познакомился в Московском университете»³.

Не последнюю роль в Москве в начале 10-х годов играли литературные вечера М. Морозовой, привлекавшие философов (Лопатина, Шпета, Белого). В рамках этого салона создавались издательские проекты, журналы, впоследствии расходившиеся в принципиальных позициях (например, «Путь»

¹ См.: Ахматова А. К истории акмеизма // Ахматова А. Полное собрание поэзии и прозы в одном томе. М., 2009. С. 787.

² Белый А. Между двух революций. М., 1990. С. 305.

³ Якобсон Р. Избранные работы. М., 1985. С. 261.

Трубецкого, Бердяева, Булгакова, Гершензона и «Мусагет» Белого, Эллиса, Метнера). В свою очередь Е. Трубецкой, С. Булгаков, Н. Бердяев участвовали в собраниях Московского философско-религиозного общества¹.

Живая среда эпохи — единство нескольких поколений учителей и учеников: так, преподавателями Г. Шпета в киевском университете св. Владимира были Е. Трубецкой и С. Булгаков, а установки мысли И. Анненского воспринимали акмеисты. Направления, позиции, школы встречались и расходились (как наезжавшие в Москву Д. Мережковский, З. Гиппиус с М. С. Соловьевым, с А. Белым). Встречались и расходились между собой два полюса российской культуры начала XX века — Москва и Петербург.

В Петербурге были популярны религиозно-философские собрания Д. Мережковского и сам салон Мережковского-Гиппиус-Философова, среды в «Башне» В. Иванова, в которую заезжали из Москвы А. Белый, М. Цветаева, кафе «Бродячая собака», позже — кружок М. Бахтина.

Концепция религиозно-философских собраний была раскрыта З. Гиппиус — «общество людей религии и философии для свободного обсуждения вопросов церкви и культуры». «Общество» существовало по инициативе Мережковских в Петербурге в 1901–1903 гг. и членами его были В. Розанов, В. Тернавцев, Д. Философов. В собраниях принимали участие и церковные деятели: профессор Духовной Академии А. Карташев, митрополит Антоний, ректор Духовной Академии епископ Сергей (будущий патриарх Московский) и другие. Отчеты о заседаниях публиковались в специально созданном журнале «Новый Путь»². Религиозно-философские собрания преследовали важную для складывающейся, уплотняющейся эстетики Серебряного века цель: оживить существующие религиозные каноны христианства в целом, и православия в частности, оживить публичную доктрину Церкви личностной верой и личностным участием, вовлекая в восприятие личностной веры единство телесных ритуально ангажированных практик, а также отстаивая равнозначность телесности в эстетике мысли и в религиозном опыте. Н. Бердяев сообщает, что «около 1908 г. в России образовалось религиозно-философское общество, в Москве — по инициативе С. Н. Булгакова, в Петербурге — по моей инициативе, в Киеве — по инициативе профессоров Духовной Академии. Религиозно-философское общество сделалось центром религиозно-философской мысли и духовных исканий. В Москве общество назвалось “Памяти Вл. Соловьева”... Мысль была не столько богословской, сколько религиозно-философской»³. Н. Бердяев разграничивает религиозно-философские собрания Мережковских

¹ См.: *Белый А.* Начало века. М., 1990.

² См.: *Маковский С.* На Парнасе «серебряного века» // Русская идея: в кругу писателей и мыслителей русского зарубежья. В 2-х т. Т.2. М., 1994; *Маковский С.* Портреты современников // *Серебряный век.* Мемуары (Сборник). М., 1990; *Гиппиус З.* Серебряный век. М., 1990; *Бердяев Н. А.* Самосознание. М., 1998.

³ *Бердяев Н.* Русская идея // Русская идея: в кругу писателей и мыслителей русского зарубежья. В 2-х т. Т.2. М., 1994. С. 269.

и концепцию религиозно-философского общества, проговаривая то, что в начальной стадии они сосуществовали, но потом разошлись в разные стороны и различались разностью концептуальных позиций: «Мережковские всегда имели тенденции к образованию своей маленькой церкви и с трудом могли примириться с тем, что тот, на кого они возлагали надежды в этом смысле, отошел от них и критиковал их идеи в литературе. У них было сектантское властолюбие»¹. Целью религиозно-философских обществ является попытка примирения между официальной и неофициальной религиозными православными доктринами. Одновременно с религиозно-философскими обществами была развита позиция «мистического анархизма», «размывающая идею Бога, власти», локализовавшаяся в «Башне» В. Иванова.

«Среды» на «Башне» В. Иванова собирали символистов; в «Башне» Белым и Ивановым было предложено Гумилеву название его способа мысли и тех, кто придерживался его круга и принципиальных позиций с легкостью *назвали* «акмеистами» от «акме», вершина — «так он стал акмеистом; и так начинался с игры разговор о конце символизма»². Как сообщает современник К. Эрберг, «бывать на “башенных средах”... чуть ли не считалось признаком культурности и хорошего вкуса»³. Вяч. Иванова Л. Шестов назвал «Вячеславом Великолепным» — «Башня» была одним из мифов Петербурга. На «Башню» являлись многие — «Лосский, Бердяев, Булгаков, Шестов, Пимен Карпов, поэты, сектанты, философы, богоискатели, корреспонденты; Иванов-Разумник впервые мне встретился здесь»⁴. Коммуникативная напряженность «подстегивала» напряженность мысли, смещая общепринятые установки — дневной распорядок дня, график работы, смену суток. Современники проговаривают то, что работа мысли не прекращалась совсем, этим жили: мысль как миф была вплетена в жизнь. В «Башне» было «логовище» М. Кузмина, с которым тут же спорили, поскольку он — «антагонист символизма», и он тут же писал колкие заметки на символизм для «Аполлона». В «кузминском углу собирался сам “Аполлон”»⁵. Оставался ночевать и Гумилев, подолгу «живал» и М. Волошин. *Без-умная*, по Белому, «Башня» — «эта комната — музей, та — точно сарай; войдешь, — забудешь, в какой ты стране, в каком времени; все закосится; и день будет ночью, и ночь — днем; даже “среды” Иванова были уже четвергами: они начинались позднее 12 ночи»⁶. «Сновиденная» жизнь Петербурга потрескалась и М. Цветаеву⁷: зыбкий сумрак города и мифология его быта сообщили

¹ См.: *Бердяев Н. Русская идея* // *Бердяев Н.А. Самосознание: Сочинения*. М. — Харьков, 1998. С. 389.

² *Белый А. Начало века*. М., 1990. С. 346. — Но А. Ахматова оспаривает этот факт.

³ См.: Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома. 1977. Л., 1979. С. 129.

⁴ *Белый А. Начало века*. М., 1990. С. 346.

⁵ Там же. С. 344.

⁶ Там же. С. 343.

⁷ *Цветаева М. Нездешний вечер* // *Цветаева М. Воспоминания о современниках. Дневниковая проза* // *Цветаева М.И. Собрание соч. в 7 т. Т. 4*. М., 1994.

поэту творческий импульс, укрепили обостренную необходимость мысли, слова, письма.

Другим мифом, приводившим в движение образ жизни как сознательную мифологию, был Дом Мурузи, в котором проживали Мережковские, в котором же потом был Дом поэтов и «Цех поэтов» Н. Гумилева, а к середине XX века — дом, место юности И. Бродского. В начале века Дом Мурузи вплетается в легенду города «декадентскими» устремлениями салона Мережковских и его посетителей, ориентированных на неохристианство, оживленное телесной эстетикой — В. В. Розанова, А. Белого, Н. Бердяева, С. Булгакова, Д. Filosofova, А. Бенуа и др. В салоне З. Гиппиус бывал А. Блок¹. Д. Мережковский отрицает положительную христианскую эстетику Вл. Соловьева, предлагая понимать неохристианство через неоязычество; Вл. Соловьев настаивает на том, что мысль Д. Мережковского — несерьезна и однобока. Телесная эстетика В. Розанова также вызывает резкую критику Вл. Соловьева. В то же время, тесно коммуницирующий с Мережковскими А. Белый, критикует как сам салон («с 1905 года, попав в Петербург, я на несколько лет окончательно запутался в кружке Мережковского, идейное общение с которым коренилось в превратном понимании терминологии друг друга... я боролся с затрепанным либерализмом и с гонором энциклопедий без творчества, с пылью научных подвалов, со скукой мещанства, с пустым благодушием»²), так и его посетителей (к примеру, Н. Бердяева: «он (Бердяев) объявлял крестовый поход против созданной им химеры, дергаясь, вспыхивая, выстреливая градом злосчастных сентенций, гарцуя на кресле, ведя за собой послушных “бердянок” приступами штурмовать иногда лишь “четвертое” измерение»³, или В. Розанова: «можно ли назвать разговором варенье желудочком мозга о всем, что ни есть: Мережковских, себе, Петербурге?»⁴). Мережковские критичны к «Башне» В. Иванова, характеризуют ее «становищем» и ревностно относятся к посещениям ее завсегдатаями своего салона (А. Белого, Н. Бердяева). Личностные взаимоотношения между художниками-поэтами-мыслителями сообщают дополнительное напряжение коммуникативному пространству, подключают пресечения между топосом мысли Москвы и Петербурга.

«Бродячая собака» — еще один миф Петербурга начала века: миф как эстетика единства компонентов «среды», «образа жизни», «слова», «мысли», «публичности». В кафе «Бродячая собака» встречались художники, поэты, музыканты, актеры, режиссеры которые самостоятельно организовывали пространство так (картины, мозаика, декорации), чтобы оно соответствовало на-

¹ Гиппиус З. Мой лунный друг. О Блоке // *Воспоминание о серебряном веке* М., 1993. С. 139–171.

² Белый А. Начало века. М., 1990. С. 6.

³ Там же. С. 7.

⁴ Там же. С. 463.

строению присутствующих и выступающих. В кафе футуристы встречались со своими литературными и, шире, идеологическими противниками.

Коммуникативное напряжение задают журналы. В Москве напряженную полемику с оппортунизмом «Шиповника» вели брюсовские «Весы», журнал «Скорпион». Н. Гумилев писал, что «история “Весов” — может быть признана историей русского символизма в его главном русле»¹. Русские, философски ориентированные, журналы развивают принципы феноменологии Э. Гуссерля. Так, в журнале «Вопросы философии и психологии» Л. Шестов публикует «Memento mori» о Гуссерле, которая впоследствии была переиздана в 1926 г. в Париже и сделала имя Гуссерля европейски знаменитым.

В Петербурге выходят «Вехи», «Северный вестник», сборники «Русские символисты», «Аполлон» С. Маковского, «Гаудеамус» В. Нарбута, участника Гумилевского «Цеха поэтов». Литературно-научный и политический журнал «Русское богатство» в 1891 г. выходивший под редакцией Л.Я. Гуревича, воспринимается современниками органом русского модернизма. В нем печатались Н. Минский, Ф. Сологуб, К. Бальмонт и др.

Плотность коммуникации трансформирует пространство, высвобождая его архаические токи, а вместе с ними — архаику культуры и человека. Резонирующее жизненное пространство обостряет экзистенциальное состояние тревоги за место, маркированное *родным, живым, раскрепощающим свободу мысли*. Тревога вызывает потребность погружения в стихию жизни, стихию языка, в архаические, безусловные глубины. Тревога принуждает самость топоса с-казывать себя. Жест, звук, слово, текст, письмо суть прибежище, экзистенциальная ниша, одновременно — способ обрести равновесие в напряжении самости вещей и индивидуальной самости художника.

Можно согласиться, что «новаторство» в этом отношении остается за Петербургом. Некоторые исследователи предполагают, что Москва придерживается славянофильской тематической линии, ориентированной на патриархальные архаические каноны в процессе самосмысления, в то время как Петербург ориентирован больше на линию западников². Надо сказать, что если осуществлять рефлекссию предельных оснований мысли, то необходимость в такой дисциплинирующей мышление установке на славянофильское / западное деление отечественной культуры отпадает. Разоблачение эстетики языка, сопровождающей эстетический опыт мысли, снимает ограничительные барьеры, вытягивая на поверхность символические, мифопоэтические структуры, понимание которых побуждает к реактивации архаики русского языка. Топологический режим обнаружения мысли имеет место в интуициях авторов Серебряного века, пребывающих как в пространстве Москвы (к примеру, у А. Белого), так и в пространстве Петербурга (к примеру, в позициях акмеизма). В этом отношении

¹ Гумилев Н. Собр. Соч. в 4-х т. Т.4. Вашингтон, 1968. С.234.

² См.: Волков С. История культуры Санкт-Петербурга. М., 2003; Волков С. История русской культуры XX века: от Л. Толстого до А. Солженицына. М., 2008.

эстетика мысли есть не сравнение разных держав и обычаев, но «общее дело», в котором пробуждается и с-казывается имперская самость. Славянофильские и западнические позиции — возбудители дела мысли, поставляющие ему различные смысловые грани символа (из наследия различных авторов различных эпох), в то время как символ являет себя самостоятельным движущим механизмом мыслительной стратегии. Так, оппозиция славянофилы/западники снимается, но ландшафт места, пространство города играет не последнюю роль в формировании рациональности и закреплении за ней определенной логики.

Если в глубинных основаниях эстетического мировосприятия эстетика религиозная и эстетика поэтическая пересекаются, то в плане формирования логики, канализирующей ветки рациональности, эстетика мысли символом получает различное воплощение. Манифестация символа как способа раскрытия мышления от стандартных канонов и осуществления свободы мысли в эстетическом опыте Серебряного века неоднозначна и неоднородна; проявляют себя две линии символического мировосприятия. Так, с одной стороны, это следование традиции мысли, в которой символ принимается в рафинированном от телесного опыта статусе, а символическое миропонимание — миропонимание, вовлекающее в дискурсивность присутствие трансцендентной абсолютной реальности, Бытия Бога; т. е. это следование традиционной метафизике с ее разделением на трансцендентное/имманентное, сакральное/профанное, не предполагающее предварительного осмысления механизмов мышления и рациональности — не выращающего понимания символа, но символом фиксирующего мысль, отсылая к трансцендентным горизонтам. С другой стороны, мысль природы символического и мышление символом совмещает обращение к архаическим основаниям мысли и прояснение того, что мысль требует участия, из опыта которого обнаруживается органическая целостность реальности и человека, потому полагается, что дискурсивные формы не могут нарушать целостность и быть от нее освобожденными. Эта позиция наталкивает на переосмысление как самости языка, его *haecceitas*, так и основ его культурной функциональности. Из этой позиции провозглашается эстетика мысли, обнаруживающая архаические структуры опыта, выходящие за границы православной архаики; эстетика мысли сопровождается эстетикой слова, проявляющей себя в режиме мифопоэтической акции, т. е. вовлеченности в процесс мысли.

К первому типу миропонимания с некоторыми оговорками можно отнести символизм В. Соловьева и его последователей, переход символизма, мышления символом в религиозную мистику: мистический Эрос В. Соловьева отсылает к призраку, к нетелесной субстанции — образу «Мировой Души», эта же стратегия отречения от тела наблюдается у А. Блока, в его образе Незнакомки, Прекрасной дамы, и у А. Белого. Но здесь надо добавить и то, что при отказе от тела — о нем не забывают, но оставляют его в стороне, и тело не участвует в спекулятивном опыте мысли. В так исполненной рациональности ее языковые структуры не всегда дополнительно проговариваются, не всегда тщательно

подготавливаются, но достаточно часто воспринимаются как нечто, «само собой разумеющее себя», и такие единицы как «душа», «Дух», «Бог» часто воспринимаются из православной традиции, либо из эзотерического знания без дополнительных обоснований¹. Такой стратегией мышления символом, природой символического задано осознание отечественной философии, а к характеристике истории русской философии прикреплен маркер «русская религиозная философия». К сожалению, такое восприятие отечественного наследия мысли выступает расхожим и сегодня, вытесняя за границы философского пространства тот опыт мысли, который в этот концепт не уместается. Во многом такое понимание истории отечественной мысли обязано мнениям современников, написавших «историю», и это мнение воспринимается как авторитетное².

Ко второму типу рационализации мысли, стратегии обнаружения эстетической чуждости, *haecceitas* вещи, следует отнести то, что характеризуется русским авангардом, модерном, и те школы, направления, журналы, которые ключевыми позициями заявили о себе как о свободном эстетическом опыте, претендующим на свободу и свободу мысли отстаивающим. Представляется возможным понять эти две стратегии разворота тела отечественной ментальности через их географическую принадлежность. Так, первая стратегия мысли разворачивает себя в пространстве Москвы, вторая — в пространстве Петербурга. В режиме топологического допущения Москва и Петербург становятся метафорами самополагания мысли. Потребность в свободе и связанная с нею рекультивация архаических структур опыта мысли, сопряженного с опытом языка, тщательная проработка языковых структур дискурса характеризуют эстетическое пространство Петербурга. Реставрация византийских основ православия, выполненная вне предварительной рекультивации ландшафта мыслительного поля, заявляет о себе в смысловом пространстве Москвы. Примечательно, что именно поэтому Москва была, в конечном счете, выбрана авторами футуризма с их манифестом «пощечины общественному вкусу» в качестве поля действий: футуризм привязан к метафизике власти, социального обновления, мифологизации революции. Он развернул себя в Москве, в том месте, эстетика которого с привязанностью к патриархальным основам, православным канонам могла быть подорвана. В то же время самосознание футуризма как направления, как идеологии, как эстетики мысли, сложилось в пространстве города, свободного от устойчивости канонов — в Петербурге. Такое разграничение

¹ Сложность и противоречивость языка мысли авторов мистико-метафизической традиции, ориентированной на религиозный канон православия и предпринимающей попытку осмыслить его, получит подробный анализ в главах III, IV, V.

² См.: Зеньковский В. В. История русской философии: В 2-х т. Л., 1991; Лосский Н. О. История русской философии. М., 1991. — В этих и других работах либо негласно воспринимается бытующий формат философии и под него «подтягиваются» авторы и их тексты (например, у Лосского В. Розанов причислен к поэтам-символистам), либо философия как-то задается и набор авторов зависит от этого угла зрения, под который «подтягиваются» многие позиции или их фрагменты.

позволяет обнаружить *тенденцию осуществления мысли*, способствует фиксации ее контуров, и, в то же время, открывает возможность для предположения вариаций, для пересечения смысловых пространств, исключения из них риторики, допускает то, что некоторые позиции неоднозначны и неоднородны, часто непоследовательны (к примеру, А. Белого).

Мысль Серебряного века вовлекает в поэтическую работу пространство всей страны, побуждая его заговорить, с-казаться, но локализуется на окраине империи — в городе-мифе, принуждающем к мысли и письму — в Петербурге.

Противостояние Москва — Петербург создает дополнительное напряжение в акции проявления мысли. Разные климатические зоны сообщают разную размерность мысли: Петербург вы/зывает самость, Москва — отвлекает от самости, задает мышлению устойчивые параметры и отстаивает их. Петербург, вбирая во внутреннее пространство стихии воды, земли, воздуха, камня, внутренней архитектоникой поддерживает напряжение суровостью климата, текучестью воды и разъятостью пространства; это место есть место провокации мысли. Москва выдерживает традицию, дикция ландшафта не имеет такого напряжения, Москва настраивает на спокойный ритм. География оставляет следы на индивидуальном теле, тем более теле художника, со-звучного месту. Москва конца XIX — начала XX века проявила себя развитием купечества; купцы (П. и С. Третьяков, И. Морозов, С. Щукин) коллекционировали картины русского искусства, французов, в том числе французского авангарда (Пикассо, Матисса). С. Морозов меценатствовал МХТ. По наблюдению Ф. Шаляпина, «в москвичах было, пожалуй, больше бытовой почвенности, черноземности»¹, и это можно связать с тем, что Москва отдалена от интенсивной коммуникации с Европой, т. е. с таким местом, которое «за границей». Петербург же есть сама граница — граница империи, граница русского быта, не освоенного мыслью. И. Бродский в беседе с С. Волковым сообщает о том, что топос Петербурга — «ясность мысли и чувство ответственности за содержание и благородство формы... трезвость формы... трезвость сознания. Это не стремление к свободе ради свободы, а идея — вызванная духом места, архитектурой места — идея порядка, сколько бы он ни был скомпрометирован. Это стремление к жанровому порядку, в противовес размыванию границ жанра, размыванию формы. Если угодно, это то, что греки называли „космос“, то есть порядок. Ведь когда греки говорили о космосе, то имелся ввиду не только космос небесных тел, но и космос военных построений, и космос мысли. И тут петербургское в культуре смыкается, по Мандельштаму, с эллинизмом. Это идея о том, что порядок важнее, чем беспорядок, сколько бы последний ни был конгениален нашему ощущению мира. Эстетический эквивалент стоицизма — вот что такое Петербург и его

¹ *Шаляпин Ф.* Маска и душа: мои сорок лет на театрах // Русская идея: в кругу писателей и мыслителей русского зарубежья. В 2-х т. Т.2. М., 1994. С. 410.

культура»¹. Если в работах С. Волкова под характеристику «петербургское» подпадает такой эстетический опыт, в котором напрямую или косвенно присутствует сюжет города, то для нас «петербургское» — квалификация мысли, выводимая не только из биографической принадлежности к пространству Петербурга (хотя в большинстве случаев это так), но и из отношения художника к мысли, к ее логической организации, к слову, языку. Так, к примеру, частично под характеристику «петербургская эстетика» подпадает эстетика мысли А. Белого, или ею может быть вполне маркирован поэтический опыт мысли М. Цветаевой. *Петербургская эстетика мысли* заявляет о себе тем, что не руководствуется готовыми логическими формулами, но, оставляя их в стороне, воспринимает логику, Логос, как живой путь, контуры которого задаются творческим усилием художника; это мысль, пробуждаемая в экспериментальном языковом опыте, уместяющем в единый топос и жизненное кредо художника, и зависимость этики от эстетического жеста. Кроме того, это такая эстетика, которая ставит под вопрос готовые смысложизненные позиции, нормативные поведенческие акции, и проводит реанимацию глубинных архаических оснований мысли, закрепленных как в культурных практиках (принципы мысли Греции, Египта), так и в народном быте. Не замыкаясь на идеологических схемах, религиозных канонах, петербургская эстетика мысли проводит реанимацию рефлексивных принципов, свойственных языческой архаике (греческой, египетской, славянской, дальневосточной). Значимым воспринимается состояние художника, искренность проживания им собственных, личностных смыслов реальности; из эстетического опыта *проживания* смыслов бытия (часто «сквозящих» из быта) задается и культивируется этос. Эстетическая свобода реализуется через освобождение языка от регулярных предсказуемых смыслов, логических ходов. Если свобода мысли реализуется через освобождение языка, то языковая свобода выплавляется из пластики поэтического слова. Провозглашается культ мастерства, из которого пробуждается жизненная актуальность вопросов об адекватной содержанию (времени, реальности, вещи, человека, искренности и пр.) *форме* (для топологии Москвы вопрос о форме мысли — в поэзии, в философии — чаще всего приобретал второстепенное значение, за исключением позднего формализма и деятельности МЛК). Петербургская эстетика мысли имеет свою *стилистику* (специфику своей формы), которая проявляется через сдержанность, строгость, точность, лаконичность, экспрессивную мощь, трезвость.

Осуществляя опыт рефлексии русской мысли начала XX века и своей сопричастности ей, И. Бродский собственной эстетикой мысли размыкает эпоху, длит ее импульсы в другой социально-исторической и языковой среде, тем самым выводит ее на иной уровень, нетождественный исторической хронологии, возвращает ей полноту ерoсhe, помыслить которую в лингвистическом пространстве, ограниченном хронологией, идеологией, неизвлеченным

¹ Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М., 1998. С. 292.

закапсулированным опытом слова — в пространстве смысловой необходимости не представляется возможным. Лингвистическим жестом еросе как *самообладание* времени личностной биографией мастера, художника, мыслителя производит саморефлексию, вовлекая эстетический опыт мысли, заявляющий о себе сущностным масштабом русского языка (формой тропов, ритмикой свободного синтаксиса, топологией и архаикой космоса). Эстетически ориентированная саморефлексия отстранена от идеологических категорий, внешних биографических событий. Опыт мысли Серебряного века приводится эстетикой И. Бродского к осмысленной целостности. Нельзя сказать, что мыслитель-поэт подводит итог эпохи, делает выводы и проговаривает окончательные суждения. Дело здесь как раз в другом — эстетическим жестом собственной мысли Бродский пробуждает к жизни основания русской культуры, обналичивает ее истоки, тот космос, словом которого мысль с-казала себя в полноте и свободе. Эстетика Бродского, вбирая в себя все, что отстоялось, откристаллизовалось в начале XX века, восстанавливает кровообращение русской мысли, сообщает ей рефлексивную самобытность и самостоятельность. Ключевым элементом поэтики Бродского Лев Лосев находит город, который «позволил... объективировать страну»¹. Отправной точкой в рефлексии культуры служит город, местность, топос Петербурга, его *genius loci*, а «засечкой» на теле русской культуры выступает «изящная словесность», которая сообщает напряжение мысли, отсылает не столько к жанровому делению проза / поэзия, сколько к *пойэтике* слова, и, «как это нередко случается с человеком перед зеркалом, город начал впадать в зависимость от своего объемного отражения в литературе»². В топологическом режиме *пойэтики* семантика и фонетика слиты; *пойэтика* запускает лингвистический ресурс в дело мысли, сообщает ей смысловую пластику, разворачивает материю времени. В этом силовом поле прорастает русская культура; «изящной словесностью» обналичивает себя самобытность русской мысли — через космос слова, космос речи, космос жизненного пространства. Мысля сущностными константами космического мироустройства, художник-синзитив реагирует на тонкую материю *genius loci*, фиксирует его знаки.

По Бродскому, «изящной словесности» в Петербурге свойственен совершенно определенный тон — «кажется, это Мандельштам сказал об “эллинистической бледности” Пушкина, да? Кстати, потому мы и говорим о гении места, что место-то само уже другое, оно изменилось. Но тем не менее, если говорить о *genius loci* Петербурга, то он действительно сообщает литературе этого города некоторую “бледность лица”... если уж говорить о бледности петербургского лица в плане метафорическом, то оно представляется мне незагорелым и, если можно так сказать, изголодавшимся — по культуре,

¹ Куллэ В. Иосиф Бродский: Новая Одиссея // Бродский И. Соч. в 7 т. Т. 1. СПб., 1999. С. 284

² Там же. С. 285.

свету»¹. Здесь географическая определенность задает тон письму — «все это пишется с края, откуда-то от воды», от нее отражаясь же, вовлекая в мысль фигуру двойника, и двойника общеутвержденного смысла; география контролирует сдержанность мышления, задает его пафос и камертон отстранения от смысловых клише. География города выводит определенный смысловой режим — мысль с окраины, потому Петербург свободен от претензий на идеологию «Третьего Рима», при том, что «окраина — это начало мира, а не его конец. Это конец привычного мира, но это начало непривычного мира, который, конечно, гораздо больше, огромней... Уходя на окраину, ты отдаляешься от всего на свете и выходишь в настоящий мир»², и, кроме того, окраины «дают ощущение простора». «Мне кажется, — вспоминает И. Бродский, — в Петербурге самые сильные детские и юношеские впечатления связаны с этим необыкновенным небом и с какой-то идеей бесконечности. Когда эта перспектива открывается — она уже сводит с ума. Кажется, что на том берегу происходит что-то совершенно замечательное... На самом деле главное — не в цвете заката, а в перспективе, в ощущении бесконечности. Бесконечности и, в общем, какой-то неизвестности»³, та же история и с перспективами петербургских проспектов. Отправным моментом при погружении в глубину мысли, в ее свободу и содержательную непритязательность выступает факт пробуждения из памяти взгляда ребенка, на том основании, что «ребенок — это прежде всего эстет: он реагирует на внешность, на видимость, на очертания и формы»⁴, а взгляд ребенка — «точка начала взгляда».

Изначально Петербург открывает перспективу выхода за границу империи наличием гордости империи — русским флотом. Феномен флота как разворачивает перспективу «за горизонт», так и направляет ее вовнутрь, проявляя характер России — мужество, доблесть, отвагу, ответственность за державу. «По глубокому моему убеждению, — пишет И. Бродский, — за вычетом литературы двух последних столетий и, возможно, архитектуры своей бывшей столицы, единственное, чем может гордиться Россия, это историей собственного флота. Не из-за эффектных его побед, коих было не так уж много, но ввиду благородства духа, оживлявшего сие предприятие... Однако, порождение ума единственного мечтателя среди русских императоров, Петра Великого, воистину представляется мне гибридом вышеупомянутой литературы с архитектурой»⁵. Флот есть феномен, пробуждающий единство чувств — чувства патриотизма, чувства толерантности к иному (ино-странному), чувства защищенности — «создававшийся по образу британского флота, менее функциональный, скорее декоративный, проникнутый духом открытий, а не завоеваний, склонный

¹ Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М., 1998. С. 288.

² Там же. С. 22.

³ Там же. С. 22.

⁴ Бродский И. Полторы комнаты // Бродский И. Соч. в 7 т. Т. 5. СПб., 1999. С.329.

⁵ Там же. С. 328.

скорее к героическому жесту и самопожертвованию, чем к выживанию любой ценой, это флот действительно был мечтой о безупречном, почти отвлеченном порядке, державшимся на водах мировых морей, поскольку не мог быть достигнут нигде на российской почве»¹. Флот выступает значимой мифологемой русского героизма и самопожертвования, вовлеченной в мифологическое целое города: мифологемой, размыкающей перспективу имперского космоса вовлечением ино-бытия (ино-язычного, ино-странного, ино-верного), и, шире — иного ландшафта мысли. Данный феномен-мифологема принуждает к сдержанности в словах и поступках, что распространяется на область мышления, на эстетику мысли, ее лингвистическую архитектуру. Перспектива иного провоцирует отстранение, размыкает камуфляжную монументальность фраз, суждений, выводов, образов, придает языковой пластике субстанциально присущую ей гибкость, текучесть. Место города обналичивает свободу мысли.

В свою очередь, ландшафт Москвы поддерживает мышление, *уже* предопределенное существующей логикой традиции. Философ — синзитив, он фиксирует мысль не столько благодаря биографии, ее историческим социальным сюжетам, сколько из-за открытости топосу и языку; открытости, заявляющей о себе часто *вопреки* биографии и географии. В этом отношении топоним Москвы притупляет поэтическое чутье, стягивает в одну точку сообщения мыслительные стратегии, предопределенные типовым логическим механизмом: мысль заявляет о себе как отклик на тождественное, регулярное, знакомое и узнаваемое. Если обратить исследовательское внимание на направление формализма начала XX века, объединяющее ОПОЯЗ Петербурга и МЛК Москвы, то можно выделить в качестве характерных черт московской школы такие характеристики мысли как абстрагирование, интеллектуальная отстраненность, предполагающая мысль форм всеобщего². Напротив, членов ОПОЯЗа привлекает обращение к подробностям, сингулярностям языка, отстояние от абстрактной языковой анонимности. Формализм МЛК ориентирован на спекулятивную теоретичность знания (можно сказать, во многом продолжает науку логики Гуссерля), в то время как для ОПОЯЗа первопринципом мысли выступает эстетика, восприятие языка как личностного жеста мысли³.

Если предположить, что *мысль* пробуждается на пограничной территории, в месте инаковости, на пределе смысловых форм, то мысль национальной культуры, ее саморефлексия, освобожденная от идеологических рамок православия, государственности, народности, оппозиций европейскому космосу, обнаруживает себя в ландшафте Петербурга, в топониме, свободном в своей «текучести», в эффекте «проветривания» от догм традиции и претензий на безо-

¹ Там же. С. 329.

² См.: *Московский Парнас*. Кружки, салоны, журфики Серебряного века 1890–1922. М., 2006.

³ Концептуальное сравнение русского формализма, представленного линиями ОПОЯЗа и МЛК, будет проведено позже (в III, IV, V главах).

глядное лидерство. *Миф* есть целенаправленное *называние*, пробуждение слова. «Миф без имен невозможен, любой миф требует, чтобы персонажи, вещи, явления были названы. Такое “называние” является неотъемлемой частью создания мифа. Ритуальная важность “называния” подтверждается действующим во многих архаических культурах принципом *Nomina sunt odiosa* (“имена одиозны”, то есть не подлежат оглашению)»¹. В то же время «оглашение» возможно при условии личностного участия, из со-бытийной эстетики, в противном случае смысл остается неизвлеченным и непроявленным. Стратегией *одиозного называния* выдерживается мистерия смысла и мистерия «мира», где за каждой вещью закреплено *собственное имя*, обнаруживающее ее место в личностном космосе мысли.

Если отстаивать феномен мысли в качестве эстетического опыта самопроявления в культурном знаке, в восприятии слова в качестве вовлеченного в дело мысли мифа, то Петербург как миф, мифологема, пространство мифического, отсылающего к эстетике мысли, остается в приоритете перед Москвой. Топология мысли Петербурга по отношению к топологии Москвы оставляет за собой приоритет постольку, поскольку ориентирована на извлечение смысла «мира» изнутри поэтического поля, оставляя в стороне готовые смысловые образцы и заранее определенную логику. Кроме того, мифологема Москвы недостаточно культивировалась, не получила равного масштаба социальной манифестации и мифологизации. Опыт мысли, разворачивающий себя в пространстве Москвы, практически (либо совсем) не затронут импульсами топоса: «москвичи» тяготели к чистому эстетизму, к чистоте литературного, либо философского жанра, логика которых заранее предопределена, «петербуржцы» же старались выйти за заранее обусловленные, а потому условные, пределы собственно литературы². В то же время, нельзя совершенно исключать из поля исследовательского зрения феномен мифологизации города и отказывать в этом московской поэзии. Принимая во внимание то, что мифологизация выходит за рамки социальных условий, повседневных коллизий, но сообщает специфическую размерность мысли, сквозь опыт которой быт, абсурд социальных приоритетов и смысложизненных позиций приобретает иное звучание и иной смысл, эстетика обналичивания Москвы как топоса со свойственными ему импульсами имеет место в мысли Серебряного века. Мифологизация Москвы проявляет себя в эстетике мысли М. Булгакова (в романах «Мастер и Маргарита», «Собачье сердце» и др.). Однако, во-первых, по времени эта эстетика складывается несколько позже (середина 20-х годов), а потому фиксирует то, что произошло в стране *после* манифестов живой свободы мысли, *после* «революционной эйфории», во-вторых, она ориентирована скорее на вскрытие социальных смыслодвижущих механизмов, нежели на эстетику мысли, независимую от исторической определенности и конкретики. Но, опять же, не будет

¹ Волков С. История культуры Санкт-Петербурга. М., 2003. С. 511.

² См.: Волков С. История культуры Санкт-Петербурга. М., 2003. С. 206.

преувеличением, если сказать, что внутренний стержень эстетики М. Булгакова тяготеет к топологии мысли Петербурга (Петрограда), нежели Москвы. Это стержень может быть контурно дан через такую характеристику мыслителя: «он очень дорожил внутренней правотой художника, чувством, выражаемым пушкинским словом “самостоянье”. Это его поддерживало, делало твердым тогда, когда очень многие только и делали, что “менялись”, “шли в ногу со временем”, “наступали на горло собственной песне” и т.п.»¹. Об одиночестве в московском кругу мысли сообщают и биографы: «Внутренняя цельность Булгакова, его стойкость делали его одиноким в бурно функционирующей литературной массе тех лет. Хотя к нему всегда дружелюбно относились такие писатели старшего поколения, как М. Волошин и В. Вересаев, не раз одобрительно отзывался о нем Горький, нужного Булгакову литературного общения в Москве у него, пожалуй, не было»². Косвенным подтверждением тому может служить и близкая дружба с опальным ленинградским писателем Е. И. Замятиным («дружеские отношения с ним крепились с годами и продолжались вплоть до отъезда Замятина за границу осенью 1931 года»³).

В бытийственном, непринужденном и отстраненном от идеологии опыте мифологизации места Москва как миф раскрывает себя в поэтической эстетике М. Цветаевой. В пластичности поэтического слова М. Цветаевой поэтика мысли со-звучна «Духу Москвы», родной Москве как дому. Место у Цветаевой заявляет о себе силой подробностей — купола, храмы, Кремль, Пасха, река-Москва, деревья Патриаршего пруда — и расширяет территорию до границ сознания России — сознания *мысли*. Поэт понимает, что *ее* поэзия — Москва, тогда как поэзия *Ахматовой* — Петербург: «всем своим существом чую напряженное — неизбежное — при каждой моей строке — сравнение нас (а в ком и — сравливание): не только Ахматовой и меня, а петербургской поэзии и московской, Петербурга и Москвы... чтобы все сказать: последовавшими за моим петербургским приездом стихами о Москве я обязана Ахматовой, своей любви к ней, своему желанию ей подарить что-то вечнее любви, то подарить, что вечнее любви»⁴. Петербург провоцирует рифму, возбуждает страсть мыслить, желание писать, погружает в изумление — *там* понимают стих и им живут: «только и осталось от Петербурга, что стихи Пушкина и Ахматовой... О! как там любят стихи! Я за всю жизнь не сказала столько стихов, сколько там, за две недели. И там совершенно не спят»⁵. Своим учителем по письму первое время М. Цветаева считала В. Иванова — его крутые

¹ Акимов В. М. Свет художника (вступительная статья) // Булгаков М. Пьесы. Романы. М., 1991. С. 9.

² Там же. С. 8. См. также: Чудакова М. Жизнеописание Михаила Булгакова. М., 1988.

³ Там же. С. 9.

⁴ Цветаева М. Воспоминания о современниках. Дневниковая проза // Цветаева М. И. Собрание соч. в 7 т. Т. 4. М., 1994. С. 286.

⁵ Там же. С. 286.

enjambements (переносы), подчеркивания, аллитерации — тропы, тщательно затмевающие общий смысл фразы¹, проникновенно *ощущала* стиль мысли Ахматовой, Мандельштама («ибо у меня взамен мировоззрения — ощущение (очень твердое!)»²). В Москве по со-звучию мысли, слова — была, по-видимому, одинока.

Личная драма М. Цветаевой — в несовпадении личной биографии, географии и того, что «до» в том смысле, что субстанциально-стихийно ее дикция вписывается в пластичность пространства Петербурга, нежели родной Москвы: «в этом городе — говорит И. Бродский о М. Цветаевой, — естественнее сказать всему миропорядку — “нет”»³. Петербург стихией созвучен, со-размерен поэту больше, чем родная Москва, потому в последних записках М. Цветаева сокрушается: «Москва меня не вмещает»⁴.

И. Бродский выделяет и поэтику В. Ходасевича, особенно стихотворный цикл «Путем зерна», как внутренне присущую петербургской поэтике⁵, по эстетической тональности совпадающую с ней, размыкающую грани поэзии и философии, раскрепощающую мысль.

Как и М. Цветаева, В. Иванов — «природный москвич», воспевший Москву в поэме «Младенчество» и в эмиграции вспоминавший детские впечатления Москвы как *места родины, дома*, после многолетнего зарубежно бытия пребывает не в Москве, а в Петербурге. Некоторые исследователи объясняют такой поворот разочарованием Иванова в московском кружке символистов, объединенном вокруг брюсовских «Весов», где преобладало равнодушие к религиозности — «он надеялся встретить большее понимание в среде, породившее религиозно-философские собрания»⁶. С. Аверинцев говорит о том, что мыслителя скорее всего «тянуло в самую столицу империи, в город расстрела 9 января, к месту, где, казалось, были сцеплены роковые узлы времени»⁷. Однако, опираясь на наследие мыслителя и руководствуясь тем, что мы не можем предугадать того, чего действительно хотел поэт, на что он надеялся, можно предположить тягу В. Иванова к *месту*, к *Genius loci* Петербурга, размыкающему перспективу мысли, позволяющему «отпускать на волю» стихию языка. В качестве предположения может быть высказано и то, что «язычески-дионисийский» пафос мысли художника в топологии Москвы был бы неуместен. С одной стороны, Петербург напрягает и изматывает Иванова, с другой — задает режим письма, со-размерный экзистенциальным мотивам художника.

¹ Каган Ю. М. Марина Цветаева в Москве. Путь к гибели. М., 1992. С. 140.

² Там же. С. 141.

³ Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М., 1998. С. 296.

⁴ Каган Ю. М. Марина Цветаева в Москве. Путь к гибели. М., 1992. С. 205.

⁵ Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М., 1998. С. 291.

⁶ См.: Энциклопедия: Русские писатели 1800–1917. Т. 2. М., 1992. С. 373.

⁷ Аверинцев С. С. «Скворешниц вольных граждан...». Вячеслав Иванов: Путь поэта между мирами. СПб., 2002. С. 76.

Контуры стихии Петербурга оставлены на поэтической телесности А. Белого (потребность в мифологизации, необходимость быть вовлеченным в ландшафт мысли через ландшафт места, потребность выхода за границу устойчивой формы, камуфлирующей смысл), в то же время его роман «Петербург» — невосприимчивость, нечувствительность к инаковому пространству, отличному от родного. «Петербург» Белого воспроизводит традицию восприятия Петербурга как «нечистого», зловещего места, принуждающего человека к рабству, к зависимости от архитектуры, от климата, ландшафта, изматывающих и извлекающих жизненные силы: город-вампир, город-призрак, место метафизического зла. Метафизические, мистические устремления Белого блокируют эстетическую чуткость, уводят в иные измерения и наводят на иную мифологию, несвободную от антропософски / теософски / православно / гностической логики мифа, увлекают в выбранную заранее стратегию мифологизации. В то время, как В. Набоков причислял «Петербург» Белого, наряду с эпопеей Пруста «В поисках утраченного времени», «Улиссом» Джойса и «Превращением» Кафки, к величайшим прозаическим шедеврам XX века, А. Ахматова повторяет: «Роман “Петербург” для нас, петербуржцев, так не похож на Петербург»¹. Возможно, на основании того, что Белый воспроизводит сложившуюся до него «славянофильскую» линию восприятия города как «незаконной» столицы, идущую от Гоголя, Некрасова, Достоевского, и ему не удается разомкнуть поэтику и вникнуть в резонанс места, остаться идеологически нейтральным, И. Бродский характеризует его «плохой писатель»².

Наряду с антропософией А. Белого, топос Москвы маркирован интуицией пробуждения идеи «рыцарства», возникновением Ордена тамплиеров. Орден был основан на идее реанимации подлинных основ христианства (православия), веры А. А. Карелиным, его членами состояли актеры и режиссеры МХАТА, поэты, мыслители, такие как П. А. Аренский, В. А. Завадская, Ю. А. Завадский, А. В. Уйттенховен, тесно общавшийся с М. Булгаковым (предполагается, что образ мастера в романе «Мастер и Маргарита» был списан с образа жизни и образа мысли этого мыслителя³), И. Н. Иловайская. В круг этих людей входила и М. Цветаева, была с ними лично знакома, пересекалась в поэтических темах. Общался с ними и А. Белый. Есть косвенные доказательства того, что в эту организацию был посвящен и П. А. Флоренский⁴. Биографические сводки показывают, что каждый из членов Ордена был увлечен идеями анархизма, прошел через толстовство, теософию, Московское антропософское общество, остановившись на Ордене тамплиеров. Однако, как показывают исследователи, поэтика мысли тамплиеров берет свои фор-

¹ Волков С. История культуры Санкт-Петербурга. М., 2003. С. 274.

² Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М., 1998. С. 289.

³ См.: Никитин А. Л. ROSA MYSTICA. Поэзия и проза российских тамплиеров. М., 2002. С. 8.

⁴ Там же. С. 239.

мальные истоки не столько в орденской деятельности и символике, «сколько в атмосфере того “серебряного века”, из которого вышли все российские тамплиеры и на чьем языке говорили в прямом и переносном смысле»¹. Без привлечения этих весьма скудных данных о существовании такого образа мысли и такого *микротопоса* в целостном топосе Москвы, содержательная плоскость эпохи Серебряного века будет заведомо неполной. В то же время, следует учитывать и то, что документы, дневники, рукописи текстов в значительном объеме были уничтожены ОГПУ, однако по уцелевшим фрагментам текстов можно судить о том, что концепция мысли членов ордена основана на реанимации архаической религиозной логики, но логики, направление которой идейно задано христианским учением.

И еще один топос-миф Серебряного века — Коктебель — идеологически нейтральная территория, на которой мысль разных мест России сходилась, смирялась, с-мерялась, в одной точке — в «Доме поэта» М. Волошина. М. Волошин, непреднамеренно воспринимавший реальность как миф, настаивающий на том, что человек в коммуникации с другим, в столкновении понимания — мифологема, проводил и преднамеренную мифологизацию поэта, поэзии, мысли (к примеру, вымышленный образ поэтессы-загадки Черубины де Габриак, и дуэль-миф из-за униженной чести Черубины по правилам дуэльного жанра с Н. Гумилевым). Важно еще раз подчеркнуть значимый модус восприятия мифа: миф есть мысль, пророченная сквозь смысловые грани слов, опыт с-казывания акции встречи самости вещи и самости человека, его личностного участия в переводе реальности в «мир», космос, где каждая вещь знакома/значима/знакова, не-обходима. Миф как тонкая материя языковой стихии. Так, расплавленное тело мифа вмещает в себя поэтическое тело мифо-творца, мыслителя, художника, сводит личностную биографию и биографию поэтическую в одну плоскость сообщения. М. Волошин вырывается из домашнего мифа — Киммерии, в миф города — в Париж, в Дорнах, Петербург, Москву, соучаствуя в воплощении смысловой и поэтической архитектоники места (превращал Арбат в Пасси, а Москва-реку в Сену), затем внезапно укрывается в домашнее родное пространство-миф Коктебеля, Киммерии, родины амазонок (в хитон, в сандалии, в быт, «диктуемый прежде всего природой»²), увлекая за собой едино-мышленников (поэтов, художников, ученых, музыкантов). По замечанию В. Вс. Иванова, еще многое предстоит выяснить до того, как мы начнем понимать, что в творчестве и жизни друзей Волошина возникало и развивалось под его воздействием³. Киммерию-Коктебель, родное место-миф после революции М. Волошин воспринимает территорией внутренней эмиграции, как

¹ Там же. С. 7.

² Цветаева М. Живое о живом // Цветаева М. Воспоминания о современниках. Дневниковая проза: Собрание соч. в 7 т. Т. 4. М., 1994. С. 182.

³ Иванов В. Вс. Волошин как человек духа // Иванов В. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры: В 2-х т. Т. 2. (Статьи о русской литературе). М., 2000. С. 160.

Петербург — А. Ахматова, Москву — с некоторыми оговорками Б. Пастернак: территорию эмиграции от социальной неправды вмещает в себя русский язык. М. Волошин, человек-миф, расширяет топологию Серебряного века, возрождая архаику мысли через архаику места и принимая ее как единственно возможный подлинный способ бытия. И другая эмиграция — за границы страны, в которой мыслители, художники «двигались от каких-то национальных вещей в сторону большей, что ли, универсальности»¹, сохраняла вне/безусловную чистоту русского слова.

2.1. Серебряный век и век Золотой

Язык прокладывает борозды в пространстве, которое принято квалифицировать «сознанием», оставляет следы в почве сознания, формирует его телесность. Он канализирует и каталогизирует содержание сознания, придает ему нормативность и регулярность. Топологическая рефлексия, тематизирующая язык, вскрывает смыслоустанавливающие механизмы, разворачивает в слове смыслодвижущий импульс. Эстетический опыт мысли Серебряного века, расследуемый в топологическом режиме, позволяет проникнуть в процесс пробуждения архаических глубин языка, в пойнетику слова, обнаружить мета-физику языковой стихии, т.е. имманентные ей жизненные принципы: опыт мысли, обнаруженный метафорикой слова, уравнивает смысловые полюса привычного/непривычного и общезначимого/уникального, рыхлит территорию сознания и сообщает ей пластику. Топологическая рефлексия при проникновении в телесность сознания отслеживает принципы, закономерности, участвующие в генерации смысловых значений слов, т.е. актуализирует содержательную потенцию, *при-существующую* при готовых значениях, но ускользающую от них в режиме прямого говорения; проясняет взаимозависимость принципов языкового бытия и бытия космоса, порядка вещей, необходимости и знаковости их. Рефлексия топоса (топосом, телом, местом) раскрывается *изнутри*, застигая самость вещи и самость человека на месте встречи, из этого места актуализируя самость слова как *пафос* (pathos — страсть, сила) мысли. В ключевых позициях русский Серебряный век близок делу мысли, которое заявляет о себе в Европе как романтизм.

Нельзя отказываться от того, что «главная интенция романтизма — это выявление внутренних противоречий мирового бытия и человеческого духа, стремление охватить все многообразие земной действительности и одновременно познать божественную гармонию, несовместимую с миром»², но, в то же время, следует принять то, что корневая сущность европейского ро-

¹ Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М., 1998. С. 196.

² Евлампиев И.И. История русской метафизики в XIX — XX веках. Русская философия в поисках абсолюта. Часть I. СПб., 2000. С. 47.

мантизма (больше немецкого в сравнении с французским, хотя топос Парнаса проявляет себя), не ограничивается методом творчества, литературной, философской, политической доктринами, провозглашающими отрыв мира земного от мира идеального, бегство в мечты и иллюзии. Корневым нервом романтических интенций является, на мой взгляд, провозглашение эстетики как самостоятельного опыта мысли, предупреждающего формализованное мышление. В режиме топологии интересен романтизм, принимаемый как возрождение архаических корней культуры, причем культуры, укорененной как в порядке родного языка, так и в эллинском космосе (в эстетике мысли раннего И. В. Гете, в реставрации космоса живой речи И. Г. Гердера, в реконструкциях античного смысла Ф. Гельдерлина, в опыте возрождения скандинавского эпоса Ф. Г. Клопштока¹) — «немецкий романтизм жил связью национальных почв со всемирным опытом, с “универсумом”»², своим успехом он обязан повороту к действительности, как она есть, к провинциальному, местному, пребывающему рационально неизвлеченным в народной мудрости. Забота о национальном, сущностная необходимость понимания *своего* языка, места, менталитета пронизана искренним желанием понять Грецию, пробудить «Дух нации» чувством преемства корневого нерва греческой культуры — языка. Так, Г. Г. Шпет характеризует романтизм Германии «стремлением все частности эллинской жизни в историческом понимании концентрировать под фокусом национального характера. Этот романтизм национален, потому что обращается к восстановлению собственной нации, сравниваемой с народами античного мира. Он пантеистичен и даже язычески-чувствителен»³. Романтизм немцев есть тяготе-ние к чистоте форм мысли и подлинности содержания, к живой эстетике языка («филологии»), к искренней наивности мысли, непредвзятой канонам. Эти компоненты оживляют национальное самосознание: «героический романтизм ниспровергал ложный классицизм и был опьянен истинным классицизмом, — в этом его революционная увлекательность. Он идет рука об руку с положительным возрождением у немцев. Гейне, Фр. А. Вольф, Бёк, Эрнести, Винкельман, Шляйермахер, В. Гумбольдт, Гете, Шиллер, Гельдерлин и еще многие другие — эллинизаторы немецкой культуры», а «бессмертная заслуга Вольфа и “филологии” того времени — возведение в методический принцип анализа

¹ См: Мисюров Н. Н. Романтизм как тип культуры: Социально-философские, литературоведческие, и культурологические аспекты изучения. Омск, 2003; Мисюров Н. Н. Искушение кровью и почвой: Немецкий романтизм от литературной теории к идеологической доктрине постромантической эпохи. Омск, 2000; Мисюров Н. Н. Истинная церковь немецких романтиков: Новая страница из истории романтической школы Германии. Омск, 1998; *Германский Орфей*: Поэты Германии и Австрии XVIII–XX вв. М., 1993.

² Берковский Н. Романтизм в Германии. СПб., 1991. С. 124.

³ Шпет Г. Г. Очерк развития русской философии // Введенский А. И., Лосев А. Ф., Радлов Э. Л., Шпет Г. Г.: Очерки истории русской философии. Свердловск, 1991. С. 234.

всякого явления культуры, как выражения единого духа народа»¹. Рекультивация тела космоса родного языка пронизана рекультивацией космоса греков. Из этих позиций — оживленный интерес к телесности, к родному жизненному пространству.

Немецкий романтизм предлагает специфические характеристики естества/плоти — незамкнутость, незавершенность; актуализирует момент «развоплощения», «провизорности», временности смысловых клише. Так, Ф. Шлегель говорит о законченных смыслах философских фраз как о «провизорных» учениях, рассчитанных на некоторый срок. Новое «воплощение» с необходимостью заново «развоплощает» форму и растапливает смысл, освобождая динамику мысли². Ф. Шлегеля, Ф. Шлейермахера смущает определенность и регулярность способа действия, а также восприятие автономии тела, вызванной опытом регулярного, механичного осуществления действия: в этом контексте «развоплощение» — действие необходимое, но промежуточное. Старая плоть сбрасывается, подавляется новой, скрытые возможности жизни выходят к свету сознания в ожидании, что они облекутся в лучшую плоть, которая им лучше придется. Новое воплощение было не только предположительным, оно было необходимостью³. «Развоплощение» и «воплощение» не предполагает здесь «посмертного» бытия, эти категории касаются бытия культуры, и, в первую очередь, языка, поэтики как *пойэтики* — личностного *во-площения* мысли в единстве слова и жеста. Процессу «развоплощения» подвергаются различные модусы личностного бытия, т.е. такие сферы, от восприятия и опыта переживания которых зависит судьба человека, требующие личностного участия. Первоначально «развоплощению» подвергается корпус религиозных установок, ответственный за смысложизненные механизмы личностного бытия. А. и Ф. Шлегели, Ф. Шлейермахер раскрепощают религиозный опыт, возвращая ему эстетику личностного участия и личностную ответственность, с необходимостью — новое воплощение. В «Речах» Ф. Шлейермахера подчеркивается — «в каждом индивидууме религиозные чувства рождаются каждый раз заново и по-своему»⁴. Индивидуальное тело размыкается пространством, топосом, природой, а содержание христианских смысложизненных установок расширяется пантеистическими позициями, язычеством греков. Так, в «Речах» Шлейермахера предметом религии объявляется не Бог теологов, но «универсум», природа, вмещающая человечество; религиозное чувство есть чувство связи личности, общества, природы, пространства — чувство топоса и его *про-из-несение* словом, свободным от «немых» конструкций, религиозных норм и догм. Личность Христа провозглашается «гением человечества»,

¹ Там же. С. 235.

² См.: Берковский Н. Романтизм в Германии. СПб., 1991. С. 125.

³ Там же. С. 125.

⁴ Шлейермахер Ф. Речи о религии. Монологи. М., 1994. С. 136.

связующим человека и вселенную¹. Ф. Шлейермахер осуществляет «развоплощение» греческих слов за счет их реставрации, т.е. возвращения им их изначального наивного смысла.

Освобождение от содержательного (и «культурного» и «традиционного») балласта греческого языка свойственно немецкому романтизму постольку, поскольку им предпринимается попытка помыслить заново *исходные* позиции культуры. Так, по Гельдерлину, Эллада — принцип «ясного дня, воплощенности в ее чистейшем виде». Для романтизма античность имела смысл, руководящий процессом рационализации: «чем она владела, то и выводила вовне, ничего про себя не хранила, не держала в сумерках»². Возможность рекультивации поэтики греческого слова, сведения ее к этимологической прозрачности усматривалась при условии рекультивации целого эллинского космоса, содержащего смыслы ключевых слов, которые впоследствии были формализованы уставами религиозных действий, сопровождающих идеологическую машину власти и выступающих каталогами сознания. Обращение к античной архаике здесь принципиально значимо и нацелено на то, чтобы вернуть идиомам культуры (понятиям, категориям, расхожим характеристикам) и их греческому корню их прямое значение, семантическую прозрачность, сцепленную с конкретикой образа действия.

Романтизму свойственна сплоченная коммуникация, в которой язык является центральной фигурой эстетических разысканий, а также единым пространством, сводящим в одну плоскость общее и особенное, интернациональное и национальное, укорененное в быту, в родной почве, в космосе. Коммуникативная плотность расширяет границы жанра письма, проводит унификацию форм искусства, актуализируя эстетическую компоненту (поэзии, живописи, науки, политических доктрин), подводит способы эстетического бытия к единому знаменателю — знаменателю мысли. Романтики развивают версию возникновения мысли в Греции из стихии поэзии, эта позиция становится смыслодвижущей в осуществлении опыта самостоятельного мышления.

По позициям единения эстетических сфер, освобождения опыта мысли от языковых клише, пробуждения национальной пойнэтической архаики и совмещения ее с архаикой античной, поддающейся размыканию через рекультивацию языка и космоса, эстетика мысли Серебряного века может быть соотнесена с эстетикой мысли немецких романтиков. По коммуникативному масштабу, по тематической разновекторности опыт мысли Серебряного века — уникальное явление на отечественной почве.

До конца XIX в. радикального переосмысления языка и опыта «духовных традиций» в России не проводилось. Г.Г Шпет в своей версии истории отечественной мысли приходит к горестным выводам: «христианскою, но без античной традиции без исторического культуропреимства... Россия могла взять

¹ См: Шлейермахер Ф. Речи о религии. Монологи. М., 1994.

² Берковский Н. Романтизм в Германии. СПб., 1991. С. 256.

античную культуру прямо из Греции, но этого *не сделала*. Варварский Запад принял христианство на языке античном и сохранил его надолго. С самого начала его истории благодаря знанию латинского языка, по крайней мере в более образованных слоях духовенства и знати, античная культура была открытой книгой для западного человека... когда настала пора всеобщего утомления, сомнения и разочарованности, всеобщее обращение к языческим предкам *возродило* Европу. Совсем не то было у нас. Нас крестили по-гречески, но язык нам дали болгарский. Что мог принести с собой язык народа, лишенного культурных традиций, литературы, истории?.. Византия не устояла под напором дикого Востока и отнесла свои наследственные действительные сокровища туда же, на Запад, а нам отдала лишь собственного производства суррогаты, придуманные в эпоху ее морального и интеллектуального вырождения» (курсив автора — *И.К.*)¹. Подобная характеристика ситуации, данная Г. Шпетом русской культуно-языковой среде, присутствует в работах современных нам исследователей по истории культуры и языка². Г. Шпета не удовлетворяет и современное ему состояние отечественной философии — непереосмысленная религиозность, непродуманный язык, нечувствительность религиозной «метафизики» к тому, что «философия приобретает национальный характер не в ответах — научный ответ, действительно, для всех народов и языков один, — а в самой постановке вопросов, в подборе их, в частных модификациях»³. Мыслитель указывает на то, что современная ему отечественная стилистика мысли никак не может освободить себя от канона рефлексии, от сюжетной схемы изложения, от «навязчивой религиозности».

В то же время в личной переписке с Гучковой Н. К. Шпетом проговаривается момент отстояния Л. Шестова от русской религиозной «метафизической» традиции⁴, обсуждается следующее: Л. Шестов, провозглашая свободу мысли,

¹ *Шпет Г.Г.* Очерк развития русской философии // Введенский А.И., Лосев А.Ф., Радлов Э.Л., Шпет Г.Г.: Очерки истории русской философии. Свердловск, 1991. С. 234.

² См.: *Елеонская А.С.* Русская публицистика второй половины XVII века. М., 1978; *Синицына Н.В.* Максим Грек в России. М., 1977; *Успенский Б.А.* Краткий очерк истории русского литературного языка (XI — XIX вв.). М., 1994.

³ *Шпет Г.Г.* Очерк развития русской философии // Введенский А.И., Лосев А.Ф., Радлов Э.Л., Шпет Г.Г.: Очерки истории русской философии. Свердловск, 1991. С. 218.

⁴ «Он (Шестов — *И.К.*) умеет быть выше нападок — пишет Шпет, — и спокойно относится к тому, что его не понимают. В особенности много говорили (с Шестовым) об отношении к нему Мережковского, который почему-то видит в Шестове главного себе соперника (а Мережковский — человек очень честолюбивый). Но удивительно, что и **лично** близкие ему Булгаков и Бердяев начинают смотреть на него враждебно только потому, что он не может успокоиться на **их** истинах...» (шрифт автора — *И.К.*). — Из писем Г.Г. Шпета Наталье Константиновне Гучковой от 11.06.1912 // *Comprehensio: Вторые Шпетовские чтения «Творческое наследие Г.Г. Шпета и современные философские проблемы»*. Томск, 1997. С. 244.

ее принципиальную незавершенность, показывает то, что «застывшим» образом мысли современная философия, русская метафизика не ограничивается, Л. Шестов призывает Г. Шпета «не писать в... книге “концов”, то есть не высказывать окончательных решений и не обнаруживать своих положительных взглядов до конца, так как свяжет на будущее; сверх того, не выходить из рамок академичности»¹. Примечательно, что воссозданный абрис мысли — абрис мысли Москвы, к традиции которой примыкает Шпет. Кроме того, он ориентируется на школу феноменологии Э. Гуссерля и развивает мысль философии как «строгой науки». Однако, в своих работах Г. Шпет совмещает логику и поэтику, герменевтику, развивая гуссерлевскую феноменологию через актуализацию языка и отстаивая «веру в русский Ренессанс». Не та ситуация наблюдается в эстетике мысли Петербурга; созданный Шпетом контекст обналичивает ситуацию семантического различия внутри идиомы «философия», наводит на понимание важности вопроса «из каких оснований и как задана конкретная философия», этот вопрос с необходимостью вскрывает скрытые механизмы формирования ее *что*.

Предвкушением свободы и самостоятельности отечественного слова на территории родной русской культуры Г. Шпетом и другими авторами характеризуется фигура А. С. Пушкина.

Поэтика Пушкина обнаруживает самобытность русского слова, а сам автор пробуждает необходимость самостоятельной мысли, на которую наталкивает его язык.

2.1.1. Мыслительная диглоссия

В опыте мысли Серебряного века наблюдается две линии формирования рациональности и отношения к слову. Первая привлекает слово как *энтелехию*, *осуществленность*, т. е. сложившееся монументальное культурное образование с устойчивой логикой понимания; вторая воспринимает слово как *прагмему*, обнаруживающую действие, оставляющую ходы мысли не завуалированными, засекающую мысль словом на теле сообщения. Слово как прагмема предполагает проложение пути в глубину языка, к обнаружению мыслительного континуума человека, топоса, выводит к граням «мира», на предел общезначимых смыслов. Слово как прагмема одновременно обнаруживает себя в качестве *энергии*, побуждающей к *о-существлению* мысли, к действию, к возможности смысла на границе «мира». Энергичность слова как прагмемы вызвана недоверием общепринятым устойчивым значениям.

Первая позиция, за несколькими исключениями, свойственна московской школе мысли, из традиции которой философия признается как «русская религиозная философия». Стилю этого направления присуща регулярность принятия таких единиц мысли, как «Дух», «душа», «Абсолют», «Бог»,

¹ Там же. С.245.

«религия» и пр.; эти единицы часто воспринимаются без предварительного радикального пересмотра глубинного значения, нейтрального от религиозной (православно-христианской) идеологии. Так, у С. Л. Франка наблюдается следующий императив: «Великая духовная энергия России» черпается из «безмерной сокровищницы православной веры»¹. Тот же настрой характеризует позднее творчество Н. Бердяева, отношение к античности А. Ф. Лосева и др. авторов. В то же время, о. П. Флоренский часто впадает в «язычество», погружаясь в истоки мысли, но при этом делает положительные выводы в пользу православия.

Подобная позиция *уже* определена бытующей религиозно-идеологической логикой, соотносима с топосом Москвы. Вторая позиция уместает себя в топологии Петербурга и ориентирована на слово мысли, свободное от нормативных коннотаций, т. е. стилистически нейтральное.

Особняком к топологической конкретике стоит фигура Л. Шестова, для которого значимы и родной Киев, и Петербург, и Москва, но который большее количество времени пребывал за границей — в Италии, Швейцарии, Германии; мысль Шестова доводит устоявшийся смысл до абсурда и требует для лингвистического воплощения слово-прагмему, что внятно проговаривается самим мыслителем в претензии на адогматическое мышление².

В режиме содержательного размежевания языкового целого в мысли Серебряного века на язык-прагмему и язык-энтелехию, проявляющего себя различными образцами рациональности, можно предположить, что русская философия начала XX века содержит языковую диглоссию и разделена ею. Разделение предугадывает две стилистические линии как формирования самой рациональности, так и ее прикладного порядка — понимания реальности и восприятия «мира». Наличие языковой диглоссии имеет свою предысторию в плоскости русского языка, мысли и ментальности.

Предварительно следует отметить уникальную историю русской культуры и ее языка, где, начиная с Древней Руси, имеет место полярность модуса живой речи модусу «литературного», «культурного» языка. В прикладном плане лингвистической полярности языковое тело и языковое сознание были разъяты, а бытовой религиозный опыт не всегда совпадал с опытом официального культа. Как отмечают исследователи семиотики русского языка, эта ситуация «существенно отличает историю русского литературного языка от истории других литературных языков»³. Такое положение связано в первую очередь с тем, что специфика ментальности в Древней Руси раскрывалась через отношение между церковнославянским книжным и разговорным языком, где церковнославянский язык в своей основе был языком болгарской пись-

¹ Франк С. Л. Из размышлений о русской революции // Русская идея: в кругу писателей и мыслителей русского зарубежья. В 2-х т. Т. 2. М., 1994. С. 35.

² См.: Шестов Л. Апофеоз беспочвенности. Ленинград: Изд-во Ленингр. ун-та, 1991; Шестов Л. Афины и Иерусалим. СПб., 2001.

³ См.: Успенский Б. А. Краткий очерк истории русского литературного языка (XI — XIX вв.). М., 1994. С. 3.

менности, и с перенесением на русскую почву подвергался в течение XI — XIV вв. постепенной и последовательной русификации¹; русский же язык был языком некнижным, просторечным и в ретроспективе — подавлялся и оттеснялся.

Наличие двух языков, во-первых, приводит сначала к диглоссии, а потом — к двуязычию, тем самым формируя определенную специфику ментальности — разорванность сознания, в которой подавлялось собственно русское, «языческое»² и идеологически насаждалось чуждое. Через чужой язык и с его

¹ В российском историческом языкознании существует другая позиция относительно диглоссии как языковой ситуации Древней Руси. Так, в работах В. Колесова отстаивается позиция совмещения двух литературных языков — народно-разговорного и литературно книжного. Наличие двух литературных языков и их коммуникативное равноправие друг по отношению к другу опровергают феномен диглоссии на том основании, что она «вышла из недр современной социолингвистики и целиком принадлежит ей», в то время как следовало бы начать с выявления языкового коллектива, носителя языка. Относительно феномена диглоссии речь идет о разных социальных общностях. Социальная общность как носитель диглоссийной ситуации «могла состоять только из лиц, активно владеющих церковнославянским языком, т. е. способным говорить и составлять новые тексты на этом языке» — это церковные писатели, авторы житий, восточнославянских проповедей, это и переводчики и пр. Но это малая доля всего населения Древней Руси. Потому в сугубо лингвистическом плане вести речь о диглоссии представляется нецелесообразно. — См. Алексеев А. А. Почему в древней Руси не было диглоссии // Проблемы исторического языкознания. Вып. 3. Литературный язык Древней Руси: Межвузовский сборник. Ленинград: Изд-во Ленингр. ун-та, 1986. С. 5. — Этой позиции придерживается и В. В. Колесов (См.: Колесов В. В. Критические заметки о «древнерусской диглоссии» // Проблемы исторического языкознания. Вып. 3. Литературный язык Древней Руси: Межвузовский сборник. Л., 1986. С. 22–42. — и др. работы), можно сказать, что в целом это позиция Петербургской (Ленинградской) исторической языковой школы, продолжающей стратегию мысли *изнутри* языкового целого исторического космоса, стратегию ОПОЯЗа. По всей видимости, Г. Шпет придерживается противоположной позиции — позиции, обоснованной Московским лингвистическим кружком, с членами которого он был в близких отношениях (с Р. Якобсоном и др.). Однако лингвистические исторические тонкости не снимают проблемы наличия *двух языков* в одном культурном топосе (языка, *на котором говорят* и языка, *на котором мыслят*), следовательно не снимают и проблемы разорванности ментального целого, подавление светской «христианской» логикой логики простонародной, «славянско-языческой», в связи с чем народные обычаи, архаика религиозного смысла, утратили свои корни и собственную целесообразность, сохраняя вывод «надо делать так...», но не проясняя «почему» и из каких рациональных оснований и экзистенциальных побуждений.

² «Языческое» здесь предлагаем понимать через одну из этимологических версий, восходящую к этимеме «язык». Такое понимание соответствует самобытности национально-этнической культуры, ее корням — родному языку, национальной мифологии, поэзии, преданиям, из чего следует, что язык хранит все традиции быта/бытия вне

помощью проходил процесс христианизации Руси. Вопрос сейчас не в том — хорошо ли это, плохо ли и нужно ли реставрировать свои мифологические источники, что уже неоднократно предпринималось в русской культуре, вопрос в другом — христианство пришло из Византии, восточной колонии Римской империи, из Греции, но пришло не напрямую, не на греческом языке, а через болгарское преломление, и этот процесс воплотил себя в феномене церковнославянского языка — из греческих источников, переведенных на болгарский язык и перенесенных на русскую почву. Язык — живая среда, и не кодифицированный русский язык был открыт для разного рода влияний, как со стороны церковнославянского языка, так и со стороны других языков. Это глубоко историко-лингвистическая проблематика, нас же в этой связи интересует другое — насколько адекватна христианская идеология, перенесенная на Русь, своему греческому источнику и как определила русскую ментальность. Лингвистические преломления оставили следы-артефакты на теле русского самосознания, выточили его контуры, а также сообщили специфику религиозности: закреплялась буква, смысл которой не всегда был понятен и прозрачен. Г. Шпет обосновывает такую мыслительную ситуацию привлечением политико-идеологических интересов: «Патриарх боялся соблазна западной “прелести”, но не догадывался противопоставить ей дух живой веры в ее действительном источнике. Он не догадывался, хотя бы с опозданием, присвоить Руси обратиться к языку живого церковного предания и святоотеческих писаний. Он не понимал, что русская мысль, оторвавшись от источника, беспомощно барахталась в буквенных сетях “болгарского” перевода»¹. Лингвистическая ситуация формирует ментальное тело: фиксация контуров проясняет такие характеристики отечественной ментальности как консервативность, буквализм в вопросах интерпретации принципов веры, и, наверное, тоска по утраченным корням, не раз отмечавшаяся иностранцами. Реформы Петра также имели наносной и искусственный характер, но они существенны для России тем, что космос русского языка был расширен привлечением опыта других культур. Так, мыслительная культура немцев привнесла на русскую почву греческие тексты, свободные от политических идеологизаций и христианствующих интерпретаций, переведенные с греческого на немецкий — «когда созрело время для рождения русской культуры, пришлось русскому народу отсутствовавшее у него слово заимствовать у тех, кто от предков не отрекался, соблазна их не страшился и буквою не прикрывал своей духовной наготы. Еще раз чужой язык стал посредником между источником духа и русскою душою. Россия начала свою культуру с не-

зависимости от внешнего влияния со стороны той или иной идеологии. Язык хранит конкретику действия, его мотивацию, необходимость его исполнения в той или иной последовательности, и, шире, смысл.

¹ Шпет Г.Г. Очерк развития русской философии // Введенский А.И., Лосев А.Ф., Радлов Э.Л., Шпет Г.Г.: Очерки истории русской философии. Свердловск, 1991. С. 235.

мецких переводов»¹. Со времени Петра начинается просвещение России, осуществляемое через Германию — «Петр своим гениальным чутьем угадал, что процесс культурной “интервенции”, который у других народов мог привести к утрате самобытности и длительному застою, для русской нации окажется спасительным, выведет ее из вековой немоты и оцепенения»². О том, как это просвещение проходило, и насколько было плодотворным для самоосмысления отечественной культуры описано во многих работах³, важно то, что язык, а с ним и ментальность, начали приобретать оформление и по модели немецкого языка — получать культурный статус, приобщаясь к *ин*ациональным измерениям мысли. По В. Вейдле, «Герцен был прав, говоря, что Петр бросил вызов России, и она ответила ему Пушкиным. До Пушкина еще она ответила ему образованием литературного языка, нового стихосложения и усвоением тех западных начал, что легли в основу новой литературы, новой музыки, нового искусства, новой науки и мысли — всего цветения духовной жизни в петербургский период ее истории»⁴.

Важным моментом в становлении русского самополагания выступает то, что на протяжении всей истории русской культуры, до XVIII века, т. е. до реформ А. С. Шишкова и Н. М. Карамзина, язык постоянно трансформировался, причем такие трансформации по преимуществу имели искусственный характер⁵, что играло не последнюю роль в организации и специфике национального самопонимания, причем роль скорее отрицательную, чем положительную: складывающаяся языковая ситуация притормаживает становление мысли, доктринально и идеологически ограничивает ее свободу. Однако, с реформами Петра внутреннее пространство языковой стихии получило возможность расширять собственные ресурсы за счет заимствований, причем историками акцентируется такой момент, что Россия вышла на европейский уровень, где «все языки составились один из другого обменом взаимным»⁶.

¹ Там же. С. 236.

² *Евлампиев И. И.* История русской метафизики в XIX — XX веках. Русская философия в поисках абсолюта. Часть I. СПб., 2000. С. 45.

³ См.: *Успенский Б. А.* Краткий очерк истории русского литературного языка (XI — XIX вв.). М., 1994.

⁴ *Вейдле В.* Пора России снова стать Россией // Русская идея: в кругу писателей и мыслителей русского зарубежья. В 2-х т. Т. 2. М., 1994. С. 355.

⁵ См. об этом: *Живов В. М.* Кошунственная поэзия в системе русской культуры конца XVIII — начала XIX века // Учен. записки Тартуского ун-та. Вып. 546. Труды по знаковым системам. Тарту, 1981. Т. XIII; *Живов В. М.* Культурные конфликты в истории литературного языка в XVIII — начала XIX века. М., 1991; *Живов В. М., Успенский Б. А.* Царь и Бог: Семиотические аспекты сакрализации монарха в России // Языки культуры и проблемы переводимости. М., 1987.

⁶ *Шпет Г. Г.* Очерк развития русской философии // Введенский А. И., Лосев А. Ф., Радлов Э. Л., Шпет Г. Г.: Очерки истории русской философии. Свердловск, 1991. С. 236.

Важной принимается такая идея: не христианизация Руси, а именно период реформ Шишкова и Карамзина может быть означен как *первый* Ренессанс русской культуры¹, где Карамзиным отстаивались позиции западного влияния на язык, Шишковым же — реставрация «коренного языка», языка «Слова о полку Игореве». Значительным воспринимается не столько результат спора новаторов и архаистов, сколько тот факт, что именно с этого времени русская нация ставит вопрос о национальной идентичности. *Идейное единение* этих направлений получило свое воплощение в творчестве А.С. Пушкина. С именем Пушкина связана такая номинация, как *Золотой век* русской культуры, в частности, поэзии. Пушкин разворачивает эстетические установки немецкого романтизма на почве русской словесности. Следует согласиться здесь с историками русской культуры, что творчество Пушкина есть русскоязычное воплощение языкового субстрата европейской ментальности², с одной стороны, с другой — Пушкиным проводится реставрация национальной мифопоэтической архаики: «когда воссиял Пушкин, болгарский туман рассеялся навсегда»³. Однако, самостоятельного философского учения это время не имеет ни с точки зрения идей, ни с точки зрения языковых форм, их воплощающих — были преподаватели философии, но самостоятельных мыслителей не было, и, как показывают исследования по истории русской философии, не было своих философских школ. Причин этому существует несколько (исключительное невежество русских, отсутствие аудитории читателей, слушателей и творческой аристократии, политико-идеологическая цензура, отсутствие потребности в творчестве мысли, восприятие философии либо в качестве бесполезного занятия, либо — морализаторских доктрин), исследование их выходит за рамки настоящей работы, но остается важным показать то, что только с середины XIX в. русская ментальность задается вопросом самопознания и решает этот вопрос не столько литературно, сколько философски, пробуждая эстетику мысли эстетикой слова.

Характеристика *Серебряного века* отсылает к тому этапу отечественной культуры, который получил характеристику века Золотого и который связан с именем Пушкина. Такое отношение показательно постольку, поскольку у Пушкина русский язык получил статус целостного, литературного, устранив тормозившую национальное самосознание диглоссию древнерусского и церковнославянского в плоскости живого языка. В то же время Пушкин воспринимает опыт романтиков — его поэзия оживляет мифопоэтику Греции,

¹ См.: Лотман Ю.М., Успенский Б.А. Споры о языке в начале XIX века как факт русской культуры // Ученые записки Тартуского ун-та. Вып. 358. Труды по русской и славянской филологии. Тарту, 1975. Том XXIV. Литературоведение.

² См.: Виноградов В.В. Язык Пушкина. М.-Л., 1935; Виноградов В.В. Стиль Пушкина. М., 1948.

³ Шпет Г.Г. Очерк развития русской философии // Введенский А.И., Лосев А.Ф., Радлов Э.Л., Шпет Г.Г.: Очерки истории русской философии. Свердловск, 1991. С. 245.

национальную архаику, национальные образы¹. «Серебряный» век — век обновления, соразмерный пушкинскому, «золотому»: «все тогда обновилось или начало обновляться, как хозяйственная, материальная жизнь, так и другая, та, для которой только и стоит жить. Обновилось политическое сознание общества и религиозное сознание Церкви, обновились университеты и университетская наука, обновилась философия, литература, музыка, театр, все виды искусства. И все это обновление происходило под знаком окончательного соединения с духовной жизнью Западной Европы, причем и теперь, как и в пушкинские времена, это отнюдь не вредило, а, напротив, помогало укреплению национального чувства и познанию собственного прошлого. “Открытие” новейшей французской живописи подействовало “открытию” древнерусской иконы, подобно тому, как деятельное и живое изучение западной истории углубило понимание московской и киевской Руси. Паломничества на Запад, к его святыням, к его старинным городам учили понимать Новгород и Владимир»². И этот Серебряный век получил длительность и в эмиграции, т. е. в эмиграции сохранялось напряжение русского слова и мысли, означенной этим словом. «Всю Россию я вывез в четырехтомном собрании сочинений Пушкина» — повторяет В. Ходасевич.

Фигура Пушкина и вместе с ним эстетика Серебряного века предопределены сущностным качеством русской культуры, бытийственно встроенным в напряжение мысли и в космос русского слова. И. И. Евлампиев раскрывает отечественную культуру как культуру «диссонансную», проявляющуюся через потребность в динамике, в глубоком проникновении в полярные сферы реальности, выступающую носителем глубокого *метафизического* чувства разорванности бытия. Так, настоящая «диссонансная» культура в наиболее плодотворной фазе ее развития отличается пристальным вниманием к конкретной жизни, к конкретному многообразию реальности и, одновременно, особым, полумистическим ощущением высшей гармонии. Такое мировосприятие и было основой творчества Пушкина, и сам художник-поэт-мыслитель личностными противоречиями, поляризованным мирочувствием, эстетикой мысли *про-являет* стратегии русской иконописи: столкновение двух полярных чувств — любовь к земному, временному и страсть к абсолютному, вечному; равноправие этих миров³. Пафос эстетики Пушкина — в обнаружении *живой* мысли, вызывающей оживление застывших форм слова, «развоплощение» сложившихся канонов отечественного мышления, ре-анимацию эстетических установок мысли, обнаруживающих себя с очевидностью в национальном народном эпосе, в разговорной речи, в многочисленных диалектах,

¹ См.: Успенский Б. А. Краткий очерк истории русского литературного языка (XI — XIX вв.). М., 1994.

² Вейдле В. Пора России снова стать Россией / / Русская идея: в кругу писателей и мыслителей русского зарубежья. В 2-х т. Т. 2. М.: Искусство, 1994. С. 355.

³ См.: Трубецкой Е. Н. Умозрение в красках. Этюды по русской иконописи / / Трубецкой Е. Н. Смысл жизни. М., 1994. С. 246–261.

а также в античном эпосе — в органическом теле культуры, *во-площающем* стихию живого языка.

2.1.2. Народная культура

Серебряный век обращается к эстетике Пушкина через отказ от «романтизации» биографии, от формальных схем понимания творческих энергий поэта, от дежурных фраз, характеризующих его личность. Сущность поэзии воспринимается как сущность напряженной мысли, а поэт выступает мыслителем — тем, для кого пушкинское *«учусь удерживать вниманье долгих дум»* воспринимается сентенцией, имеет бытийственное значение. Слово, оживленное акцией поэта, избирается способом фиксации «вниманья долгих дум», опытом проникновения в сферу мысли. При том, что само слово уже не спекулятивно, не оторвано от реальности (каким оно представлено в манифестах ранних символистов), но совпадает с опытом личностного понимания мира. Слово в Серебряном веке, как и в эстетике Пушкина, воспринимается *реальным* способом бытия, телесно определенным, совмещенным с опытом проживания смыслов реальности. Основной акцент поставлен на импульс оживления пушкинского наследия через непредвзятое восприятие его слова, ритма, эстетики реагирования на «мир». Фигура Пушкина объединяет философию, живопись, музыку, создавая мыслительный континуум Серебряного века как *epoche*. Идеи Пушкина находят поддержку и вызывают ответное желание продолжить, развить, осмыслить поэтическое слово и осуществить ответный жест мысли поэтическим словом, освобожденным от знакомых контекстов.

«Пушкин дает, конечно, не философию свободы — пишет Б. П. Вышеславцев, — а поэзию свободы; но его поэзия имеет в себе мудрость, и эту мудрость в одежде красоты легко угадать философу»¹. Часто у Б. П. Вышеславцева ссылка на Пушкина заменяет логические выводы².

Авторы начала века воспринимают значимую идиому Пушкина: культура обнаруживает плотность мысли; культура не спекулятивна и всеобща, но конкретна и национально уникальна; язык есть бытийственный стержень культуры — живая нить, по которой возможно воссоздать целостность национального космоса. Лингвистический масштаб поэтики Пушкина привлекает многообразием тематических координат, единство которых есть единство русской культуры, получившее личностное осмысление; единство придало

¹ *Вышеславцев Б. П.* Вольность Пушкина (индивидуальная свобода) // Русская идея: в кругу писателей и мыслителей русского зарубежья. В 2-х т. Т. 2. М., 1994. С. 530.

² Высказывание Б. Вышеславцева о свободе резюмируется цитатой, в которой и раскрывается специфика свободы: «Чтобы сразу понять, о какой свободе здесь идет речь, надо вспомнить следующие изумительные строки Пушкина: Затем, что ветру и орлу / И сердцу девы нет закона! / Гордись, таков и ты, поэт, / И для тебя закона нет!» — *Вышеславцев Б. П.* Вольность Пушкина (индивидуальная свобода) // Русская идея: в кругу писателей и мыслителей русского зарубежья. В 2-х т. Т. 2. М., 1994. С. 531.

пластику мысли и глубину ее словесного выражения. Единство тематических координат и мысль, обнаруживающая себя словом из этого единства, сводят разные полюса языковой стихии (официальный язык и неофициальную речь) в гармоничное целое и концентрируют их привлечением различных содержательных слоев (народных сюжетов, античных мифологем, просторечных слов), подчеркивая смысловую многозначность. Мысль этого единства устраняет расколотость национального самосознания, придает ему языковую цельность и целостность: Пушкин *позволил* открыто привлекать лингвистические единицы, которыми до него пренебрегали. Мысль, т.е. рефлексия *изнутри* языкового континуума, целостности языкового сознания, языка как стихии разворачивает себя поколением Серебряного века. Это поколение о-забочено русским словом и мыслью, обнаруженной Пушкиным.

Поэтикой Пушкина развиты следующие тематические координаты: взаимововлеченность мысли и слова в космос; введение латинизмов и грецизмов и демонстрация того, *как ими* можно мыслить, вне религиозной смысловой шкалы (к примеру, вызван образ души-Психеи, Диониса, Демона, воссоздание по-русски особенностей языка римской поэзии в «Клеопатре», «Египетских ночах» и пр.); равнодушное и внимательное обращение к летописному слову, к истории, попытка понять историю изнутри, из *личностного* вопрошания смысла исторического процесса, что сносит анонимную установку «так принято считать» (для него «формула летописи оказалась моделью предсказания грядущего»¹); привлечение народного просторечья, эпических образов. Пушкин осуществляет *эстетический опыт мысли* русского языка, и русским языком восполняет мысль, как это было предпринято романтиками Германии (посредством пробуждения национального Духа из живой стихии родного немецкого языка, его диалектного разнообразия, вовлеченного в быт, космос народа). Прямое продолжение опыт мысли Пушкина получает в начале XX века, «преемницей русской литературы оказывается именно философская мысль, она наследует духовные заветы “золотого века” классики и потому сама переживает “золотой век”»².

Эпоха Пушкина воспринимается в качестве последней эпохи, где можно восстановить биографическую и личностную правду жизни поэта, не прибегая к ходульным предписаниям для восприятия. «Это последняя в беге времени эпоха, — сообщает В. Набоков, — куда наше воображение еще может проникнуть без паспорта, наделяя детали жизни чертами, заимствованными из живописи, которая тогда еще сохраняла монополию в изобразительном искусстве»³.

¹ Иванов Вяч. Вс. Откуда черпал образы Пушкин — футуролог и историк? // Иванов В. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры: В 2-х т. Т.2. (Статьи о русской литературе). М., 2000. С.48.

² Гальцева Р.А. По следам гения // Пушкин в русской философской критике (конец XIX — первая половина XX века). М., 1990. С. 6.

³ Набоков В. Пушкин, или правда и правдоподобие // Русская идея: в кругу писателей и мыслителей русского зарубежья. В 2-х т. Т.2. М., 1994. С. 480.

В. Набоков неоднократно подчеркивает то, что Пушкин, несмотря ни на что, ни на какие исторические и культурные реструктуризации остается *загадкой*, ускользает от прямого оптического наведения, потому «нет ничего скучнее, чем описывать большое поэтическое наследие, если оно не поддается описанию. Единственно приемлемый способ его изучить — читать, размышлять над ним, говорить о нем с самим собой, но не с другими, поскольку самый лучший читатель — это эгоист, который наслаждается своими находками, укрывшись от соседей»¹. В то же время Пушкин напоминает о себе ландшафтом места мысли, расставленными в этом месте знаками, значительность и значимость которых, опять же уводит художника, воплощающего мысль содержательным арсеналом русского слова, в личностные горизонты восприятия фигуры Пушкина, создает «видения», «близкие всем русским, которые знают своего Пушкина, и который так же неизбежно составляет часть интеллектуальной жизни, как таблица умножения или другая привычка сознания»². «Свой» Пушкин у Мандельштама, Ахматовой, Цветаевой, Кузмина, Волошина, Иванова — каждого мыслителя, *мыслящего* русское слово. В. Розанов предлагает определять «Дух Пушкина» только отрицательно, апофатически. Пушкин В. Розанова — создатель «совершенно закругленного мира»³. Д. Мережковского привлекает в поэтике Пушкина «безукоризненная сдержанность и точность выражений»⁴.

Для направления, означенного «русской религиозной мыслью», и, конкретно, для С. Булгакова Пушкин есть «откровение русского народа и русского гения»⁵. А. Карташов совмещает образ Пушкина и Тайну, которая заключается в том, что «он есть личное воплощение России»⁶. Для М. Гершензона Пушкин есть «дикая красота мятежа, ... слитая с без-умием»⁷. Для П. Б. Струве, ориентированного на православный канон интерпретации бытия слова (Слова), Пушкин постижим через единство «Дух»-«Слово». Для современников путь к Пушкину проложен Достоевским, для которого Пушкин «таинственный закон меры в его высшем русском воплощении мощного „всечеловека“»⁸. По Струве, Пуш-

¹ Там же. С. 482.

² Там же. С. 480.

³ Розанов В. А. С. Пушкин // Пушкин в русской философской критике (конец XIX — первая половина XX века). М., 1990. С. 162.

⁴ Мережковский Д. Пушкин // Пушкин в русской философской критике (конец XIX — первая половина XX века). М., 1990.

⁵ Булгаков С. Жребий Пушкина // Пушкин в русской философской критике (конец XIX — первая половина XX века). М., 1990. С. 275.

⁶ Карташов А. Лик Пушкина // Пушкин в русской философской критике (конец XIX — первая половина XX века). М., 1990. С. 304.

⁷ Гершензон М. Мудрость Пушкина // Пушкин в русской философской критике (конец XIX — первая половина XX века). М., 1990. С. 222.

⁸ Струве П. Б. Достоевский — путь к Пушкину // Русская идея: в кругу писателей и мыслителей русского зарубежья. В 2-х т. Т. 2. М., 1994. С. 386.

кин пробудил «не только вещие, но и священные слова, и из всех великих творцов Слова они всего полнее оправдываются на величайшем гении русского Слова и Духа, когда мы любовно изучаем Слово и из Слова постигаем Дух Пушкина... Через тайну Слова Пушкин обрел Дух, и этот Дух он воплотил в Слово», в поэтике Пушкина — откровение русского слова¹. Православная идиома «Духа» — риторический жест Струве, к таким жестам следует отнести и многочисленные эпитеты, которые не проясняют конкретики, но, скорее, уведут от нее, переводя феномен пушкинского гения на общие рельсы слов, оставляют в стороне его конкретику и эстетическую специфику; в то же время идиома «Слова» наполняет абстракцию Духа «национальной» конкретикой, но избегает подробностей языка, смысловых сингулярностей — т. е. того, как слова становятся Словом в поле мысли Пушкина. Мыслителями, сопричастными символической школе В. Соловьева, творчество Пушкина воспринимается в режиме, ориентированном на православный канон и православную риторику, которая не предполагает процесс рождения слова из глубины мысли, не обнажает эстетику мысли. В смысле намеков на веру, самоочевидности правды «небесной» Пушкин, как полагает И. Бродский, узурпирован православием². В то время как «Пушкин — язычник и фаталист. Его известное признание, что он склоняется к атеизму, надо понимать не в том смысле, будто в какой-то момент своей жизни он сознательно отрекся от веры в Бога. Нет, он таким родился; он просто древнее единобожия и всякой положительной религии, как бы сверстник охотникам Месопотамии или пастухам Ирана. В его духе еще только накоплен потенциал, из которого народы позднее, в долгом развитии, выкуют свои вероучения и культы»³. Прохождение мимо таких интенций, попытка *не увидеть* живой, идеологически не ангажированной мысли в эстетике Пушкина, укатывает гения в очередную рациональную схему, в мировоззренческий канон. М. Гершензон побуждает лично *проникать* в «глубокое откровение» слова Пушкина, которое не улавливает толпа, она «легко скользит по ней (поэзии), радуясь ее гладкости и блеску, упиваясь без мысли музыкой стихов, четкостью и красочностью образов»⁴.

Другой полюс осмысления эстетического гения Пушкина принуждает к необходимости проникновения в его языковую стихию, проявляет себя ответным личностным жестом мысли. Сложилась такая литературоведческая позиция, согласно которой футуризм, вместе с ним и В. В. Маяковский, отрицают Пушкина, рекомендуя «сбросить его с корабля современности». Однако, в стороне от такой идеологической одиозности, стоит «Юбилейное» Маяковского, написанное к 125-летию со дня рождения Пушкина, обнаруживающее искреннюю

¹ Струве П. Б. Дух и Слово. Париж, 1981. С. 87.

² См.: Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М., 1998. С. 44.

³ Гершензон М. Мудрость Пушкина // Пушкин в русской философской критике (конец XIX — первая половина XX века). М., 1990. С. 212.

⁴ Там же. С. 211.

исповедь поэта поэту (XX века веку XIX). У Маяковского в «Юбилейном» заходит речь о том, что Пушкин жив как никто из живущих поэтов, и чувство жизненности гения, вневременности его слова обостряется в моменты, «когда свободен от любви и от плакатов» и «когда и горевать не в состоянии». Маяковский задает территорию мысли, на которой происходит встреча с Пушкиным (встреча «спиритизма вроде»). Поэт Серебряного века беседует с *живым* поэтом века Золотого, сошедшим с пьедестала:

Я люблю Вас,
но живого,
а не мумию.
Навели
христоматийный глянец.
Вы
по-моему
при жизни
— думаю —
тоже бушевали.
Африканец!

Повторения «тоже» показательны — Маяковский, протягивая руку поэту с пьедестала, протягивает руку поэзии, не исключая себя из ее территории мысли, размыкаемой через эстетику слова. Напряжение, как социально-политическое, так и мыслительное, *понимание* собственного одиночества в том кругу, который заявляет о себе как о круге «пролетарских поэтов», вызывает признание.

Может,
я
один
действительно жалею,
что сегодня
нету вас в живых.
Мне при жизни
с вами
сговориться надо.
Скоро вот
и я умру
и буду нем...

Маяковский — романтик революции, вовлекает Пушкина в революционную эстетику, втягивая его в свое время, тем самым освобождает слово Пушкина, четкость и глубину его мысли от исторических рамок:

Вам теперь
Пришлось бы бросить ямб картавый

Нынче наши перья —
Штык
Да зубья вил, —
битвы революций
посерьезнее «Полтавы»,
и любовь пограндиознее
онегинской любви.
Бойтесь пушкинистов.

«Пушкинисты» — «профессионалы», переводящие живое слово в режим рутинного анатомирования, в то время как профессионализм живой поэзии заключается в другом — в ответственности, в четкости слога, в пульсирующей динамике мысли. «Юбилейное» создает ситуацию доверия в деле мысли одним поэтом («я бы и агитки вам доверил») другому, показывает также, что «сейчас» мысль доверить практически некому, хотя бы потому, что в современности, ограниченной коммуникативным кругом Маяковского, пронизанным идеологической средой, «поэтов, к сожаленью, нету — впрочем, может, это и не нужно...». «Нет поэтов», вместе с ними — недостаток свободной мысли, *чувства* пульсирующего ритма жизни. Мысль, претворенная словом, снимает рамки истории, традиции, направления, выводит на первое место главную интуицию:

Ненавижу
Всяческую мертвечину!
Обожаю
Всяческую жизнь!¹

Как и для Маяковского, для М. Цветаевой Пушкин близок на экзистенциально-личностном уровне. В поэтике мысли М. Цветаевой Пушкин воспринимается как земляк (по концепту единства территории слова, «страны поэзии» во «Сне о Пушкине»), едино-мысленник, вышедший из детского чтения «тайком»: «Толстого Пушкина я читаю в шкафу, носом в книгу и в полку, почти в темноте и почти вплоть и немножко даже удушенная его весом, приходящимся прямо в горло, и почти ослепленная близостью мелких букв. Пушкина читаю прямо в грудь и прямо в мозг»². Пушкин во многом определил *мирочувство* поэта: «Пушкин меня заразил любовью. *Словом* — любовь. Ведь разное: вещь, которую никак не зовут, — и вещь, которую *так* зовут» (курсив автора — И.К.)³. Любовь, воспринятая от Пушкина, для М. Цветаевой квалифицируется небезразличием к жизни, принципиальностью в отстаивании права на свой «мир».

¹ Маяковский В.В. Юбилейное // Маяковский В.В. Собр. Соч.: в 8 т. Т. 4., М., 1968.

² Цветаева М. Мой Пушкин. СПб., 2004. С. 36.

³ Там же. С. 40.

Пушкин передал «чары» речи и «чары» рока как достоверной (реальнейшей) реальности, не сглаженной контурами слов, «молчаливых» от многоразового употребления. Пушкин — как и Гете, и Гельдерлин, и Р. М. Рильке — близкий человек, с которым ее развели жизненные обстоятельства — «она воспринимала каждого изнутри его личной и неповторимой судьбы, — это было связано с тем, что строки, написанные ими, она впускала в самую глубину собственного сердца, давая прорасти там и принести плоды — те, в которых сплелись уже воедино и зерно, и почва»¹. Откликаясь «всей собой» на тексты Пушкина, М. Цветаева, как мыслитель, не приписывает реальному человеку-Пушкину вольных характеристик, но ставит акценты, со-звучные собственной топологии мысли и поэтической биографии, потому Пушкин воспринимается ею не как жрец «гармонии» и «меры», но как «дерзкий» бунтарь, бешеный, «скалозубый, нагловзорый» «африканский самовол»: «не урок “меры”, а урок слуха и внимания к *стихии*, отклика на стихию — вот что слышит поэт XX века в строках великого предшественника»². Так, для поэта-мыслителя слово Пушкина воспринимается в качестве исключительной методики проникновенного понимания реальности, открывающего перспективу в пространстве *живой* языковой стихии.

Если Цветаева настаивает на прозрачной конкретике жизненного мгновения (и Пушкин в этом личностном цветаевском мгновении жив), то А. Ахматова, стирающая и/или запутывающая биографические подписи к своим стихам, записям, предпочитающая менее эмоциональную стилистику мысли, ревностно проговаривает: «Ее (Цветаеву) даже близко нельзя подпускать к Пушкину»³. В то же время, для самой Ахматовой, как и для И. Анненского, О. Мандельштама (впрочем, и для Цветаевой, которой Ахматова отказывает в подлинном понимании Пушкина), живой Пушкин возможен только из ответной мысли, оживляющей архитектонику его речи, Слова, языка. По словам К. Чуковского, Ахматова знала Пушкина всего наизусть, она «так зорко изучила его и всю литературу о нем, что сделала несколько немаловажных открытий в области научного постижения его жизни и творчества. Пушкин был ей родственно близок — как суровый учитель и друг»⁴. А. Ахматова, И. Анненский воспринимают себя наследниками Пушкина и топологически, через единую почву, биографическую родину, совпадающую с родиной поэтической, родиной мысли — через Царскосельский топос-миф.

О Мандельштаме Ахматова говорит, что он не имеет учителей, потому — самородок языка и речи, мысли. В то же время сам Мандельштам, проблематизируя специфику слова, затрагивает и специфику культуры, и — шире

¹ Кудрова И. Огонь, Стихия, Чара... (вступительная статья) // Цветаева М. Мой Пушкин. СПб., 2004. С. 5.

² Там же. С. 8.

³ См.: Там же. С. 6.

⁴ Чуковский К. Анна Ахматова (вступительная статья) // Ахматова А. А. Из семи книг: Стихотворения, поэма. СПб., 2002. С. 9.

—времени: «Культурные ценности окрашивают государственность, сообщают ей цвет, форму и, если хотите, даже пол. Надписи на государственных гробницах, воротах страхуют государства от разрушения времени. Поэзия — плуг, взрывающий время так, что глубинные слои времени, его чернозем, оказываются сверху... Часто приходится слышать: это хорошо, но это вчерашний день. А я говорю: вчерашний день еще не родился. Его еще не было по-настоящему. Я хочу снова Овидия, Пушкина, Катулла, и меня не удовлетворяет исторический Овидий, Пушкин, Катулл»¹. Для Мандельштама принцип мысли есть принцип земли, чернозема, почвы, потому в плане живой мысли история «не работает», и, *если* Пушкин, Катулл, И. Анненский, Ж.К. Гюисманс, и пр., озвучившие мысль, одарившие ее словом, то *только из со-бытия мысли*. Кроме того, А. Ахматова сообщает, что непосредственно к Пушкину у Мандельштама было какое-то небывалое, почти грозное отношение — «всякий пушкинизм ему был противен»², и его слова «*Вчерашнее солнце на черных носилках несут*», оказывается, как стало известно из черновиков, — Пушкин.

Поэтика В. Хлебникова пронизана насквозь пушкинским подтекстом, свое взаимоотношение с поэтом Хлебников воплощает через мифологические линии, требующие «глубокого прочтения текста», теснее связывающие его и с пушкинской проблематикой и с присутствием Пушкина как человека, поэтического «двойника» мысли. Хлебников «высчитывает» Пушкина, раскрывает его судьбу через числовой (внутренний) закон произведений; усматривает через количество букв в слове, количество слов с конкретной буквой — конкретную дату, жизненно важную и судьбоносную (к примеру: «по записям в «Пире во время чумы» 140 п и 226 м; $140 + 226 = 365$, число дней в году»³ и другие расчеты в текстах Хлебникова, касающиеся судьбы Пушкина⁴).

При многообразии прочтений Пушкина, при разности акцентов на его поэтическом теле остается важным свободное от литературоведческого, идеологического канона *осмысление* слова поэта, воспринятое и осуществленное в качестве личностного жеста. Мысль как личностный жест вызывает потребность во встрече с поэтом не для того, чтобы допросить его о приемах стихосложения, не потому, что эта необходимость вызвана экзистенциальной потребностью сопричастности к слову, однажды оживленному художником, но потому, что в мире *личностной архитектуры* ничего не изменилось, и «только обыватели, сидя в полумраке своего жилища, любят думать, что путешествия уже не раскрывают никаких тайн; на самом деле горный ветер так же будоражит кровь, как и всегда, и погибнуть, идя на достойный риск, всегда было законом

¹ Мандельштам О. Слово и культура // Мандельштам О.Э. Собрание сочинений в 4 т. Т.1.: Стихи и проза 1906–1921 г.г. М., 1993. С. 213.

² Ахматова А.А. Листки из дневника // Мандельштам О. Соч.: в 7 т. Т.1. М., 1993. С. 17.

³ Хлебников В. О втором языке песен. Числоимена // Хлебников В. Соч.: в 6 т. Т. 6 (1). М., 2005. С. 132.

⁴ См.: Хлебников В. Доски судьбы // Хлебников В. Соч.: в 6 т. Т. 6 (2). М., 2005.

человеческой чести. Сегодня больше, чем когда-либо, поэт должен быть так же свободен, тверд и одинок, как того хотел Пушкин сто лет назад...»¹. Попытка застичь живого гения, со-звучного гению места, сохранившего следы присутствия мысли, сопровождает опыт национального самосознания, обнаруживающий себя как опыт мысли слова русского языка. Так, Ф. Шаляпин воспринимает гений Пушкина через его со-причастность русской песне: «пели в поле, пели на сеновалах, на речках, у ручьев, в лесах и за лучиной. Одержим был песней русский народ, и великая в нем бродила песенная хмель... и поется это с таким сердцем и душой, что и не замечается, что зазнобушка-то нечаянно — горбатенькая... Горбатого могила исправит; а я скажу — и песня»². Стихи Пушкина перекладывались на музыку и сливались с народной песенной стихией до неразличимости, пробуждая живое чувство русского пространства, места, топоса. Топология в слове Пушкина проникнута чутьем *Genius loci*, состоянием переживания места: *волнистые туманы, пробирается луна, печальные поляны, льет печальный свет она* и пр. «Безмолвными кажутся наши дорогие печальные поляны, — вспоминает Ф. Шаляпин, — особенно в зимнюю пору, но неслышно поют эти поляны, и подпевает им печальная луна. Чем же согреться человеку в волнистых туманах печальных полей в зимнюю пору? Вот тут, кажется мне, и родилась родная песня, которая согревала и сердце и душу. А разве тусклая даль этих равнин не будила воображения, без которого никакая песня не родится, не плела легенд и не обвивала ими русскую песню... Но не все грустно на бесконечных российских полянах. Много там и птиц прилетает, и ярче, кажется мне, светит солнышко весною, когда растаяли снега, и сильнее чувствуется радость весны, чем в самых теплых странах... От природы, от быта русская песня, и от любви. Ведь любовь — песня. И у Пушкина: Из наслаждений жизни / Одной любви музыка уступает, / Но и любовь — мелодия»³. Очевидно, эстетика Пушкина обостряет чуткость восприятия родного места, означенное родным словом; *слово* Пушкина вызывает тоску по родине, по детству («оптика ребенка — изначальность взгляда» у И. А. Бродского), по знакомой и необходимой вещи быта, по живому жизненному, «одомашненному» космосу, вмещающему речь, труд, заботу, участие. Выход из тесноты этих связей пробуждает ощущение потери родного места, утраты экзистенциальной цельности; *слово* Пушкина наводит на *понимание* органики топоса, на потребность ее пробудить, воссоздать в фрагментарном мире готовых смысловых схем.

Харизматичной мыслью Пушкина языковая стихия пробуждается из народной живой речи, которая является одной из ключевых позиций реанимации архаики языка. Другой архаической конструкцией выступает привлечение в дело

¹ Набоков В. Пушкин, или правда и правдоподобие // Набоков В. Лекции по русской литературе. М., 1996. С. 423.

² Шаляпин Ф. Маска и душа: мои сорок лет на театрах // Русская идея: в кругу писателей и мыслителей русского зарубежья. В 2-х т. Т.2. М., 1994. С. 392.

³ Там же. С. 392, 393.

мысли церковнославянской («высокой») архаики (фонетические, лексические обороты из библейского текста, Ветхого, Нового Заветов, цитаты из Священного Писания и пр.). Характерная черта лингвистической народной архаики — прозрачность слов, открытость связи имени с образом действия, и, наоборот, «высокая» архаика отвлекает от конкретности смысла, переводит его в иную сферу смыслового бытия — трансцендентную миру. Надо сказать, что гений Пушкина «заземляет» единицы «высокой» архаики, через них пробуждает смысл конкретного, близкого, тем самым сообщает им искренность и полноту, вовлекает в живой космос языка, разворачивающий себя вне оппозиции трансцендентного / имманентного; мысль Пушкина вплетает отвлеченные от национальной конкретики архаизмы в исторические и мифологические славянские родословные (к примеру, смысловая панорама стихотворения «Памятник»)¹.

Распаковка архаики, предпринятая через деструкцию смысловых установок, есть личностный жест мысли, в этом режиме Серебряный век обнаруживает опыт преемства века Золотого. Прямой связью связывает М. Цветаева Пушкина и Блока: «Тебя как первую любовь / России сердце не забудет... Это — после Пушкина — вся Россия могла сказать только Блоку. Дело не в даре — и у Бальмонта дар, дело не в смерти — и Гумилев погиб, дело в вполщенной тоске — мечте — беде — не целого поколения (ужасающий пример Надсона), а целой пятой стихии — России. (Меньше или больше чем мир?)... Линия Пушкин — Блок... — это плавучий остров»². А. Блок образами России, как и Пушкин, оставляет «зазоры»-следы-образы в русскоязычном культурном теле, в то время как некоторые другие художники слова, вопреки позиции М. Цветаевой относительно прямого преемства эстетики Пушкина Блоком, отказывают Блоку в наличии элементарного вкуса, эстетической подлинности и искренности. В любом случае, Пушкин воспринимается *откровением национального слова* постольку, поскольку, как полагают художники слова начала XX века, «в лице Пушкина, быть может, даже не вполне заметно и ощутимо для него самого, история подвела итог огромной культурно-национальной работе, произведенной в великое пятидесятилетие, гранями которого являются 1765 год, один из первых годов славного Екатерининского царствования, и 1814 год, год рождения Пушкина, не как физического лица, а как великого поэта»³, и этот над/добиографический, над/домирный модус бытия мысли Пушкина как поэта получает свое продолжение в мысли Серебряного века.

В то же время, многие авторы не ограничивают эпоху Золотого века только харизмой Пушкина. Так, Н. Бердяев выделяет Одоевцева, Чаадаева. Особенное

¹ См.: Иванов В. Вс. К исследованию архаизмов в «Памятнике» Пушкина // Иванов В. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры: В 2-х т. Т.2. (Статьи о русской литературе). М., 2000. С. 65.

² Цветаева М. Герой труда // Цветаева М. Воспоминания о современниках. Дневниковая проза: Собрание соч. в 7 т. Т. 4. М., 1994. С. 56.

³ Шаляпин Ф. Маска и душа: мои сорок лет на театрах // Русская идея: в кругу писателей и мыслителей русского зарубежья. В 2-х т. Т.2. М., 1994. С. 91.

значение приобретают одоевцевские «Русские ночи»¹, в которых делается акцент на необходимости новой науки, нового искусства, которые будут искренне переживаться человеком и формировать ситуацию ответственности человека за слова и поступки перед Временем, космосом, мирозданием. И. Бродский указывает на то, что Баратынский тоньше, экономнее, трезвее и строже Пушкина (сам Пушкин о нем говорил: он у нас оригинален, ибо *мыслит*), а Вяземский — «крупнейшее явление в пушкинской „Плеяде»”². А. Белый «растягивает» Золотой век и находит своим призванием не столько оживление *epoche* через Пушкина, сколько через обращение к живому опыту М. Ломоносова — синзитиву слова, реальности, топоса — мысли. «Ум не только в том, чтобы пыжиться “вумными” словечками, — пишет А. Белый, — а ум в такте знать: где нужно мыслить в абстракциях, а где — в звуках и красках. Ломоносов именно потому, что он предварил открытие закона постоянства материи, умел “бабацать” и “бряцах” звуками слов; и не ограниченным Сумароковым его осмеивать. То, что я утверждаю о примате звука — мой выношенный 30-летний опыт»³. М. Ломоносову А. Белый посвящает свой роман «Москва» и выводит то, что Ломоносовым в России впервые отстаивается идея родства науки и религии, требующая предварительного переосмысления обеих сфер; кроме того, подчеркивается, что Ломоносов был первым русским человеком, мыслившим не по средневековому образцу, многое предугадавшим. В его фигуре слиты мыслитель, ученый, поэт, художник-эстет. Надо сказать, что провозглашение фигуры Ломоносова было свойственно некоторым символистам — поэтам и философам — московской школы мысли, сопричастной антропософии: Ломоносов воспринимался Архангелом Михаилом. Следует заметить, что посредством сакрализации опыта мысли предпринято в пространстве Москвы перетолкование библейских сюжетов, переосмысление судьбы России.

Вл. Соловьев, Д. Мережковский, В. Розанов, кроме Пушкина, обращают себя к наследию Ю. М. Лермонтова. В воспоминаниях А. Белого этот момент представлен следующим образом: «Лермонтов — арена борьбы: в него вцепилась романтика Вл. Соловьева; в него как клещ, впился Розанов: Лермонтов в двойном понимании, сам двойной, — образ ножниц, разрезающих души»⁴.

В любом случае, разность мнений может быть воспринята как сопротивление «истории», т. е. *уже* сложившемуся отбору позиций, слов, лиц, в то же время, если задать истории некую пластичность, то получается несколько иная картина — многообразие эстетического опыта мысли, тем более воплощенного в пойнэтике слова, проявляет многогранность форм мира, множество сценариев

¹ См.: *Одоевцев В. Ф.* Русские ночи, или о необходимости новой науки и нового искусства [Электронный ресурс] / В. Ф. Одоевцев — Режим доступа: http://az.lib.ru/o/odoewskij_w_f/text_0030.shtml

² *Волков С.* Диалоги с Иосифом Бродским. М., 1998. С. 52.

³ Цитата дана по: *Спивак М.* Андрей Белый: Мистик и советский писатель. М., 2006. С. 209.

⁴ *Белый А.* Начало века. М., 1990. С. 47.

понимания, альтернативу логики, взятой за эталон. По словам И. Бродского, поэтические приоритеты диктуют социальную конкретику: «Поэзия куда больше, чем одного властителя дум предлагает. Выбирая одного, общество обрекает себя на тот или иной вариант самодержавия»¹; так, *плоть реальности* зависима от *слова*. История же есть усредненный тип реагирования на реальность и адаптированный к социальным условиям способ восприятия предложенных смыслов: история обрекает живую мысль на застывшую схему, культуру как бытийственно важный процесс на мумифицированный канон, ориентированный на широкую аудиторию, а потому предназначенный для скорого освоения и дальнейшего узнавания. Логика истории канализирует живой опыт мысли. В этом отношении важен не приоритет, а принятие каждого художника, эстетика *его* мысли, равнодушной к слову, судьбе страны; эстетики, твердой в нравственных требованиях как эталону должного, чуткой к импульсам места и к динамике времени. Из этих предельных оснований получил квалификацию век Золотой как топос, тело *eroshe* в начале XX века.

Если Цветаева, пропуская через себя эстетику своего времени, отдавала приоритет А. Блоку как художнику, мыслителю, поэту — тому, кто дал слово времени, то, привлекая опыт Серебряного века к опыту века Золотого, И. Бродский выводит следующее: «принято думать, что в Пушкине есть все. И на протяжении семидесяти лет, следовавших за дуэлью, так оно почти и было. После чего наступил XX век... Но в Пушкине многого нет не только из-за смены эпох, истории. В Пушкине многого нет по причине темперамента и пола: женщины всегда значительно беспощадней в своих нравственных требованиях»². Бродским проговаривается замечательная вещь: «в нравственном требовании я даже больше женщина», этим он делает однозначный намек на собственную уместность в поэтическом теле мысли Серебряного века, что немаловажно при привлечении эстетики Бродского к раскрываемой эпохе. И. Бродским приоритет в обостренной нравственной чуткости, обнаружившей себя в мысли XX века, отдан слогу / слову / интонированию женской мысли, и конкретно — М. Цветаевой: «сама ее постановка вопроса а ля Иов: или — или, порождает интенсивность, Пушкину несвойственную. Ее точки над «ё» — вне нотной грамоты, вне эпохи, вне исторического контекста, вне даже личностного контекста и темперамента. Они там потому, что над «е» пространство существует их поставить»³. Бродский обнаруживает глубину мысли поэта, его искренность, но уже не столько в готовом сюжете сообщения, сколько в интонационной конститутивности фразы, в силе и интенсивности звука, провоцирующих стойкость мысли как поступка. Цветаева — поэт более тонкий, более искренний, «чистый звук» как «голос трагедии», или «Иов в юбке». Принимая множественность «точек отсчета», приоритетных позиций, следует понять и то, что

¹ Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М., 1998. С. 52.

² Там же. С. 44.

³ Там же. С. 44.

искренность художника, биографией совпавшего с эпохой, своим присутствием, наличием своего слова, *следа мысли*, оставила знаки на теле отечественной культуры, на теле смысловых коннотаций слов и их оттенков, создала то, что потом будет означено *eroshe* — Золотой век / Серебряный век. Поэт-художник-мыслитель эстетикой мысли пробуждает слово, ставит знаки-термы на российской территории культуры, пробуждает русский язык к самосознанию. Эстет творит мир как произведение, и отстраняет различие между поэзией, живописью, музыкой, философией, оставляя один критерий — наличие искренности мысли и пластики формы, ее воплотившей. Мыслитель решается на перформацию космоса, чтобы раздобыть наивные прозрачные смыслы слов, наводящих на прямой образ действия, таящийся в их исконных значениях, освободить *энергийность* слова. По этим критериям Серебряный век наследует век Золотой, сам же являет себя точкой отсчета для самобытного отечественного мышления, для специфического опыта философствования.

2.1.3. Языковые стратегии

По С. Волкову, поэт, мыслитель, художник «проживает жизнь как одно из самых важных своих произведений»¹. В то же время обнаруженная глубина слова, языковой субстанции при идеологическом внимании легко переводится в режим готового смысла, догмы. Слово сворачивает свою энергийную пластину, погружает ее, как улитка, в раковину.

Общественный порядок имеет дело с ороговелыми раковинами смыслов, предметных значений слов, предугадывающих логику действия, четкость позиций. Предугадываемость смысла и действия расценивается большинством в качестве «социально адекватной», «социально вмняемой» позиции, которая приветствуется в плане общественного бытия. Общество, ориентированное на усредненное понимание, поставляет готовые языки, канализирующие социальные смыслы — язык фрейдизма, марксизма, политэкономии, рыночных отношений, капитализма и пр. — формализуя общественную ментальность и принуждая к определенным, социально выгодным стратегиям действий, поведения. Мыслитель, освобождая энергию смысла и вызывая слово из его вербального камуфляжа, нарушает социальное равновесие. Мыслитель-художник-поэт, отстраняя себя от тиражного смыслового клише, сталкивается с тем, что И. Бродским задается «материей времени», которая идеологически нейтральна, как и сама субстанция жизни. Очевидность нейтральности жизненных импульсов достигается *особой оптикой*, которая, в свою очередь, достижима при пластичной органике тела. Телесную пластику сообщает чувствительность к пластике языка — язык трансформирует телесность. Пойэтичность слова вызывает изумление, шок от того, каков «мир» вне идеологической схемы. Опыт переживания шока раздвигает горизонты суженных значений, нарушая общепринятый порядок понимания. Шок провоцирует эстетику мыс-

¹ Там же. С. 150.

ли, вынимает из ороговелой оболочки знака искренность и наивность смысла. Расплавленное слово приобретает статус мифологемы, вовлеченной в космос мысли. Мыслитель, фиксирующий время, адекватно не воспринимаем толпой (скорее, бывает неадекватно воспринят), потому не подвергнут опошлению искренности своих интуиций. Идеология генерирует тип человека — мещанина и, как уточняет В. Набоков, обывателя и пошляка — «мещанин — это взрослый человек с практическим умом, корыстными общепринятыми интересами и низменными идеалами своего времени и своей среды... Обыватель и мещанин в какой-то степени синонимы: в обывателе удручает не только его повсеместность, сколько сама вульгарность некоторых его представлений»¹. Мещанство как способ миропереживания не предусмотрено образом жизни первобытного космоса, он возникает на определенной ступени развития цивилизации, «когда вековые традиции превратились в зловонную кучу мусора, которая начала разлагаться»². Обыватель — продукт государственной машины, присваивающей личностные смыслы, фрагментирующей их целостность и доводящей их до образа смысловых клише, расхожих фраз, избитых риторических жестов.

Серебряный век продолжает опыт мысли условий бытия и человека, проявленный в Золотом века, и через него развивает шеленгианское сведение «естественной религии», языка и мифологии в единую плоскость мысли. Как характеризует язык Шеллинга И. В. Киреевский в 30-е годы XIX века, ему свойственен феномен «самопорождающейся религии» через «самопорождающееся слово», которое есть *миф*. Язык философии же — специфическая мифология, т. е. такая словесно-образная конструкция, которой задается размерность мысли, вытягивающая на поверхность «древние» структуры бытия, «родовые» смыслы. «В мифологии, — говорит И. В. Киреевский, — видит он (Шеллинг — И. К.) не дело выдумки того или другого изобретателя, не поэтическое выражение бессознательного инстинкта отдельных народов, но понимает в ней великий, всеобщий, в сознании целого человечества совершившийся процесс внутренней жизни, который потому именно не мог принадлежать одному народу, но распределялся по различным народам в различных степенях своего развития, покуда его отдельные отрасли, достигнув зрелости, в эпоху перелома совокупились наконец в римско-греческом мире в одну общую систему верования»³. Миф разворачивает себя в опыте «естественной религиозности», такой, которая укрепляет быт, космос народа, и конкретного лица, и которая не может быть уместена в рамки доктрины, религиозной схемы. Логос такой религии есть логос мифа, который с необходимостью разворачивает себя топо-логией, проявляющейся через участие в опыте мысли, распознающей

¹ Набоков В. Пошляки и пошлость // Набоков В. В. Лекции по русской литературе. М., 1996. С. 384.

² Там же. С. 385.

³ Киреевский И. В. Речь Шеллинга [Электронный ресурс] / И. Шеллинг — Режим доступа: http://az.lib.ru/k/kireewskij_i_w/text_0090.shtml

мысль как акцию художника-поэта-мастера / святого, «потому, — продолжает Киреевский, — в понятии о самопорождающейся религии противопоставляется рационализму не только факт откровения, но вместе и факт мифологии. Мифология и откровение, по Шеллингу, относятся взаимно как естественное к сверхъестественному»¹. «Сверхъестественное» же есть *инаковое* по отношению к социально / идеологически сформатированному дискурсу.

В то же время попытки закрепить мифологию в формат и канонизировать его как формат религиозных действий приводят с неизбежностью к идеологизации живого опыта мысли, нивелируя его подлинное значение. Ритуал перевода слова-мифа в режим идеологии проводится такими механизмами, как социальная значимость включенной в тело мифа позиции, усечение смысловой целостности, рафинированность одного из коннотативных значений от других и приемлемость его к социально-историческим обстоятельствам. Тотальность идеологического стандарта привносит фальшивость в звучание живого слова, блокирует непосредственность мысли. Общественность, государственность, принятые как метафоры доступного смысла, фиксируют комфорт как естественное состояние человека, снимают необходимость испытывать живое напряжение, устраняют потребность в свободе мысли. В то же время расплавленная материя слова, слово-миф мыслителя некомфортны, провоцируют отказ от готового мнения, общего места. В этом лингвистическом (мифопоэтическом) отношении мысль ранит, доставляет неудобство, причиняет боль, вызывает шок. Мысль, свободная от готовой мировоззренческой платформы, вызывает растерянность и потерю устойчивой смысловой точки сборки, «точки зрения». Но, как повторяет И. Бродский, вовлекая в свои высказывания позиции Пушкина, Ахматовой, «поэт и тиран друг с другом связаны. Их объединяет, в частности, идея культурного центра, в котором оба они представляют», т. е. общество, плоскость идеологии как социальное тело формализованной мысли, нуждаются в наличии свободной мысли, и свободной от расхожих стандартов поведения позиции мыслителя-поэта-художника. Мыслитель трансформирует социальную телесность, часто не напрямую, и не столько манифестарным призывом и риторическим жестом, сколько косвенно — словом, доводящим до абсурда общепринятые клише — по Бродскому, «поэт изменяет общество косвенным образом. Он изменяет его язык, дикцию, он влияет на степень самосознания общества»². В этом отношении поэт (поэт как мыслитель) обязан только мысли и несет перед словом, языком ответственность, вне идеологической, общественной касательной: «поэт — слуга языка. Он и слуга языка, и хранитель его, и двигатель. И когда сделанное поэтом принимается людьми, то и получается, что они, в итоге, говорят на языке поэта, а не государства»³.

¹ Там же.

² Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М.: Независимая газета, 1998. С. 106.

³ Там же. С. 106, 107.

Пробуждение языка мысли поэтическим жестом, принятие слова в качестве мифа, прагмемы, освобождение его от устоявшихся смысловых стандартов — ведущая установка мысли Серебряного века. В этом ключе осуществляется переосмысление национального языкового наследия, включающего в себя такие единицы как язык литературы, философии, науки, поэзии — язык эстетики мысли Золотого века, а также язык народной архаики — национально-этнической культуры, бытовых верований, эпических сюжетов, язык архаики христианской и гречески-языческой. *Epoche* становится эпохой при условии работы мысли и при наличии живого слова, слова-мифа, слова-прагмемы.

Следует подчеркнуть, что из наличия такого опыта мысли впоследствии формируются такие смыслозадающие конструкции, как «национальная идея», «национальный дух», «национальный космос», в плане русского языка и культуры — «русская идея», формирующие самополагание нации, ее сущностную биографию.

Нетрадиционность мысли, ее инаковость по отношению к сложившимся стереотипам рекультивирует смысловые установки на восприятие реальности, перезагружает смысловые контексты, пробуждает необходимость отношения к мыслителю-поэту-художнику как к живому человеку, про-из-несшему мысль. Такие наблюдения, как «Пушкин всем своим умозрением проповедует... квиетизм: оставайся в грехе, не прибавляй к своим желаниям нового и страстнейшего из желаний — желания избавиться от желаний, что и есть святость. Какое поразительное открытие! Не арабская ли кровь влила в артерии Пушкина это знание первобытных душ, живучее темное знание, которое, как бессмертный змей, влачится до нас через тысячи и тысячи поколений, то зарываясь в ил невидимо, то всплывая на поверхность сознания? Дикарь, Кальвин и Пушкин — что соединило их в торжественном понимании мира?»¹ — немаловажны. Они снижают стандартное представление об истории, и, в первую очередь — об истории живой мысли.

2.2. «Кровь и почва» русского романтизма

Пиши кровью —
И ты узнаешь, что кровь есть дух
Ф. Ницше

Русский Серебряный век проводит реставрацию отечественной культуры по тем самым механизмам, что и Романтизм Германии в его ранней стадии. Как показывают исследователи², в Германии на фоне этнической и экономической

¹ Гершензон М. Мудрость Пушкина // Пушкин в русской философской критике (конец XIX — первая половина XX века). М., 1990. С.217.

² См.: Коллинз Р. Социология философии: Глобальная история интеллектуального изменения. Новосибирск, 2002; Берковский Н. Романтизм в Германии. СПб., 1991;

раздробленности культура заявляет о своей самобытности и самостоятельности через реанимацию национальной архаики, архаики религиозной, одновременно осуществляя реанимацию архаики Греции и привлекая ее в процесс формирования национального культурного тела. «"Один народ — один язык" — так звучала тогда искомая формула вождя немецкого национального единства. Литературная публицистика по воле обстоятельств упреждала вопросы общественного развития... Новое эстетическое язычество "религии германизма" вроде бы плохо совмещалось с официальной доктриной лютеранства; но две столь разных стихии национального чувства вполне уживались друг с другом, ибо сосуществование их было закономерным итогом соединения национальной литературы с немецкой жизнью» (курсив автора — И. К.)¹. Русская мысль позиционирует те же конститутивы: язык, сообщающий имперскую целостность, и, одновременно, оставляющий свободу этнической инаковости, закрепленной архаическими ритуалами формирования смысложизненных установок, сопряжен с религиозностью. Живое слово, мысль носят религиозный характер постольку, поскольку сводят в одну содержательную точку природное и человеческое, индивидуально-личностное и общественное, освобождают импульсы места и принуждают к пониманию ответственности перед словом, речью, родным пространством. Чувство языка, его стихийность не воспринимается только как спекулятивное, интеллектуальное естество человека, но провозглашается из со-бытийности крови: стихия языка пребывает в крови. Чувство языка — особая структура крови, откликающаяся на зов живого слова-мифа и этим обнаруживающая себя. Так, М. Цветаева, раскрывая личность М. Волошина-мистика, говорит о импульсах крови, которые доказать невозможно, но которые самопроизвольно сообщают о себе в мелочах быта, в жестах, в дикции, в одиночестве жизни без людей, наедине с самим собой, с Богом, изнутри, в ускользающей зыбкости живой мысли и живого слова. «Тут я смело утверждаю, — свидетельствует М. Цветаева, — германство Макса. Глубочайший его пантеизм: всебожность, всебожие, всюдубожие, — шедший от него лучами с такой силой, что самого его, а по соседству и нас с ним, включал в сонм — хотя бы младших богов, — глубочайший, рожденнейший его пантеизм был явно германским, — прагерманским и гетейанским... Знаю, что германства я не доказала, но знаю и почему. Германством в нем был родник его крови и родник его мистики, родники, скрытые из скрытых и тайные из тайных. Француз культурой, русский душой и словом, германец — духом и кровью»², и далее — слово духом наполнено, без этого духа нет мысли, она сама есть дух. Дух и кровь

Мисюров Н. Н. Испытание кровью и почвой: Немецкий романтизм от литературной теории к идеологической доктрине постромантической эпохи. Омск, 2000 и др.

¹ Мисюров Н. Н. Испытание кровью и почвой: Немецкий романтизм от литературной теории к идеологической доктрине постромантической эпохи. Омск, 2000. С. 137.

² Цветаева М. Живое о живом // Цветаева М. Воспоминания о современниках. Дневниковая проза: Собрание соч. в 7 т. Т. 4. М., 1994. С. 214.

со-размерны, они суть «родник», из которого прорастает слово и культура. Таким же образом М. Цветаева характеризует любого поэта-мыслителя, включая собственную личность как личность Поэта (и поэтому поэт часто прописан ею с заглавной буквы). Слух, чутье на слово, мысль ею подаются не столько как слышание ухом, сколько всегда как *вслушивание* всем естеством, «всеми корнями волос»¹. Особенно обостренно чувствуется эта связь после 1917 года, и после 37-го, когда бытийственная трещина расширяет свои лопасти и культурный космос теряет (или, наоборот, укрепляет и держится за нее) точку опоры, как и личностный космос: «после 37 года (см. Пушкина) и кровь и стихи журчат иначе»,² — пишет Цветаева в своем критическом ответе Мандельштаму. «37 год» символичен и для порядка мысли Пушкина и для Серебряного века, и для истории Отечества. Несколько ранее (в 1922 году) О. Мандельштам раскрывает и прописывает кровную связь человека (себя) и космоса, века, живого времени («Век»):

Век мой, зверь мой, кто сумеет
Заглянуть в твои зрачки
И своею кровью склеит
Двух столетий позвонки?
Кровь — строительница хлещет
Горлом из земных вещей,
Захребетник лишь трепещет
На пороге новых дней.

Здесь банально говорить о предчувствии страшных лет. Речь идет о *чувстве времени, чувстве жизненного ритма*, и иначе подлинно, *проникновенно* выразить это чувство невозможно, только через самое родное и загадочное, что есть — *кровь*. То, что принято характеризовать предчувствием, прорастает из чувства такого плана и масштаба.

«Кровная связь» слова и мира, акцент на живой плоти пространства, места прослеживается практически у каждого мыслителя в эстетике Серебряного века. Почему? — видимо потому, что это не спекулятивная рефлексия, но рефлексия, выполненная из глубины личностной породы, из попытки проникнуть за те шаблоны, которые установлены, из возможности опрокинуть их и обрести перспективу инобытия, из искреннего желания «видеть свободно» и быть «во весь рост»: не объяснять, доказывать, но — *быть* в реальности и чувствовать ее, обострять с нею связь. Улавливание этой связи, ее живой

¹ Так, М. Цветаева говорит о вслушивании в слово С. Есенина, о погружении в его стихию стиха: ритма, слов, частушечных импровизаций. — См.: *Цветаева М. Нездешний вечер* // *Цветаева М. Воспоминания о современниках. Дневниковая проза: Собрание соч. в 7 т. Т. 4. М., 1994. С. 287.*

² Цветаева М. Мой ответ Осипу Мандельштаму [Электронный ресурс] / М. Цветаева. — Режим доступа: <http://tsvetaeva.lit-info.ru/tsvetaeva/proza/osipu-mandelstamu.htm>

зыбкости — значимый контур мысли, напоминающий ей самой о ее исконной *религиозности* — «всебожность, всебожие, всюдубожие», о первоначальной акции «re-ligio», «взаимосвязи». Так, В. Иванов предпринимает синтетический опыт переосмысления христианских ценностных установок, сводит Диониса и Христа. О. Мандельштам озабочен космосом речи, слова. В. Розанов привлекает опыт мистерий Египта в понимании *архе* человека, слова, мысли. Серебряный век заявляет о том, что лингвистическое единство с миром — кровное единство. Опасаясь откровенно «языческой» метафоры крови, уводящей от выбранного логического курса, курса «христианствующей мысли», Н. Бердяев¹, избегающий смелых метафор и не особенно пластичный в языковом плане, оправдывая православие («православие оказалось русской верой»²), говорит о единстве «земли», почвы, народной стихии и «Духа»: «очень сильна в русском народе религия земли, это заложено в очень глубоком слое русской души. Земля — последняя заступница. Основная категория — материнство. Богородица идет впереди Троицы и почти отождествляется с Троицей. Народ более чувствовал близость Богородицы-Заступницы, чем Христа. Христос — Царь Небесный, земной образ его мало выражен. Личное воплощение получает только мать-земля»³. Образ «Земли» воспроизводит кровную связь с родным и вселенским, с живым словом. «Кровную связь» с землей в слове, звуке, в русской музыке, укорененной в эстетику народной культуры (в ее монолитности мифа, ритуала, быта, живого космоса, воплощенной в органике языковой стихии), обнаруживает рефлексией музыкальной эстетики Глинки, Даргомыжского, живописи Серова Ф. Шаляпин: «они добрались до народных корней, где пот и кровь»⁴. В то же время В. Ходасевич раскрывает «кровную связь» между поэтом-мыслителем и народом, выявляя феномен ритуальной жертвенности: «кажется, в страдании пророков народ мистически изживает собственное свое страдание. Избиение пророка становится жертвенным актом, закланием. Оно полагает самую неразрывную, кровную связь между пророком и народом, будь то русский народ или всякий другой. В жертву всегда приносится самое чистое, лучшее, драгоценное. Изничтожение поэта по сокровенной природе

¹ Н. Бердяев во многих работах не проводит предварительной работы со словом, включая в контекст такие единицы рационализации как «душа», «Дух», «тело», «метафизика» и пр., оставляет их в заранее выбранной культурной традиции. Из чего некоторые позиции не всегда вняты и приобретают морализаторский характер (к примеру, преобладание мужского начала в германском духе рассматривается автором как «скорее уродство, чем качество» и т. п.). См. аналитику риторики Н. Бердяева в главе V.

² Бердяев Н. Русская идея // Русская идея: в кругу писателей и мыслителей русского зарубежья. В 2-х т. Т. 2. М., 1994. С. 210.

³ Там же. С. 209.

⁴ Шаляпин Ф. Маска и душа: мои сорок лет на театрах // Русская идея: в кругу писателей и мыслителей русского зарубежья. В 2-х т. Т. 2. М., 1994. С. 408.

всегда таинственно, *ритуально*. В русской культуре оно прекратится тогда, когда в ней иссякнет родник пророчества» (курсив автора — И. К.)¹. «Кровная связь» с бытом, космосом, словом, обнаруженная в корне отечественной культуры, в ее архаическом стержне — языковой стихии, вбирающей в себя звук, перспективу мысли, образы, смещает точку отсчета рациональной парадигмы и наводит на необходимость обретения *иной рациональности*, вмещающей топологию и живую эстетику языка. Из этой точки осуществляется отказ от готовых смыслов и от такой формации языка мысли, которая сопряжена с устоявшейся терминологией. Эта же «точка сборки» наталкивает на необходимость обращения к опыту мысли Ницше, Вагнера, поддерживающих напряжение мысли в постромантическом пространстве Германии. Интуиции Ницше вплетаются в процесс реставрации исконно-славянской, тюркской архаики и культурной архаики греков. Обнаруживается то, что сплетение славянских, тюркских лингвистических и религиозных корней *наводит* на глубину мысли империи, *позволяет* обнаружить глубину и из глубины *помыслить* сущность «имперского Духа», концептуально соположенного «Nationalgeist» Германии романтиков, но географически и национально-этнически более многогранного и многообразного. Исходя из топологической и, определенной ею, лингвистической инаковости можно раскрыть эстетику мысли Серебряного века через идиому «русский романтизм», вовлекающую в опыт мысли как позиции романтиков (по идеологии — в большей степени немцев), так и основания той стратегии мысли, которая романтиками утверждалась — стратегии рекультивации архаических установок мира, рациональности, разума.

В. Шубарт, сопоставляя Россию и Германию, касается концептуального различия между «Nationalgeist» и «Духом империи», в большей степени свойственным российской ментальности и лингвистически воспроизводимым.

«Дух империи» — лингвистическое единение, братство, чутье к пространству и проникновенность ему: «Дух» как *про-явление* мысли топоса, родного места.

«Дух империи» тождественен природному «Духу ландшафта», проявляет себя в поликосмичности языка. Линии разнообразных национальных космосов вплетены в стихию русского языка. М. В. Назаров в комментариях к работе В. Шубарта «Европа и душа Востока» настаивает на таком моменте: «внедрение русского языка как общегосударственного, при полной свободе местных языков и наречий, диктовалось управленческими, а не русификаторскими целями и, как правило, не ущемляло обычаев и культуры многочисленных народов Империи. Все эти народы, вплоть до самых малых, сохранились в России вплоть до революции — чем никак не могут похвастать европейцы в отношении, например, к кельтским и славянским народам, и, конечно — к американским

¹ Ходасевич В. Кровавая пища // Русская идея: в кругу писателей и мыслителей русского зарубежья. В 2-х т. Т. 2. М., 1994. С. 439.

индейцам»¹. В. Шубарт сообщает — «европеец остается техником, даже когда он философствует. Русский остается романтиком даже за рамками поэтического творчества... В то время как западное мышление склонно к механизации духа, русское склонно к духовной анархии. Отсюда пресловутая мечтательность русских, неотмирность их планов и программ, копание в теориях без всяких перспектив на практический результат... русский, исходя из своего чувства всеобщности, обладает универсальным видением»². Универсализм чувства сообщен русским пространством. Пространство задает перспективу единства политики, истории, поэзии, философии — «невозможно описать ее историю, не описав одновременно политическое развитие России, а сколько связующих нитей пролегает между поэзией и философией! Поэты-философы среди русских не редкость. На Западе об этой религиозной сосредоточенности души знал еще Шлейермахер»³. Пространство, пронизанное «имперским Духом» и «Дух», пространственно ангажированный, предопределены единством мироощущения — внутренним родством между *религиозностью и братством*; по Шубарту, «сущность русского братства не в том, что люди в равной мере чем-то владеют или что они равны, а в том, что они уважают равноценность друг друга»⁴, включая топологический, религиозный, лингвистический модусы равноценности. Братство предполагает толерантность к *иному, инаковому*, принятие иного и доверие ему, вбирает в собственное семиотическое пространство мифологему «всечеловека», отличную от европейского «сверхчеловека», в этом отношении русское братство отличается от механики «коллективизма», «зова толпы», и даже «легионерства»⁵. «Дух империи» сообщает импульс сплоченности и братства соприкасающимися гранями таких коммуникативных сфер, как защита от нападения, мужество и солидарность в период оборонительных войн — «война создает самые прочные союзы. Братство по оружию — самая древняя и самая стойкая форма идеи братства»⁶. «Братство по оружию» отлично от «легионерства» тем, что не воссоздано механистично, а воспринимается долгом перед родным пространством, родным космосом.

Н. Бердяев совмещает феномен братства с феноменами соборности и коммунаторности, изначально свойственными русским и непонятными для европейцев: «русские люди любовь ставят выше справедливости. Русская религиозность носит соборный характер. Христиане Запада не знают такой коммунаторности, которая свойственна русским. Все это — черты,

¹ Примечания и комментарии // Шубарт В. Европа и душа Востока. М., 1997. С. 359.

² Шубарт В. Европа и душа Востока. М., 1997. С. 104–105.

³ Там же. С. 107.

⁴ Там же. С. 113.

⁵ См. главу «Легион и соборность» в: Иванов В. Родное и вселенское. М., 1994. С. 95.

⁶ Шубарт В. Европа и душа Востока. М., 1997. 221.

находящие свое выражение не только в религиозных течениях, но и в течениях социальных... русский народ гораздо менее социализирован, чем народы Запада, но и гораздо более коммюнаторен, более открыт для общения»¹. Н. Бердяев раскрывает коммюнаторность через изначальную внутреннюю расположенность русских к православию; такое совмещение религиозной идеологии и национальных признаков в предположении масштаба страны и ее этнического многообразия, на мой взгляд, является не совсем корректным, в то же время коммюнаторность сообщает единение, присутствующее между народами, расположенными на общей, в плане государственности, территории, их коммуникативную открытость друг другу. Коммюнаторность предполагает «влитость», «впаянность» в стихию языка и немыслимость вне этой стихии. Коммюнаторность-соборность-братство задает семантику «имперского Духа» («Духа империи»). В этом отношении «Дух империи» вбирает в себя «Дух нации», позволяя каждой национальной локальности быть вовлеченной в единый имперский космос и, одновременно, оставлять за собой мифопоэтическую свободу, космос как топологическую локальность и сингулярность. В отношении общности корней и этимологических пересечений, вызванных межэтнической топологией и коммуникацией, идиома «русский язык» расширяет внутренний ресурс до «империи», «территории», совпадая с ними.

Мысль Серебряного века, с одной стороны, освобождает язык от урбанистического балласта канцеляризованных смысловых схем, с другой стороны, наталкивает на *проникновенное понимание* того, что «народ давно вышел из стадии этнографического существования, созрел национально», вышел на «великорусский» уровень, потому «русский» и «великорус» — понятия неслиянные»². Рекультивация языка как живой стихии осуществляется через осмысление его имперского масштаба, причем не столько как языка конкретной, русской нации, но как языковой стихии, укорененной в поликосмическую коммуникацию империи. В лингвистическом плане можно согласиться с Н. Ульяновым в том, что «русский народ почти неуловим при статистическом методе изучения, а каждый русский может быть отнесен либо к великорусам, либо к украинцам, либо к полякам, немцам, грузинам, армянам»³, потому языковая стихия не ограничена этнической локальностью, но есть духовный организм целой культуры, в которой каждый этнос — живой орган культурного целого.

В начале века нерв языковой стихии разыскивался и в отождествлении культуры как мирочувства скифов, сарматов (А. Блоком, Н. Гумилевым),

¹ Бердяев Н. Русская идея // Русская идея: в кругу писателей и мыслителей русского зарубежья. В 2-х т. Т.2. М.: Искусство, 1994. С. 284–285.

² Ульянов Н. Русское и великорусское // Русская идея: в кругу писателей и мыслителей русского зарубежья. В 2-х т. Т.2. М.: Искусство, 1994. С. 350.

³ Там же. С. 351.

и в дальневосточных преданиях (В. Хлебниковым), и в тюркских корнях отечественной культуры (Н. Трубецким) — в топосе мысли, освобожденной от принуждающего канцелярского дискурса, сообщающей слову содержательный интенсив. Обращение к «Духу» ино-бытной культуры вызвано, как показывает В. Иванов в работе «Гуманизм и скифы», изживанием внутренней формы идеи гуманизма: «Гуманизм всецело основан на изживании индивидуации, отдельности и обособленности людей, их взаимной зарубежности, по-тусторонности и непроницаемости, — “автаркии” гармонического человека. Эта внутренняя форма сознания изжила себя самое, потому что личность не умела наполнить ее вселенским содержанием и обратилась в мумию былой жизни или в тлеющий труп. Истлевающие останки внутренней формы заражают личность миазмами тления»¹. Возбуждение автаркии предпринимается через реанимацию архаического космоса, *проживание* которого семантически (посредством обрядово-лингвистических импульсов) и топологически наполняют идиому «Духа» сарматов, тюрков, скифов, эллинов, сообщая одновременно культуре вселенский масштаб, поэтому В. Иванов заключает: «Впрочем, я говорю только о гуманизме, который смертен, а не о душе эллинства, она же бессмертна», она же «Дионисом приснилась вдохновенному Ницше, этому последнему и трагическому гуманисту, преодолевшему в себе гуманизм хитрым безумием и самоубийственным исступлением»².

Освобождение от «гуманизма» как этического канона наталкивает на поиски истока мысли через разнообразные языковые локальности, архаические конструкции ритуального смысла, космоса (сарматов, тюрков, дальневосточного, египетского, как у В. Хлебникова, В. Розанова, или африканского, как у Н. Гумилева, эпосов); поиски истока выводят предельный вопрос, размыкающий сугубо национальную специфику и снимающий национальные границы, — вопрос о мифопоэтическом (бытийственно-бытовом) истоке отечественной мысли. В эстетике мысли Серебряного века быт и бытие воспринимаются взаимоопределяющими структурами, без наличия зон смысловых пустот, возникающих вследствие разрыва небесных и земных сфер. И только в эмиграции язык становится предельным способом бытия, оторванным от космоса, территории, топоса. Драма разъединения топоса и слова вызывает такие позиции, которые отстаивают право на сопричастность национальной культуре, русскому космосу в удалении от него: «национальность литературы создается ее языком и духом, а не территорией, на которой протекает ее жизнь, и не бытом, в ней отраженным... национальная литература может существовать вне отечественной территории»³. Нельзя оспорить право на существование данной позиции, при том, что необходимо принимать то, что язык как стихия не

¹ Иванов В. Родное и вселенское. М., 1994. С. 108.

² Там же. С. 109.

³ Ходасевич В. Литература в изгнании // Русская идея: в кругу писателей и мыслителей русского зарубежья. В 2-х т. Т.2. М.: Искусство, 1994. С. 440.

существует механистично, ее масштаб не заявляет о себе только наличием места; язык как стихия обнаруживает себя при наличии двух сторон — вещи и экзистенциальной потребности в слове. Экзистенция обостряет необходимость языка, слова, не удовлетворяется только бытом, но вводит быт в статус бытия. В этом отношении обостренная экзистенциальная потребность в слове может быть зафиксирована метафорой «голос крови». Экзистенциальная состоятельность снимает зажимы и освобождает стихийность слова, пробуждает лингвистический нерв, который не поддается национальному ограничению и с-казывается как «тоска по родному языку» на протяжении нескольких поколений. Допущение «кровной связи» слова, мифа, мысли и топоса обналичивает исток, пробуждением/вызовом (словом, дикцией) которого обостряется чувство тоски по родному и утерянному, ощущение удаленности от изначального, живого, самоговорящего.

Тоска движет биографией мысли/мыслителя-поэта. Так, в поэтике М. Цветаевой проявляет себя тоска по биографическим корням языка — польскому, немецкому. Страстью/пафосом к русскому слову возбуждается «зов крови», «кровная связь» с биографическим корнем языка (отсюда — значимость фигуры дома в ее воспоминаниях). И, одновременно, открывается перспектива отказа от национальных границ — «мне безразлично на каком не понимаемой быть встречным». Одиночество, оставленность, оторванность от живого языка как родного топоса (от дома, «который скрыт») провоцируют отказ и от слова и от «мира» одновременно, заявляя о том, что «тот» мир — *всеязычен* (в «Новогоднем»). География «того мира» совпадает с экзистенцией, при том, что «здесь», в этом «мире» встречный — чужой, не вовлеченный в эстетику мысли, не созвучный, не со-участвующий в мифотворчестве (как, к примеру, родной М. Волошин, родной по слову, «по крови» М. Кузмин, по звуку А. Белый и Р.М. Рильке), не пребывающий в языковом космосе мысли поэта. Обращение к другому космосу языка (к другой национальной эстетике мысли) для таких мыслителей, как М. Цветаева, О. Мандельштам с его «тоской по мировой культуре», А. Ахматова, отдающая приоритет англоязычному Шекспиру, — не есть языковая экзотика, но есть проявление экзистенциальной потребности, необходимости «удерживать» живую связь как с родным словом (которое до 1917 года было открыто иноязычному и эта открытость обостряла чутье к глубинным смыслам родной речи), так и с «планетой». Отсюда — *космополития* мыслителя.

Серебряный век как личностное *eros* привлекает и языковую экзотику, которая эстетикой мысли пробуждает космическую стихию родного слова. При условии совпадении экзистенции и дикции лингвистической экзотики, мыслитель-художник-поэт попадает как в ино-«мирное» языковое пространство, так и на границу «миров», «мировых» порядков, космических пространств. Ино-«мирность», «пограничность» задают особую оптическую и эстетическую перспективу, в которой принятые монументальные смыслы слов возобновляют свою пластичность, динамику. Так, поэт-мыслитель — пограничник-маргинал, задающий специфический режим бытия родного языка, обнаруживает

в смыслах, принятых в качестве «естественных», их неестественность, коммуникативную непригодность, но, одновременно, сообщает слову и пластичность, пробуждает динамику родного языка, т.е. языка, «на котором мыслят», который укоренен в ритме, порядке речи, в ее бытовых особенностях и является лингвистическим каркасом мысли (к примеру, у В. Хлебникова, У. Н. Гумилева). Экзотика языка заявляет о себе и как о чистой лингвистической субстанции, оторванной от топоса, высвечивающей себя на первый взгляд произвольными звуко сочетаниями и семантико-синтаксическими конструкциями (к примеру, в работах русского дадаизма, ОБЭРИУ, футуризма). Экзотика языка как чистая лингвистическая субстанция нарушает окостеневший порядок слова и провоцирует попадание в разъятый космос родного языка, выталкивает на границу смыслов «мира», открывая *ино*-«мирную» перспективу; эстетикой *так с-казанной* мысли заявляет: отсутствие порядка открывает перспективу иного порядка. В этом отношении и погружение в космос родного слова с привлечением ино-«мирных» поликосмических установок мысли, и выход на границу родного космоса языка, и механическая замена живого космоса-порядка лингвистическим «хаосом» выполняют единое действие, нацеленное на оживление языковой стихии, выведение ее из регулярных «молчаливых» значений и форм.

Пафос мысли требует слова; воссоздавая в процессе мифотворчества лингвистический космос, мысль одновременно пробуждает потребность в воссоздании быта, вне которого слово теряет свою жизнеспособность: в любом случае остается важным то, *на каком языке человек мыслит*, т.е. не просто включается в коммуникацию, но осуществляет *опыт мысли*, втягивающий различные модусы переживания в одну точку — пробуждение Мнемозины, чувство целостности/ утраты быта, чувство наличия/ потери языкового космоса.

Экзистенция пробуждает стихийность, пафос лингвистического поля культуры; через обостренное чувство языка заявляет о себе потребность в наличии целостностной корневой системы языка, растворяющейся в целостности космоса, воссозданного *топологией* — единством ритуала, религиозности, предания, мифа, означенного места. Из этих позиций Серебряный век заявляет о себе идиомой «*русский романтизм*».

Русский романтизм воспринимает мысль такого «неоромантика», как Ф. Ницше, романтизм которого нацелен на извлечение подлинной рациональности, укорененной в архаике культуры — архаике мысли Греции.

2.2.1. Русское нищезанство

Как сообщает Н. Бердяев, Ф. Ницше был «*очень пережит*, хотя и не всеми одинаково. Влияние Ницше было основным в русском ренессансе» (курсив мой — И. К.)¹. Автор настаивает на том, что «в Ницше воспринято было не то,

¹ Бердяев Н. Русская идея / / Русская идея: в кругу писателей и мыслителей русского зарубежья. В 2-х т. Т.2. М., 1994. С. 258.

о чем больше всего писали о нем на Западе, не близость его к биологической философии, не борьба за аристократическую расу и культуру, не воля к могуществу, а религиозная тема. Ницше воспринимался как мистик и пророк»¹. Н. Бердяев подчеркивает: «тема Ницше представлялась русским темой религиозной по преимуществу»², но не оговаривает самих принципов религиозной эстетики, предполагая религиозность для русской культуры через каноны православия, не заявляя о религиозности как действии, включенности, как о эстетике мысли, а потому не вскрывая самих механизмов этого действия в формировании мифопоэтики мысли: для Н. Бердяева религиозность остается риторическим жестом, спекулятивно заявляющим о глубинных мотивах экзистенции. В то же время, если предположить религиозность так, как было предложено нами ранее и как это проводилось в *эстетике мысли* Серебряного века, через *re-ligio* (от лат. *re-ligare* — «связывать», со-единять) — живую архаическую связь, коммуникацию с реальностью, пробуждающую мысль, через *понимание* этой связи, и через ее обнаружение в слове-мифе, в символе, то, действительно, эстетика Ницше является знаменательной в ментальности Серебряного века. Акцент на религиозности важен постольку, поскольку религиозность Ницше, эстетствующей мысли Серебряного века (А. Белого, В. Иванова, М. Волошина, В. Розанова, Д. Мережковского, М. Цветаевой, О. Мандельштама и др.) и религиозность мыслителей, причисляемых к образцу «русская религиозная философия», закреплению за топологией Москвы — разная религиозность и в качестве способа рефлексии, и в опыте эстетики мысли. Эстетика Ницше способствует восстановлению *архео-логии* культуры, позволяет провести ее через *археологию* слова. Здесь археология предполагает выбор *логоса*, т.е. рациональной линии описания архаических структур *живого* опыта реальности. Так, в режиме археологии культуры стратегия Ницше получает свое продолжение у В. Иванова, у А. Белого, у Л. Шестова, у В. Розанова.

А. Белый, позиционируя себя «*антиКантом*»³, отдает приоритет работам Ницше и пытается примирить Ницше и православие, язычество и христианство,

¹ Там же. С. 264.

² Там же. С. 258.

³ «Борясь с Кантом, что я мог противопоставить Канту? Желанье преодолеть угнетающую меня философию привело к ложному решению: преодолеть ее в средствах неокантианской терминологии; тогдашние неокантианцы выдавали свою “наукopodobную” теорию за научную (на ее “научность” ловились и физики); я шел “преодолевать” Канта изучением методологий Рилье, Риккерта, Когена и Наторпа, в надежде, что из перестановки их терминов и из ловления их в просторечиях обнаружится брешь, в которую я пройду, освобождаясь от Канта; я волил своей теории символизма и видел антикантовской ее; но я думал ее построить на «анти» — вместо того, чтобы начать с формулировки основных собственных тезисов». — Белый А. Начало века. М., 1990. С. 22. — С неприятия ключевых позиций (принципов) Канта начинает А. Белый свою зрелую работу «Душа самосознающая»: «в попытке создать снова логику логик теперь, в наши дни, утрачивается связь с гносеологической логикой Канта... Кант нам ставит вопрос,

где образ Ницше — метафора язычества, образ Христа — метафора христианства (в статьях «Символизм и философия культуры»). Важной фигурой в становлении миропонимания А. Белого является норвежский драматург Г. Ибсен, к эстетике которого равнодушны также М. Цветаева, В. Иванов, О. Мандельштам, М. Кузмин и пр. О значимости мифопоэтики Г. Ибсена, равной интересу к работам Ш. Бодлера, романтиков, И. Канта в становлении русского Ренессанса сообщает Н. Бердяев.

Л. Шестов проводит сравнение Ф. Достоевского и Ф. Ницше на предмет общности понимания корня культуры — трагедии («Достоевский и Ницше (Философия трагедии)»). Наряду с эстетикой Ф. Ницше, Л. Шестов равнодушен к эстетике мысли С. Кирхегора (в транскрипции Л. Шестова — С. Киргегарда). В. Иванов, продолжая линию Ницше, сводит христианство и язычество, показывая Диониса в качестве синтетичного образа, переплавленного впоследствии культурой в образ Христа (работа «Дионис и прадиионисийство»).

Серебряный век в топологии мысли, в обнаружении ее эстетической архаики совпадает с интуициями Ницше. В то же время, получается так, что ницшеанство для русского Серебряного века проявляет себя и как метафора стратегии мысли, в ритм которой вплетается и увлечение Бодлером, и увлечение Ибсеном, и внимание к романтикам, Шопенгауэру, Кирхегору, Метерлинку, Маларме, Верхарну, Уайльду и др. Однако С. Л. Франк и мыслители, позиции которых относительно основ мысли, философии совпадают с его позицией, отталкиваются от ницшеанской концепции переосмысления ценностей, отдавая приоритет христианству (работа С. Л. Франка «Крушение кумиров» и ее продолжение «Смысл жизни»). Отталкиваясь от концепции Ницше, Франк уходит от той стратегии мысли, которая позиционирует себя в качестве опыта «непредвзятого мышления», «адогматического мышления», абсурда — мысль С. Л. Франка остается на стороне «положительной философии», логическая перспектива которой выстроена заранее, укладывается в христианскую идеологию и соответствует ей.

Ницше привлекает эстетику Серебряного века перспективой *ин*орациональности, которой чревата уже мысль Гете, Шопенгауэра. Так, А. Белый,

как возможно познание; и понятия познания не конструирует, а берет на прокат у философского догматизма; меж тем: именно в начале познания все предпосылки познания должны быть отвергнуты; должны спросить: существующие формы познания — познания ли?... Кант не вскрыл нам первичную данность познания, не указал нам на связь представлений о должном с формами данных познаний... Кант напоминает нам техника, прокладывающего провода им не найденного познания в разнообразье обителей; и насчитывает их до 12 проводов; неокантианцы — электротехники, изучающие жизнь аппаратов в каждой обители; между тем вся сумма лампочек электрических, как и центральная станция, — обусловлены: знанием общих принципов электричества». — *Белый А. Душа самосознающая*. М., 1999. С. 13, 14. — А. Белый, отталкиваясь от «логик» Канта, выходит на детальную аналитику Шопенгауэра, Ницше, Вагнера, определивших содержательные контуры авторской позиции символизма.

раскрывая семантику «Души самосознающей», останавливается на позиции, которая впоследствии для европейской философии и для Серебряного века становится ключевой: «в первое десятилетие 19-го столетия уже вызревает строй мысли, не столько логический, сколько симптоматический, указывающий на зависимость в целом сознания как такового (без четкого определения структуры сознания) от бессознания как такового, данного в символах философии “воли”: чреватая будущим философия Шопенгауэра»¹. Белый делает акцент на том, что мысль Шопенгауэра сводит философские идиомы «Запада» и «Востока» — «в целях своих ставит варварски равенство между Ведантою, Кантом, Платоном»² и возвращает мысли ее первоисточную синтетичность, из которой возможно подлинное знание — «Шопенгауэр символикой образов возвращает историю мысли к домыслимым первоисточникам ее, к “боготелесной” культуре, в которой явления духовного себя выявляли в “доячных” явлениях родовой или кастовой жизни не “Я”, но — людских коллективов: *в них боги стояли явлением тела*» (курсив автора — И. К.)³. Как показывает Белый, после Гегеля «возникла потребность иначе означить зависимость прежних понятий “душа”, “дух”, “материя” от обступавшей тьмы, от проникающей душу, материю, дух перепутанности критериев» и показать то, что «невыявленная энергия скрытой работы сознания над “телом” для выковки новых путей, расширяющих сферу сознания за душу, ухватилась за... *энергию* творческого созидания, которую ввел контрабандою от себя самого Шопенгауэр в великолепнейшей песне о “сфере искусства”, как “сфере свободы”, о *йоге*, как пересоздание себя» (курсив автора — И. К.)⁴.

Ницше, вслед за Шопенгауэром, усиливает тему восточной рациональности как принципиально инаковой для европейской ментальности, одновременно делает акцент на том, что разрыв между Западом и Востоком в сфере ментальности произошел вследствие такого идеологического насилия как христианство; в архаике европейской культуры — в Греции — этот разрыв не прослеживается. Отсюда, реанимация архаики, проделываемая Ницше, соположена с приоритетом рациональности Востока: *ratio* буддизма противопоставляется *ratio* европейских канонов христианства. А. Белый понимает эстетику Ницше в качестве «предугаданного подсознания» Шопенгауэра: Ницше возвращает телесности утраченную смысловую подлинность, при том, что сама телесность не позволяет смыслу оставаться спекулятивно замкнутым и завершенным, но открывает смыслодвижущую перспективу мысли. Так, *тело, телесность* для Ницше не есть «мировоззрительная картина принципов природы, и не “материя”, каковой оно выглядит при

¹ Белый А. Душа самосознающая. М., 1999. С. 194.

² Там же. С. 197.

³ Там же. С. 197.

⁴ Там же. С. 198.

взгляде со средней веранды (души рассуждающей¹), не ощущения чувственных органов, реагирующих на раздражения внешнего мира (взгляд на тело с веранды души ощущающей); нет, это “*тело*” у Ницше источник таинственнейших вдохновений; он его называет в себе “даимоническим” голосом (подобным Сократову); он “*мистически*” подслушивает его речи к себе; в припеве “*ибо я люблю тебя, о Вечность*”, Вечность Ницше в целом ее раскрытий есть вечность “*Этой нам данной телесности*” (учение о вечном возвращении); это не “*природа*” естественная, с которой у Ницше происходят постоянные недоразумения (хотя бы в духе истолкования Дюринга, Дарвина и др.); это менее всего “*материя*” материалистов; “тело” Ницше не есть ощущение грубой чувственности... В “*Так говорил Заратустра*” он воспеваает это тело как источник таинственнейших переживаний своих; оно у него даже не тело, а таинственное “*оно*”, которое вшептывает в него глубочайшие тайны... Наконец, Ницше, не сумевши найти никакого названия для “*тела*”, потому что о “*теле*” не знает никто из тех, кто о теле говорит, — называет его: “*оно*”, “*само*”, “*Selbst*” — вот что по Ницше нескрытое никем в мире “тело”; оно “*само*” — сознания... Оно есть *музыка*» (курсив автора — И. К.)². Для А. Белого и для *эстетики мысли* Серебряного века (за исключением мыслителей, со-звучных топологии Москвы с присущей ей стилистикой мысли, определенной канонами православия), воспринимается значимым в поэтике Ф. Ницше как переосмысление механизмов, канонов рациональности и рациональных единиц (восприятие слова в качестве мифа, метафоры, практика способа изложения в форме афоризмов, разъятых синтаксических конструкций, ритмики текста, ее внутренней «музыки»), так и сопутствующая этому пересмотру радикальная смена позиций относительно фундаментальных принципов культуры, таких как принципы понимания «божественности», «духовности», «религиозности», «материи», «телесности», «энергичности», «симфоничности слова мысли» и пр. Ницше предлагает тип *рефлексии*, который отказывается от абстрагированных описаний, от категорий и понятий, от «отражения действительности» в логических схемах разума, но принуждает к участию, погружению, к мысли из опыта, вовлекая «языческие» принципы в опыт из-

¹ А. Белый, воодушевленно раскрывая концептуальные позиции эстетики мысли Ницше, проводит их аналитику в формате антропософски предзаданной иерархии, согласно которой имеют место астральные уровни души — «рассуждающий», «ощущающий» и «лично-самосознающий» («веранды» в поэтике А. Белого). То, к чему поэтически последовательно ведет Ницше, Белый достигает способом теософских допущений, часто принимая их за логическую точку отсчета (к примеру, некритически принимая и вводя в дискурс семантику «души», «духа», астральную иерархию, без необходимой рефлексии предела мысли, без должных обоснований принимая позиции Р. Штайнера и т. п.). В этом отношении мысль Белого несвободна от заранее выбранной дискурсивной логики; из-за этого же некоторые его позиции и интерпретации не всегда ясны и прозрачны.

² Белый А. Душа самосознающая. М., 1999. С. 205–206.

влечения подлинных / живых смыслов культуры — тип рефлексии, который сегодня заявляет себя в качестве *топологической рефлексией*¹.

В этой же стратегии Л. Шестов раскрывает единство Достоевского и Ницше: «Уже то обстоятельство, что стали возможны учителя вроде Достоевского и Ницше, проповедующие любовь к страданию и возвещающие, что лучшие из людей должны погибнуть, ибо им будет все хуже и хуже, показывает, что лучшие из людей должны погибнуть, ибо им будет все хуже и хуже, показывает, что розовые надежды позитивистов, материалистов и идеалистов были только детскими грезами. Трагедии из жизни не изгоняют никакие общественные переустройства и, по-видимому, настало время не отрицать страдания... а принять их, признать и, быть может, наконец, понять»²; Шестов наталкивает на то, что спекулятивные идеи ничего не объясняют из того, что человеку приходится *пережить*, потому язык терминов, категорий и логических схем не вполне уместен в так разъятом дискурсе, т. е. дискурсе, разворачивающем *эстетику трагедии* и наводящем на необходимость принятия и понимания трагедийных мотивов, обнаруживающих изнанку таких «понятий» как «пессимизм», «гуманизм», «нигилизм» и сообщающих экзистенциальный импульс. По Шестову, Ницше восстанавливает в правах *подлинную религиозность* быта и бытия, воспроизводит слово в качестве своеобразной методы мысли: язык Ницше с присущей ему противоречивостью, афористической гибкостью — «это уже несомненно метод отыскания истины — хотя, конечно, и отрицательный. Нам остается только проверить его годность. Точно ли он приводит, может привести к “истине”, или наоборот (ведь с методами и это бывает) — уводит от нее?»³. Для Серебряного века в целом, и для эстетики мысли Л. Шестова в частности, Ницше интересен тем, что ставит диагноз времени и обществу, стремящемуся к *рациональному* благоденствию: «стремление к ясному дневному свету, к разумности во что бы то ни стало, желание сделать жизнь светлой, холодной, осторожной, сознательной, безынстинктивной, противоборствующей инстинктам — все это было только болезнью, новой болезнью, а отнюдь не возвращением к “добродетели”, к “здоровью”, к “счастью”»⁴. Это приводит к декадансу как упадку «Духа», к стерильности. На самом деле следует принять обратную сторону реальности, *decadence* — упадок, изначальный хаос, открывающий иную перспективу порядку.

Принятие *decadance* делает культуру сильной и жизнестойкой, возвращает ее к истоку. В этом отношении *сознательное принятие decadence* есть способ выхода за границы иллюзий и возможность трезвого взгляда, направленного в глаза реальности, трезвых ощущений «изнанки мира», задающей

¹ См.: Савчук В. Время нигилизма / / Судьба нигилизма: Эрнст Юнгер, Мартин Хайдеггер, Дитмар Кампер, Гюнтер Фигаль. СПб., 2006.

² Шестов Л. Достоевский и Ницше (Философия трагедии). М., 2007. С. 207.

³ Там же. С. 147.

⁴ Там же. С. 147.

тон, но ускользающей от рациональных парадигм, подавляющих напряжение и элиминирующих телесность из дискурсивного поля. *Decadence* возвращает культуре и человеку «языческую» ответственность, *живую* причастность человека-эстета (а потому *уже* мыслителя, святого, поэта в одном лице) *живой* реальности, пробуждает восторг от встречи с вещью.

«Языческие» позиции, альтернативные религиозной идеологии христианства, провозглашение телесности мысли, рациональности как топологии в мифопоэтике Ф. Ницше привлекают Д. Мережковского, В. Розанова, русский декаданс. В контексте топологии Ницше идея Сверхчеловека эстетикой Серебряного века (за исключением «религиозных авторов», критически настроенных в силу доминирующей идеологии, опережающей «непредвзятое мышление») воспринимается не в качестве готового «субъекта действия», но в качестве самосозидающей личности, освобождающей себя в эстетике мысли от неговорящих «человеческих» мысле-форм (как «Человеческое, слишком человеческое»). Чутко воспринимается то, что для Ницше опыт мысли есть эстетический опыт, со-звучный, со-бытийственный одновременно поэзии, музыке, живописи, танцу; форма мысли — лингвистическая эквилибристика, провоцирующая остановку образа, потока готовых смыслов и погружение в глубину, тщательно скрываемую смысловыми клише. Ницшеанская мифопоэтика мысли: языковые тропы, символика, парадоксы, смысловые пустоты — оставляет равнодушным русский Серебряный век. Импонирует и академическая специализация Ницше — классическая филология, с позиций которой мыслитель критикует бытующую философию, *профессионально* отстаивая право на иную перспективу мысли. Сам Ницше характеризует стилистику «Заратустры» волнообразной, танцующей («мой стиль — танец»), совпадающей с живописью и работой мастера-художника. Ницше вводит бесконечные неологизмы, корнесловия, лексико-семантическую «за-умь»; расплавляет материю слова и языка как целого до динамики звука, у него «звук как провокатор, опрокидывающий семантику в непредсказуемые капризы смысла»¹, переводит сообщение в режим «уже-не-слова-еще-не-музыки». Мифопоэтическая стратегия разворота мысли раскрывается как партитура («мой стиль — танец; игра симметрий всякого рода и в то же время перескоки и высмеивания этих симметрий — вплоть до выбора гласных»), и вызывает ощущение «ни на минуту не прекращающейся перебранки между *ухом* и *глазом*, где *глазу*, как правило, назначено оставаться в дураках у *уха* — ибо видится одно, а слышится другое... в конце концов *избыток уха размывает строгие границы знака*, и читатель сталкивается с парадоксом *превосходящего себя языка*, который всякий раз оказывается чем-то большим, чем он есть» (курсив автора — И. К.)². Отмеченные лингвистические принципы осуществления «дела

¹ Свасьян К. Примечания к «Так говорил Заратустра» (Also sprach Zarathustra) // Ницше Ф. Соч. в 2-х т. Т.2. М., 1990. С. 771.

² Там же. С. 772.

мысли» были восприняты Серебряным веком, и позволили стать мыслителю культовой фигурой эпохи.

Тексты Ницше действительно воспринимаются методологией, при том, что знакомство с его словом-звуком-танцем-мыслью проводилось не через переводы, т.е. не через «вторые руки» понимания текста, но из немецкого языка. Сложность языковой эстетики вызывает множественность переводов слова Ницше и отличие их друг от друга (так, у Вл. Соловьева, С. Франка, Л. Шестова одни и те же фразы, афоризмы получают разное освещение в переводе на русский язык, задают разные перспективы мысли). В то же время, Ницше не был «воспроизведен» в режиме русского языка; его опыт был воспринят в качестве почвы, точки опоры, из которой (и посредством которой) можно было осуществлять самостоятельное движение мысли и конституировать «самообладание» *erosche*.

В русском Серебряном веке можно назвать такую знаковую фигуру, воспроизводящую *биографию мысли* Ницше, которая заявляет о себе единством академических навыков и мифопоэтических форм с-казывания эстетического опыта мысли — фигуру В. Иванова.

2.2.2. Реальный миф прадионисийства

Н. Бердяев характеризует фигуру В. Иванова как фигуру мыслителя-поэта-символиста, задававшего тон атмосфере эпохи, определявшего ее дикцию: «Вячеслав Иванов один из самых замечательных людей той, богатой талантами эпохи. Было что-то неожиданное в том, что человек такой необычной утонченности, такой универсальной культуры родился в России. Русский XIX век не знал таких людей. Вполне русский по крови, происходящий из самого коренного нашего духовного сословия, постоянно строивший русские идеологии, временами близкие к славянофильству и националистические, он был человеком западной культуры... В. Иванов — лучший русский эллинист. Он — человек универсальный, поэт, ученый, филолог, специалист по греческой религии, мыслитель, теолог, публицист, вмешивающийся в политику... Он всегда поэтизировал окружающую жизнь, и этические категории с трудом к нему применимы»¹. То, что на языке Бердяева звучит как «человек универсальный» и предполагает различные специализации, для самого В. Иванова является единством *живого творчества и участием в деле мысли*. Язык Бердяева определен церковным каноном и, если для него «Бог» — это «прежде всего свобода и освободитель от плена мира»², то в поэтике Иванова феномен «Бога»/«богов» *про-явлен* в мире, а мыслитель есть тот, кто эту явленность *обнаруживает и выражает*. Так, из разности религиозного опыта, из различного отношения к религиозности обналичивает себя различие «языков» и смыслов. И Иванов, и Бердяев

¹ Бердяев Н. Русская идея // Бердяев Н.А. Самосознание: Сочинения. М.-Харьков, 1998. С. 402.

² Там же. С. 401.

говорят о персонализме, но это, опять же — разные типы персоналистического участия в культуре. Из своей концепции персонализма Н. Бердяев раскрывает символистический ренессанс и поэтику В. Иванова как «антиперсонализм», с присущим ему «языческим космизмом», преобладающим над «христианским персонализмом». В. Иванов, напротив, не использует готовых оболочек смыслов, но выводит смысл из «древних курганов русского языка, извлекая неожиданно блистательные древние формы забытых речений»¹, а также расследуя этимологию форм мысли, воплощенной в греческой и латинской языковой архаике, доводя смысл до прозрачности действия, до прагмемы.

Поэтическая эстетика мысли В. Иванова складывалась под воздействием ведущих европейских мыслителей. Занятие санскритом проводились у Ф. де Соссюра², в Берлине научными менторами стали О. Гиршфельд и исследователь римской политической истории Т. Моммзен, кроме прочего «блестящий стилист, заслуживший, между прочим, Нобелевскую премию по литературе»³, у него В. Иванов писал диссертацию по-латыни о налоговых обществах Римского народа. Кроме того, по словам самого В. Иванова, его мыслью руководил «*поэтический дэмоний*», и он никогда не скрывал, что «собственная биография им творится»⁴, а выбор мыслительных позиций, в первую очередь религиозных, определяется поэтической чуткостью, потому для него значимы фигуры Шопенгауэра, Вагнера, Ницше, а также Вл. Соловьева, с которым его связывало личное знакомство. Он учился в Германии, жил в Италии и, как замечает С. Маковский, — через В. Иванова, его «родоначальную эзотерику», в русской эстетике Серебряного века лежит прямой путь «к католическому средневековью, к Возрождению, к романтизму посленаполеоновской Европы»: «он вернулся из Италии, насыщенный образами античных мифов и всем мирозерцанием, связывающим их с пифагорейцами, орфистами, посвященными в элевсинские таинства»⁵. Мысль Иванова проявляется особым ритмом слов в стихах: «ритмический узор их и буквенная ткань обладают независимо от содержания звуковой силой внушения. Стихи его надо уметь прежде всего слушать»⁶. Эстетика мысли В. Иванова проявляется следующими позициями: мысль обналичивает себя стихотворным ритмом, а также словом, растопленным до прагмемы; эстетика мысли принадлежит искусству как целому и в

¹ Характеристика поэтики В. Иванова Н. Асеевым воспроизведена по: *Аверинцев С. С. Сковорешниц вольных граждан. Вячеслав Иванов: Путь поэта между мирами.* СПб., 2002. С. 155.

² См.: *Аверинцев С. С. «Сковорешниц вольных граждан...».* Вячеслав Иванов: Путь поэта между мирами. СПб., 2002. С. 143.

³ Там же. С. 34.

⁴ *Набросок В. Иванова «Евреи и русские»* // Новое литературное обозрение. 1996. № 21. С. 182.

⁵ *Маковский С. Вячеслав Иванов в России* // *Воспоминание о серебряном веке* М., 1993. С. 118.

⁶ Там же. С. 119.

основаниях — *религиозна*. Возникает ощущение, что для В. Иванова, как и для Ницше, тайна бытия пре-бывает в слове, в языке, а такие феномены как «Бог»/«боги», «Абсолют» содержат в первую очередь лингвистические корни; язык избирается в качестве пути к «истине» — «Ницше был филолог, как определяет его Владимир Соловьев. Чтобы обрести Диониса, он должен был скитаться по Элизию языческих теней и беседовать с эллинами по-эллински, как умел тот, чьи многие страницы кажутся переводом из Платона, владевшего, как говорили древние, *речью богов*» (курсив мой — И.К.)¹. Как видно («он должен был скитаться по Элизию языческих теней и беседовать с эллинами по-эллински»), это не механистический путь восстановления исторического корпуса слова, языка, таящего «истину», но путь, предполагающий *страсть* к слову; потребность в нем вызвана экзистенциальными мотивами, вынуждающими к «скитанию по Эллизию».

С. Маковский дает подробную характеристику поэтической эстетики В. Иванова, умещающей живую веру, мифотворчество, образ жизни, энциклопедизм знания и культурного опыта, мысль: «Поэзия, красота слова — путь к тайному знанию; в наитии поэта — вещая мудрость... Тут еще не совсем исповедание мага, но и не христословие, конечно. Как известно, позже (уже после “Октября”), приняв католичество, Иванов отрешился от своего гностического мифотворчества, но долго дружили Бог и боги в его представлении, он не изменял своему “язычеству” упорно»², делая акцент на том, что то, о чем заявлял Иванов в слове, являлось для него органическим целым. В. Иванов предпринимает попытку *мысли* Диониса, не воспринимая его как готовую божественную фигуру, но сообщая ей динамику мысли глубинных «духовных» структур, и «духовного» опыта.

Такие категории, как «вера», «духовность», «религия» эстетикой мысли В. Иванова получают движение из ритма действия, вокализованного *проживания слова-мифа*. Потому его «языческие» штудии вызывают критику тех, для кого вера представляется через допущение спекулятивного канона божественной субстанции. Д. Мережковский упрекает Иванова в том, что он не понимает истинного Бога: «Вячеслав Иванов верит или хотел бы верить в него (Диониса), как в доселе живого, реального, действительно спасающего Бога. Возможна ли для нас такая вера? Маски нужны тому, кому еще не открылось Лицо. Но к чему маски, когда уже есть Лицо? К чему Дионис “Многоименный”, когда “нет под небесами *другого* имени, кроме одного, которым надлежало бы спастись”» (курсив автора — И.К.)³. Д. Мережковский в основе

¹ Иванов В. Кризис индивидуализма // Иванова В. Родное и вселенское. М., 1994. С. 28.

² Маковский С. На Парнасе «серебряного века» // Русская идея: в кругу писателей и мыслителей русского зарубежья. В 2-х т. Т.2. М., 1994. С. 540.

³ Статья Д.С. Мережковского «За и против» в журнале «Новый путь» (1904 г.). Цитата по: Маковский С. На Парнасе «серебряного века» // Русская идея: в кругу писателей и мыслителей русского зарубежья. В 2-х т. Т.2. М., 1994. С. 540.

религии видит *спасение*, как некий эсхатологический проект будущего, для В. Иванова важно не столько личностное спасение, сколько — со-гласие с природой, принятие ее живой, органичной и самодостаточной, а себя в качестве ее органа (в чем и прослеживается одно из принципиальных отличий канонов «христианства» и опыта «нехристианства» / «язычества», наводящих принятие *веры как участия и ответственности*). В этом отношении *религиозная эстетика* раннего Д. Мережковского и *эстетика религии* В. Иванова — различные эстетики: Мережковский ориентирован на православный канон, потому замыкает мысль принципом догмы; для В. Иванова, напротив, мысль изначально религиозна и действительность мысли раскрывается через ее пластичность, отсюда — «многоименный Дионис», взаимосвязь единого и многого, «многоликость» божественных богов и Лик Христа. Д. Мережковский — остается в *религиозной эстетике*, т. е. его эстетика мысли определена избранным канонизмом религиозности; В. Иванов предпринимает пойнэтическую рефлексия *эстетики религии*, опытом которой сообщает мысли ее изначальную свободу от понятийного, канонного корпуса; для него свята личность Христа, *святого*, а не сумма их мнений и суждений о нем. В. Иванов выводит *культуру* из *культа*, который воспринимает в качестве *религии*, предполагающей живое участие и проживание. Так, в переписке с М. Гершензоном раскрывается следующее: «каждый культ уже соборен, пока жив, хотя бы соединял троих только или двоих служителей, — и соборность вспыхивает на мгновение и гаснет опять, и не может многоголовая гидра раздираемой внутренним междоусобием культуры обратиться в согласный культ. Но жажда единения не должна все же соблазнять нас к уступчивости и соглашательству, т. е. к внешнему установлению видимой и мнимой связи там, где не сплелись в одну сеть самые корни сознания и как бы кровеносные жилы духовных существ. В глубине глубин, нам не достигаемой, все мы — одна система вселенского кровообращения, питающая единое всечеловеческое сердце. Но не должно упреждать чувствования, данного нам только как отдаленное и смутное предчувствие, и подменять сокровенную святую реальность вымышленными ее подобиями. У нас двоих нет общего культа. Вам кажется, что забвение освобождает и живит, культурная же память поработывает и мертвит; я утверждаю, что освобождает память, поработывает и умерщвляет забвение. Я говорю о пути вверх, а вы говорите мне, что крылья духа обременены и разучились летать. “Уйдем”, — приглашаете вы, а я отвечаю: “Некуда: от перемещения в той же плоскости ничего не изменится ни в природе плоскости, ни в природе движущегося тела”...

Когда-то я пел: Вам — прашуров деревья
И кладбищ теснота; Нам вольные кочевья
Судила Красота
Вседневная измена, Вседневный новый стан...

И тут же правдивая муза заставляла певца, мятежника против культурного предания, присовокупить: Безвыходного плена Блуждающий обман. О, для

культу должно покидать насиженные места и деревья пращуров: Братья, уйдем в сумрак дубрав священных... Чадам богов посох изгнания легок, Новой любви расцветший тирс... Широка цветоносная земля и много светлых полей по ней — ждут наших уст приникших с дифирамбом дружных ног... Так будет, дорогой друг мой, хотя и нет еще знамений такого обращения. Культура обратится в культ Бога и Земли. Но это будет чудом Памяти — Перво-Памяти человечества. Внутренне культура не однородна, как не едина вечность, как множествен и состав человеческой личности»¹. Переписка Иванова и Гершензона полемична, и накал полемики вызван, по-видимому, разностью отношений к слову, к религиозности, к мысли: мысль Гершензона пребывает в христианской логике и опирается на нее, мысль Иванова выходит из под ее влияния, поэт сам выстраивает логику религиозности, режимом которой обналичивает версию архаики для самого христианства. Логика для Иванова есть путь, совпадающий с процессом своего проложения. На этом пути культура не есть застывший монумент, она — хранительница «Перво-Памяти» культа, в ней есть «сокровенное движение, влекущее нас к первоистокам жизни. Будет эпоха великого, радостного, все постигающего возврата. Тогда забьют промеж старых плит студеныя ключи, и кусты»². Здесь важно *отношение* к культуре, принятие ее исконной *религиозности*, открытость ее пространству и *со-причастное при-существование*. Это состояние — состояние свободной мысли, снимающей культовые, религиозные границы и рамки. Так, мифопоэтикой В. Иванов сводит «языческую» и «христианскую» эстетику в единую эстетическую плоскость мысли, извлекаемую опытом *проживания* мифа-слова, в вовлеченном понимании которого обнаруживается поийэтическая тождественность Огня, Иисуса, Сущего, Тайны, Орфея. Художник демонстрирует — *как возможно мыслить* Бога/богов/Тайну/Бытие, воспринимая *феномен культуры* в качестве *теофании* и *эпифании* — богоявления:

Рассудит все — Огонь! Нам сердце лгать не может:
Вождь верный нас ведет в вечерний Эммаус:
Пришлец на берегу костер ловцам разложит, —
Они воскликнут: Иисус!

...

Ты, Сущий — не всегда ли? И Тайна — не везде ли, —
И в гроздьях жертвенных, и в белом сне Лилей?
Ты — глас улыбчивой младенческой свирели,
Ты — скалы движущий Орфей.

Из таких соотношений мифопоэтика В. Иванова раскрывает специфический язык, обнаруживающий мысль и сообщающий ей свободу.

¹ *Переписка из двух углов*: В. Иванов и М. Гершензон / / *Иванов В.* Родное и вселенское. М., 1994. С. 133.

² Там же. С. 133.

Наравне с «языческими» богами и их космогоническими образами в развороте эстетики мысли В. Иванова значимо обращение к святым. С. С. Аверинцев замечает то, что «в вопросе о церковности как живой традиции, предполагающей общение с “Церковью торжествующей” святых, Вяч. Иванов был очень заинтересован; Отцы Церкви (которых он мог читать и по-гречески и по-латыни) и другие святые русского православия и западного католицизма составляли для него, говоря его собственным языком, важный предмет *культы* (и тему поэтических раздумий, начиная с самых первых сборников)» (курсив автора — И. К.)¹. Аверинцев подчеркивает его полемику против «Смысла творчества» Н. Бердяева, в которой В. Иванов отвергает «чисто протестантский подход к “оценке” святого», но утверждает «церковно-персоналистическое понимание святости святых»². Так, в «Старая или новая вера?» В. Иванов акцентирует то, что любая религиозность с необходимостью предполагает действие, участие, вовлеченность, и, шире — солидарность в мироустроении, выполняемом святым, где «и милые слова его, всегда, конечно, живоносные, но никак не принудительные и уж без сомнения не могущие задерживать развития новых форм религиозного действия», в то время как «истинное оправдание человека — в самостоятельном творчестве», а любое творчество в истоке своем религиозно³.

Рефлексия В. Иванова не устанавливает канона понимания, не делает логических выводов, извлеченных из религиозного опыта, но мифопоэтическим образом оставляет пространство мысли открытым. Стратегия мысли, незамкнутой канонами и не определенной логической схемой, воспроизводит топологию мысли Петербурга, и, одновременно, увлекает мыслителей-поэтов-художников в свою плоскость, задавая их личностную стилистику мысли, часто подпадая и под их харизму (к примеру, под харизму М. Волошина, созвучного с Ивановым в мифопоэтической эстетике мысли) — «Пора “Башни” — апогей активного воздействия Вяч. Иванова на самоосмысление и самооформление новой русской культуры, предел его внешней славы»⁴. Блок характеризовал Иванова «царем самодержавным», в то время как сам Иванов не радужно вспоминал Петербургские «среды», утомившие его своей интенсивностью и коммуникативным напряжением⁵. В то же время, изнуряющие самого Иванова «Среды» — место, творящее плотность отечественной культуры мысли, пробуждающие рациональную самобытность, укорененную языковой стихией.

Фигура Ницше для Иванова знаменательна: его опыт для поэтики и эстетики свободной мысли воспринимается в качестве точки опоры. В опытах «Ди-

¹ Аверинцев С. С. «Скворешниц вольных граждан...». Вячеслав Иванов: Путь поэта между мирами. СПб., 2002. С. 60.

² Там же. С. 60.

³ Иванов В. Старая или новая вера? // Иванов В. Родное и вселенское. М., 1994. С. 354.

⁴ Аверинцев С. С. «Скворешниц вольных граждан...». Вячеслав Иванов: Путь поэта между мирами. СПб., 2002, с. 77.

⁵ См.: Иванов Вяч. Собр. Соч. в 4 т. Т. 2. М., 1999. С. 673.

онис и прадионисийство», «Кризис индивидуализма» автор делает акцент на том, что германский мыслитель восстанавливает в правах теневую сторону реальности, тщательно скрываемую логикой различных идеологических схем на протяжении многих культурных веков — «*Есть гении пафоса*, как есть гении добра. Не открывая ничего существенно нового, они заставляют ощутить мир по-новому. К ним принадлежит Ницше. Он разрешил похоронную тоску пессимизма в пламя героической тризны, в Фениксов костер мирового трагизма. Он возвратил жизни ее трагического бога... “Incipit Tragoedia!”» (курсив мой — И. К.)¹. В Ницше привлекает его *пафосность, страстность* к реальности, то, что он не исследует «мир», не предлагает готового образца, картины «мира», но *текстом проживает* реальность, подключая «духовное зрение» и «духовный слух»². В. Иванов последовательно продолжает начатое Ницше, делая акцент на мифопоэтике слова, на внутреннем ритме, дикции и тональности звука, на «центробежных» силах; превращает энергичность Диониса в православного Христа, объясняя этим страсть русского слова к слову эллинов, воспринятому в режиме философемы и теологемы: «Дионис есть божественное всеединство Сущего в его жертвенном разлучении и страдальном пресуществлении во вселикое, призрачно колеблющееся между возникновением и исчезновением. Ничто (μὴν) мира. Бога страдающего извечная жертва и восстание вечное — такова религиозная идея Дионисова оргиазма. “Сын божий”, преемник отчего престола, растерзанный Титанами в колыбели времен; он же в лике “героя”, — богочеловек, во времени родившийся от земной матери; “новый Дионис”, таинственное явление которого было единственным возможным чаянием утешительного богонисхождения — для незнавшего Надежды эллина, — вот столь родственный нашему религиозному миропониманию бог античных философов и теологов»³. Дионис превращается в Христа, *понимание* такого превращения вызывает подозрение прежде всего рациональных установок официального христианства на предмет *владения религиозной «истиной»*. В. Иванов сообщает: «Непосредственно доступна и общечеловечески близка нам мистика Дионисова богопочитания, равная себе в эсотерических и всенародных его формах. Она вмещает Диониса-жертву, Диониса воскресшего, Диониса-утешителя в круг единого целостного переживания и в каждый миг истинного экстаза отображает всю тайну вечности в живом зеркале внутреннего, сверхличного события иступленной души. Здесь Дионис — вечное чудо мирового сердца в сердце человеческом, неистомного в своем пламенном биении, в содроганиях пронзающей боли и нечаянной радости, в замираниях тоски смертельной и возрождающихся восторгах последнего исполнения... Дионис приемлет и вместе отрицает всякий предикат; в его понятии а не-а, в его культе жертва

¹ Иванов В. Кризис индивидуализма // Иванова В. Родное и вселенское. М., 1994. С. 27.

² Там же. С. 27.

³ Там же. С. 28.

и жрец объединяются как тождество. Одно дионисийское *как* являет внутреннему опыту его сущность, не сводимую к словесному истолкованию, как существо красоты или поэзии. В этом пафосе боговмещения, полярности живых сил разрешаются в освободительных грозах. Здесь сущее переливается чрез край явления. Здесь бог, взывавший во чреве раздельного небытия, своим ростом в нем разбивает его грани. Вселенская жизнь в целом и жизнь природы, несомненно, дионисийны»¹. Превращением Диониса в Христа В. Иванов дополняет «узкую» концепцию Ницше, показывая, что «в героическом боге Трагедии Ницше почти не разглядел бога, претерпевающего страдание (Διονυσίου πάθη). Он знал восторги оргийности, но не знал плача и стенаний страстного служения, каким горестные жены вызывали из недр земных пострадавшего и умершего сына Диева. Эллины, по Ницше, были “пессимистами” из полноты своей жизненности; их любовь к трагическому — “amor fati” — была их сила, переливающаяся через край; саморазрушение было исходом из блаженной муки переполнения. Дионис — символ этого изобилия и чрезмерности, этого иступления от наплыва живых энергий. Такова узкая концепция Ницше»². Ипостась «страдающего Диониса» тождественна ипостаси «страдающего Христа»; через «религию страдающего бога» Дионис отождествляется с Христом, а христианство обнажает свои языческие межкультурные, межнациональные (транскультурные, транснациональные) корни. Такое отождествление, *понимание* его и проникание в религиозную эстетику мысли, освобождает христианство от догматического восприятия, *открывает перспективу понимания религии как живого действия*, восприятия слова в первую очередь как мифопоэтическую стратегию, укорененную в эстетике мысли, свободной от формально-прикладного режима. Ницше — ученик Р. Вагнера, а «Вагнер — второй, после Бетховена, зачинатель нового дионисийского творчества и первый предтеча вселенского мифотворчества... Теоретик-Вагнер уже прозревал дионисийскую стихию возрождающейся Трагедии, уже называл Дионисово имя. Общины художников, делателей одного совместного “синтетического” дела — Действа, были, в мысли его, поистине общинами “ремесленников Диониса”. Мирообъятный замысел его жизни, его великое дерзновение поистине были внушением Дионисовым. Над темным океаном Симфонии Вагнер-чародей разостлал сквозное златотканое марево аполлинийского сна — Мифа»³. Вагнер возвращает мысли эстетическое единство музыки, звука, «праздничных священных зрелищ», «древней Трагедии», «дифирамбического хора грядущей Мистерии» — «Как в Девятой Симфонии, ныне немые инструменты усиливаются заговорить, напрягаются вымолвить искомое и несказанное. Как в Девятой Симфонии, человеческий голос, один скажет Слово. Хор должен быть освобожден и восстановлен сполна в своем древнем полноправии: без него нет общему действа

¹ Там же. С. 29.

² Там же. С. 30.

³ Там же. С. 35.

и зрелище преобладает. Из мусийской оргии должны возникать просветы человеческого сознания и соборного слова в ясных, хоровых и хороводных песнопениях. А протагонисту дело говорить, не петь. Бесконечная монодия, то последнее наследие оперных условностей, будет преодолена. Эллинская форма, единая верная, восторжествует опять, углубленная и обогащенная орудийной Симфонией, все вызывающей, все объемлющей и несущей на широких валах своей темной пучины. Чрез святилища Греции ведет путь к той Мистерии, которая стекшиеся на зрелище толпы претворит в истинных причастников Действа, в живое Дионисово тело»¹. Но у Вагнера мост еще не переброшен между сценой и зрителем, между «двумя “сходами” (παθοι) чрез полость невидимого оркестра из царства Аполлоновых снов в область Диониса: в принадлежащую соборной общине оркестру», еще нет *участия, вовлеченности*; нет мысли и мыслителя, сцепляющего опытом мысли эти полушария; мысль ищет пластичной материи слова и находит ее у «филолога» Ницше. Эстетика Ницше пробуждает языковую стихию, обналичивает в слове его архаический источник — миф и возвращает ему лидирующую позицию в дискурсивном формировании. Актуализация мифопоэтики наводит на необходимость иного режима рациональности. Через миф мысль возвращает собственную исконную *религиозность*; миф предполагает действие, и только в действии обнаруживается то, что словом, разъятым с действием, выразить невозможно.

Иванов выявляет эстетику мифа через ритуал «страсти богов», «таинственных страстных служений», *участие* в которых снимает идеологические зажимы, разрушает догму. Провоцирует переживание «смерти богов» и причастность божественному; восприятие Трагедийности как изнанки «мира», выстроенного по предварительно созданным, надуманным рациональным канонам. В участии *божественное* раскрывается в каждом участвующем в мистерии, жрец, жертва и божество сливаются, выплавляется живая, естественная рациональность. Ритуальное участие с одной стороны, есть симуляция, с другой стороны, эта симуляция пробуждает «экзистенциальное» напряжение, опыт которого определяет отношение к реальности, перекладывается на все сферы жизни, маркирует реальность своим присутствием и переводит ее в статус космоса. Для синтетической позиции В. Иванова, прослеживающей общие корни христианской и языческой религиозности, «божественные страсти» выступают в качестве, одновременно, мифологемы, философемы, теологемы, указывая на их дискурсивную общность, единый исток; идиома «божественные страсти» обнимает различные виды претерпений: узы Аррея, рабство Аполлона, горести Ино, страсти Осириса в египетских мистериях, воспроизведенное дионисийства в страстях Орфея, бегства, преследования, героический культ священных могил, перенесенный на богов, «праздничный обряд, напоминающий о страстях богов». Ритуал «страсти богов» передается

¹ Там же. С. 36

мифом, но это не «миф-рассказ о», это миф как «мистерия», как форма знания, как рациональность, ключом к которой является *участие*. Страсти богов с необходимостью подлежат поминовению для закрепления в памяти (в «Мнемозине — одной из семи Матерей, зачавших от Зевса, Матери девяти муз, танца, музыки, и др. Вечная и Предвечная память»¹), для дальнейшего воспроизводства «чистым»/«священным» (по Иванову, в религиозном смысле «очиститься» и «освятиться» — синонимы²) словом, словом-мифом: «"Поминовение страстей" есть этиологический миф, ставший всенародным достоянием. Тайнодействия оргий потому именно и суть тайнодействия, или мистерии, что миф, предносящийся сознанию их участников, утаивается от "непосвященных", или "внешних", и раскрывается в самом священнодействии, от народа сокровенном. В словесном изложении он представляет собою для эллина уже не "миф", т. е. из уст в уста идущее и потому зыбкое предание о богах и героях, в целом, однако, утвержденное согласием и доверием всего народа — но в исключительных случаях сообщаемую со всей точностью отдельным лицам, не для разглашения, а для назидания, "священную повесть", или даже "слово неизреченное"»³. «Страсти богов» суть Трагедия, трансформирующая телесность, задающая ей топологическую и мифопоэтическую чуткость. Трагедия подавляет, но и возрождает, очищает (феномен катарсиса), сообщает мысли сдержанность и трезвость. Так, *миф*, с одной стороны, через метафору, языковые тропы уводит от истины, от сути, с другой стороны, через воссозданное действие, содержащееся в логике мифа и через эстетику участия в нем *пробуждает* мысль. Для мыслителя логика мифа есть логика мистериального действия, скрывающего свое подлинное естество за образом, за личным именем героя, за языковыми тропами. Миф нельзя понимать буквально, его следует разгадывать; разгадывание мифа совпадает с угадыванием предела человека, самого себя и воспринимается в качестве *откровения*. Логика религиозного действия — код к распаковке логики мифа, а через него — слова, языка, природы, реальности. В этом отношении дионисийская религия есть образец, которым возможно понимать слово, речь, язык; в то же время, является мистерией смысла, из *участия* в которой черпаются *откровения*, проявляются сокрытые грани бытия.

Так, миф рождается из мистериального единства, раскрывается через вовлеченное *понимание*. Дионисийские мистерии и христианские таинства в обнаружении «божественной страсти» и ее переживании едины. По внутреннему значению для участников «они носят сакраментальное наименование "освящений" и "очищений"»⁴. Мистериальное понимание мифа, и вместе с ним — сло-

¹ См.: Иванов В. Древний ужас (по поводу картины Л. Бакста «Terror Antiquus») // Иванов В. Дионис и прадионисийство. СПб., 2004. С. 321.

² Иванов В. Дионис и прадионисийство. СПб., 2000. С. 204.

³ Там же. С. 204.

⁴ Там же. С. 203.

ва, переносится на современную реальность на все сферы социального бытия, вовлекающие человека.

Телеология реконструкции первоначального значения Трагедии состоит в том, чтобы вернуть искусству, мифу, мысли («мусические искусства подчинены богослужебному культу») их исконное культовое значение и, одновременно, восстановить *религиозность* современного быта. Кроме того, через рекултивацию сущности искусства и обнаружение религиозности как ее подлинного истока восстанавливается транснациональное и трансисторическое значение *божественности* мифа. Этимологическая глубина устраняет деление на явных, небесных/неявных, подземных (хтонических) богов, снимает ритуальные ограничения, налагаемые национальными формами культуры. Иванов отслеживает корни такого деления через поэтические и музыкальные ритуалы: «границей обоих родов была признана черта, разделяющая сферы струнной и духовой музыки: первая отвечает первому, вторая — второму роду. Так как игра на флейте удержалась... при всех жертвоприношениях...; так как, с другой стороны, миф предписывает изображение кифары аркадскому Гермю, богу хтоническому, и видит в доисторических фракийских певцах, предводимых хтоническим Орфеем, как и в хтоническом Лине, лирников, — то можно думать, что упомянутое разделение не было первоначальным; во всяком случае, оно положено в основу эпического канона»¹.

Устранение границы между «хтоническим» и «небесным» божеством устраняет границу между жизнью и смертью, высвечивая искусство, эстетический опыт мысли в качестве «практики умирания», целенаправленного *перехода за границу* жизни и возвращения назад. Обналичивание единого истока жизни и смерти и восприятие эстетики мысли в качестве погружения в зону смерти и воплощения этого опыта в слове-мифе, В. Иванов вскрывает еще один значимый модус религиозности: *religio* есть не только связь человека и проявленной реальности, но — связь с *целостной реальностью*, связь жизни и смерти; *человек сам является местом, сводящим в единый топос жизнь и смерть*, явное и неявное; Трагедия, снимая застывшие оболочки смыслов, переводит в зону смерти, оставляя пространство разъятым; в режиме Трагедии *жизнь и смерть* меняются местами. Из так воссозданного контекста *мысль есть искусство умирания, опыт смерти*, но это такой опыт, который не совпадает с затуханием биологических процессов, но обнаруживает зыбкость

¹ Там же. С. 222. — В главе «Возникновение трагедии» В. Иванов развивает версию восприятия сущности культурных, и, одновременно, религиозных форм искусства как трансисторическую: «Флейта, встречающаяся на изображениях микенской эпохи, была, вероятно, заимствована древнейшими “ахейцами” у доэллинского населения Эллады вместе с другими формами его культуры; новые волны пришельцев эллинской крови принесли с собой первобытную формингу. Позднейшее малоазийское влияние, особенно после вторжения киммерийцев во Фригию в VII веке, только восстановило, распространило и упрочило употребление флейты в эллинстве, впервые ознакомив его с восточными ладами» — *Иванов В.* Дионис и прадионисийство. СПб., 2000. С. 222.

и неясность границ жизни. Опыт смерти есть опыт сообщения жизни тех особенных импульсов, наличие которых проявляет себя «жизненной насыщенностью», «полнотой бытия»; опыт смерти обостряет эмоциональное *проживание* жизни. Так, *религиозность обнаруживает парадокс «жизнь есть смерть, а смерть есть жизнь»*, разрешение которого невозможно рационально-спекулятивным способом, но возможно через эстетический опыт мысли, через восприятия искусства в качестве воспроизводства религиозного культа, через *участие в опыте эстетики мысли и проживание ее*. Орфическая и дионисийская мифология обнаруживают логику погружения в опыт смерти и воспроизводства его в слове-мифе, наталкивают на то, что поэзия, как языковая пластика обнаружения мысли, есть опыт *про-из-несния* мысли «оттуда-сюда», из «смерти» в «жизнь», наводит на то, что исток мысли — «там», как и исток человека (а это «там» находит себя «здесь»).

Рассогласование смыслов *жизни и смерти* — *драма*, инициируемая Трагедией. В. Иванов ставит акцент на том, что сама Трагедия вышла из дифирамба, т. е. музыкального диалога между хором и протагонистом-героем, в котором героическое, похоронно-торжественное и плачевно-поминальное, высокое и важное были слиты воедино¹. В то же время, наличие драмы, ее принятие и проживание, раскрывается в качестве перманентного спутника мысли, как корня «мусических» искусств, совмещающих «трагически-плачевное действо» («плачи» Пиндара и Симонида) с «разнуданно-веселым»: «В эллинстве то первобытное, еще не расчлененное единство мусических искусств, которое Александр Веселовский назвал, описывая его как общую всем народам начальную стадию поэзии, искусством синкретическим, оставило глубокие и неизгладимые следы, как в нерасторжимом соединении поэтического слова с музыкой и пляской, так и в разнообразных проявлениях закона «амебейности» (антифонии, респонсии, альтернации), от Гомерова запева... и амебийного плача Гомеровых Муз до строфической архитектоники хоровой песни и агонистических форм эполиры, вроде, например, буколиазма. Этим сказано, что *драма существовала у эллинов in statu nascendi раньше эпоса и, поскольку передала последнему и свой патетический характер, и свою амебейность, должна быть предполагаема его праматерью*» (курсив мой — И. К.)². Мысль в своем истоке есть обнаружение драмы, т. е. *переживание* трещины устойчивого смысла «жизни» и «смерти» и мифопоэтическое ее (трещины) провозглашение. Миф отсылает не только к эпосу, но и побуждает к участию в ритуальном действе, объединяет смех и слезы, иронию и гротеск, *о-существляет* «козлиную песнь» — *tragicoi choroi* — «хоры козлов» («козлы» были пелопонесскими растительными демонами³), снимает разнovidные оппозиции — серьезное/несерьезное, прекрасное/безобразное, доброе/злое, изначальная

¹ Там же. С. 300.

² Там же. С. 229.

³ Там же. С. 301.

любовь/древний ужас — опрокидывает установки смысла и нормы морали, пробуждая иную рациональность, необходимую для *про-явления* мысли, восстанавливая ее религиозность. По В. Иванову, идея страдающего, умирающего и воскресающего бога есть *идея пути* проникновения «отсюда» (через страдание) — «туда» (умирание) и возвращения «обратно» с опытом мысли (воскрешение); эта дионисийская идея и сопровождающая ее трагичность/трагедийность есть «последнее всенародное слово эллинства»; и этой идеей «эллинский мир создает почву для христианства, которое уже в самой колыбели своей, какою была “Галилея языческая” (Ис. IX, 1; Матф. IV, 15), кажется проникнутым символикой и пафосом дионисийства»¹. В отличие от Ницше, Иванов не вытесняет религию Христа, но рекультивирует ее языческую архаику, тем самым освобождая ее от застывших религиозных канонов и открывая *эстетическую* перспективу религиозного (одновременно и философского).

Из восстановленной религиозности, объединяющей сферы быта и бытия, жизни и смерти, проявляется эстетика божественного, предполагающая личностную архаику блага. Таким образом, рекультивация культа нацелена на *пробуждение человеческого* в человеке. Из культовых практик раскрывается тождество *человеческого* и *божественного* («бог/боги» этимологически сводятся к идее «блага»), выстраивается иерархия *человеческое — героическое — божественное*. Этот момент проявляет «нищезанство» В. Иванова, вместе с ним — всего «русского романтизма» — Серебряного века.

Русское «нищезанство» задает следующие позиции в траектории *выявления* рациональности: эстетика мысли первоисходно заявляет о себе как *религиозность*, т. е. эстетическим практикам культуры, искусства как практикам мысли возвращается их изначальная религиозность, предпринимается эстетическое единение христианства и язычества, *слово* воспринимается в качестве *мифопоэтической стратегии мысли*, требующей образа жизни, участия.

2.2.3. Женская поэтика — архаический ресурс рациональности

Разоблачая принятую рациональность и ее формы, отказывая им в адекватности воспроизведения эстетического опыта мысли, Серебряный век вводит идиому «женской логики» как альтернативу рациональному стандарту («мужской логики»), заявляя о том, что опыт мысли, воспроизведенный мифопоэтически, требует большей пластичности слова, женственности. Стратегия топологической рефлексии предполагает так называемую «женскую рациональность», которой свойственна большая динамичность, подвижность, чуткость к «нравственным требованиям» и неотступность, категорическое неприятие «фальшивого звука», тона, дикции и поступка, сопряженного с ними (в этом отношении показательны высказывание И. Бродского, приводимое нами ранее (См. с. 139): «в моральных требованиях я даже больше

¹ Там же. С. 291.

женщина», из этих же позиций — отказ Бродского Пушкину в наличии такой «пластики души» и харизмы).

Реставрируя архаику религиозности, В. Иванов указывает на то, что присутствие «женщины в древних ритуалах не есть аномалия, но — закономерность». Иванов ссылается на «имманентную диалектику трагедии», в том числе — диалектику мужского и женского, потому отстаивает право женского начала как на участие в религиозном обряде, так и на мысль. Авторитет В. Иванова, его академическая стилистика изложения задает специфическую зону, топос, в котором отстаивается женская поэтика мысли. Архаика мысли, обнаруживающая равнозначность мужского и женского в деле мысли, в формировании рациональности, восстанавливает право женщины, подавляемое в истории философии, искусства, а первоначально — религии, на самостоятельную позицию и самостоятельную мысль.

В. Иванов сообщает, что в древнейшую эпоху «дифирамбический хор был хором женским»¹, но в европейской истории получилось так, что женщина была окончательно устранена из религиозного действия, а через него — из различных социальных практик, основанных на принятии решений, защите территорий, ответственности за слова и поступки. Вспоминая об исконной сущности Трагедии, В. Иванов выводит позицию, значимую в воссоздании целостности эстетики мысли Серебряного века: «если, несмотря на устранение ее (женщины) от участия в действиях, женский тип остается центральным в образующейся трагедии — в качестве ли героини действия, или в ролях хора, — как не усмотреть в этом явлении многозначительного указания на полузабытое значение менады в исконном дифирамбе, уже чреватом формами будущего развития? Ибо, несомненно, женщина ощутила ту психологию диады, о которой мы говорили выше»² — женщина принесла религиозной мысли и художественному творчеству откровение диады; и мудрецы древности не ошиблись, прозрев в диаде женское начало. Мыслитель утверждает архаику женского начала через реставрацию «языческой» трагедии и переходит к национально-этническим женским образам, составляющим архаическую архитектонику любой культуры — «так утверждается в трагедии, посредством раскрытия извечной двуначальности женственного (любовь и смерть, любит и убивает), женская цельность и — посредством тяготения трагедии к смерти — женщина как древнейшая жрица, женская стихия как стихия Матери-земли, Земли-колыбели и Земли-могилы»³, стихия единения начала и конца, жизни и смерти.

Драма цивилизации усматривается Ивановым, вслед за Ницше, в устранении женской харизмы из пространства культурного действия, чем осуществляется нарушение равновесия и устраняется принцип гармонии в целостном космосе мысли. Иванов сообщает, что «мужской коррелят абсолютной богини

¹ Там же. С. 301.

² Там же. С. 301.

³ Там же. С. 303.

усваивает черты страдающего бога, как Дионис и Осирис», в то время как в эстетике мысли мужское обречено на гибель, на необходимость расплаты жизнью за обладание женщиной и в этом лежит «то очарование таинственно влекущей и мистически ужасающей правды»¹. Современная культура мысли как культура мужской рациональности — культура напора и изначальной безответственности по отношению к женщине, в то время как «совокупная мужская энергия не в силах исполнить меру бессмертных желаний многоликой богини, и потому она губит своих любовников, от которых родит, многогрудая Кибела (Артемида), только недоносков и выкидышей, — губит и образует вновь в надежде на истинный брак, но оскудевшая сила Солнца недостаточна в сынах, мужьях Иокасты и вновь они, слепые, как Эдип, т. е. оскудевшие солнцем, гибнут, — а богиня все ждет своего истинного оплодотворения от Солнца»².

Обращение к женской субстанции мира свойственно вполне Серебряному веку. Образ Мировой Души и ее ожидание Небесного Жениха раскрывается в теософии В. Соловьева, Прекрасной Дамы — в поэтике А. Блока. Приоритет женскому началу отдается в эстетике мысли В. Розанова, Д. Мережковского. Серебряный век воспроизводит романтическую тенденцию превознесения женской чуткости и интуиции, проявленной в среде романтиков Германии³. Дикция и тональность мысли «русского романтизма» начала XX века, а также некоторые тематические поля (интимность слова, чуткость переживаний, ранимость, эстетическая утонченность) обязаны женской эстетике мысли, получившей артикуляцию как у женщин (мыслителей-поэтов-художников), так и у мужчин (к примеру, в эстетике В. Розанова, М. Кузмина). Уникальность

¹ Иванов В. Древний ужас (по поводу картины Л. Бакста «Terror Antiquus») // Иванов В. Дионис и прадионисийство. СПб., 2004. С. 332.

² Там же. С. 332.

³ Так, женское участие выступало одним из ключевых моментов в эстетике романтизма. Любовь Фридриха Шлегеля и Доротеи Фейт драматична и публична. Эта любовь узнавалась современниками в романе Ф. Шлегеля «Люцинда». Сама Доротея — «жена берлинского банкира, мать двоих сыновей, покинувшая свой дом и последовавшая за Фридрихом Шлегелем, как велели ей страсть и потребность в духовной жизни, — банкир был духовно беден, а Фридрих был духовно богат. История Фридриха и Доротеи была на виду у всего Берлина и подымала интерес к „Люцинде“». — См.: Берковский Н. Романтизм в Германии. СПб., 1991. С. 118. — «Люцинда» отстаивает сексуальные права женщин; сама Доротея задумывает роман «Флорентин», который должен был воспроизводить стилистику женщины, свободной от патриархальных традиций. Супруга старшего Шлегеля, Августа, — Каролина — задавала тональность мысли, ее считали вдохновителем многих романтических интуиций. Н. Берковский характеризует ее «главной женщиной раннеромантического круга». В конечном счете, освобождаясь от супружеской обязанности и отстаивая право на личностную свободу, она «развелась с мужем, чтобы выйти замуж за Шеллинга, обликом прекрасного херувима и интеллектуальным пылом вундеркинда, который был моложе ее на 12 лет» — См.: Коллинз Р. Социология философии: Глобальная история интеллектуального изменения. Новосибирск, 2002. С. 819.

позиции В. Иванова в том, что он последовательно и методично находит глубинные установки на превознесение женского начала, его «божественности» в исторических пластах культуры, прочитывая миф как версию рациональности и обналичивая такой момент: «логика мифа чревата будущим». В отличие от работ В. Розанова, аналитика, предпринятая В. Ивановым, воспроизводит научно-академическое обоснование мифа в качестве женской логики и обнаружение женского образа в качестве наиболее глубокого в архаических пластах культуры, а потому наиболее подлинного, не искаженного конфессионально выстроенными линиями смысла.

Так, Ивановым проводится рекультивация образа-мифологемы Мировой Души через привлечение философом/мифологом/теологом, а также сюжетов различных мифологий, за счет чего последовательно проводится обнаружение «мистической правды о Мировой Душе и ее ожиданиях небесного Жениха, которая уже раскрылась тем древним людям, почитателям Единой Богини (как та же высшая правда отражается в биологическом феномене смерти мужских особей после акта оплодотворения, и в феномене торжества и господства над самцами, напр., у пчел). И другая мистическая правда раскрылась в стародавнем женском единобожии: правда о Деве»¹. Мыслитель сводит в единый образ «Девы» мифологему «Мать Богов», Гомерову Елену, общинность Амазонок, Деву Марию, «непорочно зачавшую Христа» — «ибо многих мужей имела богиня, подобно Елене, но незаконные то были мужья, а насильники, овладевавшие одной ее только тенью и ограждающей периферией, любившие ее призрак и от призрака зарождавшие призрачную жизнь: Майю любили они как жену и мать, но девственной и недостижимой для мужеского бессильного насильничества пребыла Невеста, глубочайшая, сокровенная сущность Души Мира, недостижимая реальность девственности за женскою видимостью той, что казалась матерью любви и плоти, желания и размножения, — за обманчивой прелестью очей, под пышнотканым покрывалом загадочно и двойственно улыбчивой Майи. В культе девственной Артемиды раскрывалась эта правда, и она же запечатлена в словах, начертанных у подножия покрытой покрывалом Саисской богини, которая, по Геродоту, была ипостасью Девы-Афины, по-египетски же именовалась Неиф: “Я то, что есть и было и будет, и ни один смертный и ни один бог не подымал моего покрывала”»². Образ Девы приводит к мифологической логике повествования об Атлантиде; это повествование утверждается поэтом в качестве «содержащего в себе утраченной исторической правды».

С. Аверинцев указывает на то, что феномен «Башни» В. Иванова с вовлечением в ее эстетику, философию и теологию женской мифопоэтики проводит «радикальное преобразование традиционных для христианской куль-

¹ Иванов В. Древний ужас (по поводу картины Л. Бакста «Terrores Antiquus») // Иванов В. Дионис и прадионисийство. СПб., 2004. С. 333.

² Там же. С. 333.

туры норм сексуальной этики и всего строя отношений между мужчиной и женщиной»¹, тем самым разворачивая феминистскую компоненту русского символизма. Эстетика Иванова не должна быть редуцирована только к идее сексуальности и сексуальной революции, как ее раскрывала современная пресса; она разбирает *de profundis* феномен соборности и эстетической мифопоэтики мысли.

Принимая во внимание мифологические линии, расследованные мыслителем, их архаическую глубину, мы сталкиваемся, по-видимому, с мифопоэтической версией «изначальной логики» — Логосом женственного начала, присущим каждому человеку вне зависимости от его половой и гендерной принадлежности. Это Логос, пробуждаемый через участие, через эстетику и предполагающий их. Логос, который в полноте раскрыт в женской половине человечества и, который, одновременно, выступает метафорой «женское», проявляя глубинную архаику жизни. Логос, законодательствующий в реальности по иным механизмам, отличным от «фаллического» / «мужского» логоцентризма, ориентированного на заранее выбранную рациональную последовательность, на точность и однозначность слов, формализующую жизнь и ограничивающую ее рамками. Логос как проявление женского начала и как «женская логика», альтернативная «логике мужской», напротив, стихийен, раскрепощен, освобожден от заранее выбранных логических линий, синтаксических и грамматических кодов; это Логос, обналичивающий себя через иное восприятие самой логики. Здесь логика есть — путь, действие, участие; понимание реальности добывается через переживания процесса проложения пути, *проживается* через опыт пути. Проживание индуцирует мысль и пробуждает слово как миф, как *поэтическое делание*, сопряженное с действием. Женская логика — логика дионисийская, логика «страдающего бога», логика «божественных страстей», присущая стихии жизни/смерти, пробужденная в человеке эмоционально и через эмоции заявляющая о себе. Это логика глубинного пласта культурной архаики, пребывающего *до* аполлонической определенности.

Прочитывая опусы Ницше через ивановскую концепцию архаики как глубинной (женской) логики, присущей жизненной стихии, разгадываются женские образы, выведенные германским «филологом». В этом ключе интересной представляется интерпретация следующего сюжета, значимого в афористической стилистике Ницше: слова старушки, поведенные Заратустре «Странно, Заратустра знает мало женщин, и, однако, он прав относительно их. Не потому ли это происходит, что у женщины нет ничего невозможного? А теперь в благодарность прими маленькую истину! Я достаточно стара для нее! Заверни ее хорошенько и зажми ей рот: иначе она будет кричать во все горло, эта маленькая истина. — “Дай мне, женщина, твою маленькую истину!” — сказал я. И так говорила старушка: “Ты идешь к женщинам? Не забудь взять с собой

¹ *Аверинцев С. С.* «Скворешниц вольных граждан...». Вячеслав Иванов: Путь поэта между мирами. СПб.: Алетейя, 2002. С. 79.

плетку!» — Так говорил Заратустра»¹. Не есть ли слова старой женщины — указание пути (ты *идешь* к женщинам)? Не есть ли «путь к женщинам» — путь к самому себе, к тем принципам, которые безусловны и безотносительны, «голос сердца», «зов крови», «голос совести»? Не потому ли Заратустре следовало бы запастись плеткой, что то начало, которое есть «женщина» и «к которому» направляется Заратустра, начало стихийное и если довериться ему и позволить ему пробудиться и овладеть собой, несет в себе и опасность потери координат «мира», т. е. тех механизмов, которыми мир задается и определяется, механизмов «мужской логики». «Плетка» — то, что позволяет держать себя на контроле и не разрушить координаты «мира». В противном случае — европейский мужчина, воспринявший женскую логику (пробудивший ее в собственном естестве), остается без-умным, снимая ограничительные барьеры, «установки ума» на национальную и половую определенность, на однозначность слов. Не есть ли «плетка» манифестацией аполлонийского начала? Для Ницше это важная дилемма, в то время как для Иванова дилемма устраняется сама собой, если мыслитель-жрец божественной мудрости остается таковым без гордыни, пребывая доверчивым к жизни, наивным и удовлетворяясь этим. По Иванову, проблема Ницше в том, что он «возвратил миру Диониса: в этом было его посланничество и его пророческое безумие», но сам окончательно не поверил богу, «возрожденному из крови духа всеми жизненными силами», не распознал его целостную сущность. Ницше, задаваясь *сознательно* о дионисийском и аполлонийском разделении, был втянут в эту межу «скорби», приняв подлинность жизни, скрытую за *сознанием*, но не сумев ее вынести².

Русский Серебряный век пробуждает «женскую логику», Логос-*архе* жизни, отдавая приоритет женскому началу, либо постулируя идею равенства.

Так, В. Розанов выходит за культурную границу, границу Греции, обращаясь к архаике Египта. Розанов отстаивает Логос женского начала, показывая его одномоментный трепет, зыбкостью, неустойчивость и — фундаментальность, проявляя его метафорой «силы воды». В 1924 г. Б. Пастернак, поэтически осмысливая природу мысли и свою причастность ей, пишет М. Цветаевой, воспринимаемой им «женщиной с мужской душой»: «Во мне пропасть женских черт. Я чересчур много знаю о том, что называют страдательностью. Для меня это не одно слово, означающее один недостаток; для меня это больше, чем целый мир. Целый действительный мир, т. е. действительность сведена мною (во вкусе, в болевом отзыве и в опыте) именно к этой страдательности, и в романе у меня (в “Детстве Люверс”) героиня, а не герой — не случайно»³. Пастерна-

¹ Ницше Ф. Так говорил Заратустра // Ницше Ф. Соч. в 2-х т. Т.2. М.: «Мысль», 1990. С. 48.

² Иванов В. Кризис индивидуализма // Иванова В. Родное и вселенское. М., 1994. С. 27.

³ См.: Дубшан Л. Близнец Демона // «Звезда», № 9. 2000. [Электронный ресурс] / Л. Дубшан. — Режим доступа: <http://infoart.udm.ru/magazine/zvezda/n9-20/dubshan.htm>

ку свойственны и поэтические позиции, изложение которых идет от женского лица:

Там, в зеркале, они бессрочны
Мои черты, судьбы черты,
Какой самой себе заочной
Я доношусь из пустоты!..

«Женское» как «заочное», но, тем не менее, имеющее место в *живой мыслительной субстанции* поэта. И. Бродский показывает, что цикл «Магдалина» Пастернака есть, по большому счету, отклик на «Магдалину» М. Цветаевой. Но в третьем стихе триптиха Цветаевой — в обращении Христа к Магдалине («О путях твоих пытаться не буду, / Милая! — ведь все сбылось...») — образ Христа для Цветаевой — «проекция Христа на себя»¹, и степень чувствительности для нее иллюстрация степени *безусловной* любви, какой воспринимается поэтом любовь Христа. «Магдалина» Пастернака, ее вторая часть («У людей пред праздником уборка...») — проекция образа Магдалины на себя и, одновременно, ответ на те вопросы, которые поставлены Цветаевой в ее «Магдалине», а также вопрошание ее / Христа о невосполнимости утраты и неизбывности тоски:

Брошусь на землю у ног распятыя,
Обомру и закушу уста.
Слишком многим руки для объятья
Ты раскинешь по концам креста.
Для кого на свете столько шири,
Столько муки и такая мощь?
Есть ли столько душ и жизней в мире?
Столько поселений, рек и рощ?

Бродский говорит о том, что «до Пастернака вопрос этот никто — по крайней мере, в русской поэзии — не задавал. Потому и ответа на него нет, тем более поскольку ответ на вопрос поэта убедителен, только если он исходит от поэта. Или от того, кто воскрес»². «Магдалина» Цветаевой и ответ на нее — «Магдалина» Пастернака снимают узость хронологических рамок Серебряного века, ибо темы, раскрытые мыслителями в более зрелом возрасте складывались и уплотнялись в эпоху дореволюционных исканий. Как часто проговаривает сама Цветаева в критических эссе, в анкетах — ее, Поэта 20-х, 30-х годов, нет вне начального периода, где начальный период поэта (любого, если это Поэт) — опыт вызревания мысли. Для М. Цветаевой важен акцент Поэт-женщина, где поэт на первом месте, а предикат женскости — это качество звука, динамики и интенсивности мысли. Для Пастернака важно проявление в себе, как

¹ Бродский о Цветаевой. Интервью. Эссе. М., 1997. С. 165.

² Там же. С. 184, 185.

поэте-мужчине, женского начала — вокально-чувственного. В воспоминаниях о детстве он пишет: «мне мерещилось, что когда-то в прежние времена я был девочкой и что эту более обаятельную и прелестную сущность надо вернуть, перетягиваясь поясом до обморока»¹. Получается так, что мыслитель-поэт — синзитив в отношении самого себя и сущности человеческого в целом, а тонкая материя архаической женской субстанции *проживается* им и обнаруживается через звук, выводит мысль на вокальную высоту. Такое предположение, по-видимому, будет справедливо для каждого мыслителя-поэта-художника, *мыслящего реально*, т. е. переживающего мысль как слово и слово как мысль. И самая *мысль* остается (и принимается) реалией не только грамматического, но и сущностного женского рода.

Идею равенства женственного начала в отношении к мужскому раскрывает в идиоме «геополитической метафизики» Н. Бердяев, показывая, что «всякий народ должен быть муже-женственным, в нем должно быть соединение двух начал. Верно, что в германском народе есть преобладание мужественного начала... эти суждения имеют, конечно, ограничительное значение. В эпоху немецкого романтизма проявилось и женственное начало»². В отношении приоритета логики мифа (женской) над формальной логикой (мужской), мифопоэтической рациональности над рациональностью понятийной, эстетики мысли над ее спекулятивными формами Серебряный век проявляет себя «русским романтизмом», делая акцент на *оживленной языковой стихии*, воспринимая слово-миф в качестве женской (живой, чувственной) стратегии мысли.

Вывод

Так, Серебряный век в поэзии есть продолжение начатого Пушкиным (продолженного Лермонтовым), но уже в более значительных масштабах, философия же Серебряного века соотносится с поэзией и часто определяется ею. Оживляя архаику, высвобождая ее от застывших форм, Серебряный век оживляет порядок жизни. В этом отношении он выполняет ту же работу, что и европейское Возрождение, Романтизм. Имеет место и сплоченность мыслящей аудитории — смысловая конверсия разномасштабных эстетических жестов: театра, музыки, балета, поэзии, живописи. Европейским аналогом такого раскачанного смыслового поля, которое воссоздавалась совместными усилиями художников-мыслителей в разных сферах искусства и культуры, могут быть названы эпоха Ренессанса, эпоха романтизма в Германии, мысль Р. Вагнера, Ф. Ницше. Можно сказать, Серебряный век — эпоха, проживающая одновременно многие времена многих культур.

¹ Пастернак Б. Люди и положения. М., 2007. С. 33.

² Бердяев Н. Русская идея // Русская идея: в кругу писателей и мыслителей русского зарубежья. В 2-х т. Т.2. М., 1994. С. 284–285.

Раскрепощение стихии языка вызывает необходимость оживить предшествующий опыт мысли — опыт, из которого был выращен Серебряный век. Это — эстетика мысли декабристов, А. С. Пушкина. Мыслители Серебряного века оживляют слог, звук, ритм Пушкина (в этом отношении для поэтики Серебряного века язык имеет ключевое значение). Оживлению памяти слога поэта способствуют ландшафт, место, город, его фигуры — Царское село, лицей, Сенатская площадь, Медный всадник. Взрощенный веком Золотым, Серебряный век набирает темп и разворачивает масштаб мысли, со-звучной топосу города, разомкнутому биографией (в эстетике мысли «вчера» и «сегодня» сведены в единую точку) и географией (до масштабов страны, мира, «планеты»).

Серебряный век — время большого творческого подъема, по своей силе и значимости второй после Золотого века: литература и философия становятся взаимосвязанными, взаимодополняющими органами мысли. Происходит переосмысление оснований религиозности.

По таким ориентирам задается время и получает свою квалификацию. Но этот опыт остался в своем масштабе неизвлеченным, свернутым. И сегодня, если заводить речь о специфике отечественного мышления, следует поднять имеющийся культурный багаж и его перезагрузить, принять и осмыслить. Воспринять принципы мысли, выплавленные эстетикой Серебряного века, и включить их в арсенал современной рефлексии.

Сегодня можно воспринять слова М. Волошина, О. Мандельштама, М. Цветаевой и других художников слова как проверенный временем прогноз революции 1917 года, кровавого террора, широко распространенной интеллектуальной идиотии нации, воспринимающей за ценностную определяющую идеологический формат, одобренный той или иной стратегией властных отношений, принятие этого (уже дискурсивного) формата как меры вещей и ориентация на него. Следует добавить, что идеологическая зависимость имеет место (часто в латентном виде, на уровне коллективного бессознательного) и сегодня, масштабно обнаруживая себя в том числе и в мыслительных конструкциях самой философии (или дисциплины, именующей себя в качестве таковой), свободной от мифопоэтического полета и далекой от него.

Серебряный век предлагает мифопоэтический статус *слова мысли*, актуализирует архаику *логического*, одним из способов ее артикуляции (манифестации) избирается концепт «женская логика».

ГЛАВА 3.

Инаковость мысли.

СИМВОЛЬНАЯ СТРАТЕГИЯ ПРОБУЖДЕНИЯ МИФОПОЭТИЧЕСКОЙ АРХАИКИ: ПОЭЗИЯ, ФИЛОСОФИЯ, НАУКА

A realibus ad realiora¹

Инаковость вызвана смысловой паузой, остановкой потока «нормальных» смыслов. Инаковость есть отклонение от траекторий следования спекулятивно выстроенной рациональности, выпадение в чувственность, самое подозрение ключевых тез в постановке вопроса, его лексико-синтаксической артикуляции.

Акцент на ином / инаковом провоцирует ускользание от репрессирующего «разума», «ума», ориентированного на *паноптикум*, взятый в своем буквальном смысле² (в смысле идиомы *умозрительности*, отражения, мировоззрения, точки / угла зрения и иных оптических сем, которыми «прошито» нормативное мышление). Видимость, получившая в контексте европейской истории философии статус законодательницы ума³, оснастила мышление своими категориальными рядами, тем самым определив языковые ориентиры движения мысли — проложила довольно глубокие каналы / колеи, выбраться из которых представляется задачей сложноразрешимой. Рациональность получает статус спекулятивной — непосредственно от *speculum* — зеркало. Разум, сконструированный по модели процесса зеркальных отражений, предполагает дистан-

¹ От реального к реальному (лат.)

² От греч. *pan* — «все» и *optikos* — «зрительный»: все подчинено зрению (и зрению ума в том числе), возможность тактильности, эстетической чувственности устраняется из полноты культуры (в данном случае европейской, поскольку отечественная мысль начала XX века, воспринимая маргиналии философии (Шопенгауэра, Ницше и пр.), отстоит от магистральных академических версий философствования и языкового опыта его репрезентации).

³ Начиная с теоретической религиозности средневековья (с учения Фомы, утверждавшего взаимозависимость логики и Абсолюта и оправдывавшего рационализацию бытия Бога логикой Аристотеля), получившей свою длительность в несколько модифицированном виде в новоевропейской мысли и предопределившей механичность и техничность рациональности, ее операциональный статус, европейская мысль в 15 веке оснащается термином *рефлексии*, заимствованным из оптики, одной из сем которого является «отражение», эта сема избирается ключевой, оставляя в стороне остальные («изгиб», «загнутость», «преломление», «выпуклость», «возврат к исходному», «поворачивание назад»). Так, европейская философия (и рациональность) получила оформленность, которая впоследствии будет воспринята канон, эталоном, образцом выражения акта мысли — мышления.

цию между мыслящим и мыслимым, оппозиционность субъекта и объекта, а то, что не умещается в так развернутую рациональную схему, подавляется и/или вытесняется на границу культурных форм, в «подвал» социальной памяти, регистрируется «неразумным», «иррациональным», часто «мистическим»¹. Рациональность определяема языковым арсеналом, потому ориентированность рациональных форм на спекуляцию с необходимостью выводит язык мысли, оснащенный оптическими метафорами. «Трудно не обратить внимания, — пишет В. Савчук, — что отслеживание оптических метафор в классических текстах не может не обойтись без использования *их же* в своем анализе. По-видимому, укорененность их в философском языке такова, что удалить их безболезненно для передачи смысла, сопрягающегося с нормами *пред- и настоящей эпохи* вряд ли возможно. Для этого потребуется иной язык и иные формы реагирования на задевающие человека процессы, которые неизбежно войдут в конфронтацию (что в принципе и происходит, например, в революционно ангажированной теории шизоанализа) с тотализацией средств информации и коммуникации» (курсив автора — И.К.)². В то же время следует заметить, что ревизия языка классической мысли, предпринятая постмодерном в конце XX века, имела место в Серебряном веке. Пересмотр рациональных канонов и выразительных средств, фиксирующих и утверждающих их, избирается в качестве одного из доминантных лейтмотивов эпохи.

Акцент на «темных пятнах» разума, игра самого языка, отстаивание семиозиса в качестве мифа, а способа описания — в качестве эстетического живого жеста художника, вовлеченного в акцию письма — моменты, характеризующие биоритмы эпохи, фиксирующие ее ауру. Радикальной ревизии подвергается сам феномен мысли: мысль воспринимается не в качестве оптикоцентрированного хода изложения, определенного законами формальной логики и контролируемого ею, но в качестве жеста художника, пролагающего тропы в освобожденной от формально-логических скреп стихии языка. Отсюда, кстати сказать, со стороны искусства, поэзии, музыки и прочих эстетических форм прослеживается недоверие философии, которая, в свою очередь, ассоциируется с рецепциями Канта и Гегеля. И если европейский постмодернизм *в конце* XX века ставит под подозрение претензию на истинность и однозначность семиотических структур философствования, то русский модерн (во многом отличный от европейской версии модернизма, о чем будет сказано в следующей части исследования³) проводит подобные процедуры значительно раньше, *в начале* XX века.

Одна из линий критики постмодернизмом работ Гегеля (наряду с критикой *лого/субъектоцентризма*) сводится к критике оптикоцентризма: Гегель,

¹ Подробно об этом см.: Савчук В. Рефлексия в свете разума // Основы онтологии. СПб., 1997. С. 241–260.

² Савчук В. Рефлексия в свете разума // Основы онтологии. СПб., 1997. С. 255.

³ Подробно об этом см. гл. V.

отвернувшийся от «темных пятен» мышления (по-видимому, тех, которые проступают из-за логических схем и воспринимаются в классической парадигме мысли безумием), открывшихся ему его же текстом — «Феноменологией духа»¹, впоследствии отстаивает системное мышление², которое, если брать во внимание опыт мысли, проделанный в «Феноменологии духа», может быть расценено и в качестве поиска способов, нацеленных на прочные многоярусные ограждения от изнанки разума. Гегель, вовлекая *рефлексию* в контекст мышления, не обыгрывает ее семантику, оставляет в стороне смысловые потенциалы, тем самым укрепляет и канонизирует только семантику *отражения*.

Практически то же отношение к философским установкам Гегеля может быть отслежено в отечественном модерне (в критических эссе поэтов, в «Воспоминаниях прошлых дней» о. П. Флоренского и пр.), который в плане тематики и приемов организации *ratio* предвосхищает европейский постмодерн. Перетягивание внимания с абстрактных композиций мысли на жизнь конкретного человека, привлечение установок на разумность, расплавленных в архаических формах культуры (греческого, славянского язычества), обращение к игровому и мифическому началу, к феномену странничества и юродства, к жестам христианских сект (хлыстов, шалопутов, бессмертников, толстовцев и пр.) — значимые композиты в формировании культурного текста эпохи. Данные моменты вызывают к жизни *иной* режим восприятия разума, ума, рациональности. Сам концепт иного, инакового в данном ключе вполне функционален: позволяет занять дистантивную позицию в отношении к «нормальной» рациональности (новоевропейской, усиленной конструкциями мысли Канта, Гегеля) посредством акцента на *ином* — на том, что не уместается в спекулятивно означенную парадигму мысли. Иное расширяет границы видения, делает рефлексию спекулятивно неангажированной.

Если вести речь относительно эстетических форм, *задающих* рациональные установки, то в русском модерне значительную роль играет поэзия — «высшая форма существования языка» (метафора И. Бродского) — поставляющая расплавленный (осмысленный) языковый арсенал для самоописания таких

¹ Ж. Деррида, Ж. Батай воспринимают «Феноменологию духа» Гегеля в качестве первого постмодернистского текста, выпадающего из парадигмы классической рефлексии — См.: *Танатография* эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века. СПб., 1994.

² В «Рефлексии в свете разума» В. Савчук указывает на то, что «гегелевское построение системы — это еще и способ ухода от негативного, от истины, которую он сам провозгласил: дух “достигает своей истины, только обретя себя самого в абсолютной разорванности. Дух есть эта сила... только тогда, когда он смотрит в лицо негативному, пребывает в нем”, способ сохранить разум и надежность его рефлексивных процедур. Гегель сделал следующий и в этом ряду (от чувственной, эмпирической к логической, а затем к трансцендентальной и, наконец, к абсолютной рефлексии) окончательный шаг. Перешел Рубикон». — См.: *Савчук В. Рефлексия в свете разума* // Основы онтологии. СПб., 1997. С. 254.

эстетических практик (танец, живопись, музыка и пр.), уяснение которых (*владение которыми*) не уместается в линейность рациональных парадигм, в предметно определенные значения слов.

В опыте мысли Серебряного века инаковость есть *свое собственное*, отличное от другого, принятого на веру, сама *энергийя* процесса мысли, еще не упакованной в оковы застывшей формы; инаковость получает воплощение из личностного опыта мира, ставящего принятые значения под вопрос и возводящего бытующие смыслы, «понятное», в статус проблемы. Инаковость достигается полнотой поэтической речи, символом пролагающей борозды в сознании. Символика поэзии провоцирует семантическую инаковость, вводя сказывающего и воспринимающего на расширенную территорию мысли и трансформируя телесность, «пластику души». Стратегия обнаружения *инобытия* мысли в топосе языка за счет актуализации символа — характерная черта эпох, озабоченных освобождением территории мысли от окостеневших содержательных балластов и ориентированных на пробуждение живого бытия (всегда как инобытия ороговевших форм). К таким мировым эпохам следует отнести и русский Серебряный век.

Уникальность эпохи заключается и в том, что символ был развернут в разных ипостасях, в разных проявлениях своей многогранной природы. Если выводить символ из его греческой этимологии, где «символ» (греч. *symbolon*) происходит от глагольного ряда (*symballo*) — «со-единять», «с-вязывать», «с-равнивать», «с-личать», а также «с-шибать» и «с-талкивать», в своем первоначальном значении выступает как «принадлежащая мне часть любого разломанного пополам предмета, вторая половина которого находится у кого-то»¹, то «символ» не есть законченная форма, не есть подобие целого, но, одновременно, — и указатель ускользающей целостности и сам процесс вы-явления со-крытого целого, тяготение к нему, как *иному того, что очевидно и естественно*. По словам И. Бродского, «вообще всякой культуре, как правило, чего-то не хватает, она всегда к чему-то стремится. К полному охвату бытия. На то она и есть культура»². «Полнота охвата бытия» достигается как за счет пробуждения символьных оснований языковой стихии, так и через *символ*, взятый в качестве *выявления со-крытого* и в качестве *указателя пути*, пролагаемого к достижению целостности мысли. Так понятый символ оставляет за собой логико-семантическую свободу и проявляет себя в так называемом *открытом мышлении*, сохраняющем динамику слова-прагмемы, слова-энергийности, ускользающей от кодификации и разворачивающейся в полноте *эстетического*

¹ Кутковой В. О соотношении символа, метафоры и аллегории в православной культуре // Икона и образ, иконичность и словесность: Сборник статей. М., 2007. С. 59. — Кстати сказать, то же понимание символа дается Х.-Г. Гадамером. — См.: Гадамер Х.-Г. Актуальность прекрасного. М., 1991. — То же понимание символа раскрывалось и прорабатывалось А. Белым. — См.: Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994.

² Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М., 1998. С. 198.

опыта мысли. Из понимания символа как «выявления со-крытого» такие разнородные направления мысли Серебряного века как архаический символизм В. Иванова, акмеизм Гумилева, Ахматовой, Мандельштама, литературно-лингвистический формализм, футуризм (позже — имажинизм, дадаизм, ОБЭРИУ, мысль М. Бахтина) есть *манифесты символьной эссенции мысли*, нацеленные на обнаружение со-крытых граней бытия и быта. Не будет преувеличением сказать, что в накале коммуникативных споров, дискуссий они указывают разные направления понимания единого символьного поля, постулируют опыт мысли, обнаруженной спецификой различных языковых техник, расположенных в лингвистическом диапазоне от звука, тональности через слово-миф до сюжетов, задающих стилистику и логику мышления. В логико-лингвистическом срезе эпоха Серебряного века раскрывается через многообразие версий *пойэтической мысли и пойэтической философии*. По этим же критериям могут быть объединены такие типы философствования как мысль Л. Шестова, В. Розанова и В. Иванова, О. Мандельштама, мысль поэтов; по этим же критериям тип пойэтического философствования отличен от мысли Н. Бердяева, С.Л. Франка и других авторов, ориентированных на эталонное значение символа и воспринимающих символические вещи как данность, не подвергаемую аналитике. По этим же критериям, за некоторыми исключениями, топология мысли Петербурга отлична от топологии мысли Москвы, где первая актуализирует эстетику мысли, свободную от заранее признанного смыслового формата, вторая ориентирована на конкретику религиозного и символического.

Инаковость мысли высвобождается *пойэтическим Логосом*, который увязан с воображением, притом, что «воображение отличается от фантазий, как словоформа *есть* от словоформы *если бы...* — сообщает А. Драгомощенко. — Воображение есть неначинающееся, непреходное действие предвосхищения. Обратное тому — ностальгия по неразделенности, без-различию: безответственности. Орнамент представляет собой систему дыр, прекращений. Пустота — сердцевина тростника. Источник эхо, ответа. Она начинается в “не”, в “не-я”, в не-себя/я. Предписание зрению/я»¹. Пустота, паузы проявляются, когда мы начинаем говорить о таких вещах, которых нет в природе — «строка, народ, любовь, поэзия», так же как нет в природе самой пустоты. Но пустота обнаруживается в специфическом языковом строе, в самой пойэтике и в прямой форме своего сообщения — в поэзии. Потому поэзия — это «такое состояние языка, которое в своей работе постоянно превосходит актуальный порядок “истины”»², что с необходимостью наводит на вопрос: «Кто определяет, каким быть нашему знанию или как определяется тот, кто должен это определять, и так далее». Тот сам вне определений, «будучи чернотой безначального перехода», за-граничностью иного устоявшемуся. В этом режиме «поэзия всегда

¹ Драгомощенко А. Конспект-контекст // Драгомощенко А. Безразличия. СПб., 2007. С. 48.

² Там же. С. 48.

иное». И мысль, свободная от готовых смысловых форм, быстро переходящих в клише, вбирающая в себя иное и обещающая его — пойнэтична, содружественна поэзии. Такое понимание *пойнэтического* сообщает ресурс, посредством которого представляется возможным распознать ключевые установки эпохи

Различные стратегии пойнэтической мысли — стратегии мысли, обналиченной *символьной спецификой слова*. Во избежание смысловых переклещиваний и путаниц в квалификации мысли предлагаю использовать идиому «символьность», вместо «символичность», уводящую в дискурс символизма как сложившегося направления культуры, философии и отформатированного исследователями и критиками до уровня неговорящих матриц смысла сюжетных схем. Футуризм, акмеизм, отталкивающиеся от доктрин символизма, остаются в поле языковой стихии, в символьном пространстве. Художники слова, принципиально не соотносящие свою мифопоэтику ни с одной из ведущих стратегий, не включающие себя ни в одно из манифестирующих направлений, оставляют за собой свободу слова, «своего» обнаружения символа (к примеру, поэтика мысли М. Цветаевой). Символьная стратегия не должна быть понята в качестве попытки свести живое многообразие эпохи к одному основанию символизма: символ есть не только то, что было означено символизмом, но и то, что беспредельно шире, и что сводимо к слову как способу обнаружения живой мысли, топологии, космоса языка. Так, Б. Пастернак характеризует раннюю поэзию М. Цветаевой с позиции символьной динамики, изначально присущей ее эстетическому опыту: «за вычетом Анненского и Блока и с некоторыми ограничениями Андрея Белого, ранняя Цветаева была тем самым, чем хотели быть и не могли все остальные символисты вместе взятые»¹. В том же ключе квалифицируется современниками мысль самого Пастернака. В. Брюсов говорит о том, что у зрелого Пастернака можно увидеть своего рода позднюю «апологию символизма». Поэт *мыслил* свое творчество в контексте «общеевропейского символизма»², который связывал с именами Пруста, Рильке и Блока. О. Клинг сообщает — «конечно, это не тот застывший символизм начала XX века, что ушел в прошлое. И все же в одном из писем 1945 года Пастернак с оглядкой на всю половину XX века подытоживал: “Все течения после символистов взорвались и остались в сознании яркою и, может быть, пустой или неглубокой загадкой”»³. Причастность символу — загадочная печать на теле мысли, оставленная временем, эпохой. Касательно «застывшего символизма начала XX века» поэт-мыслитель-символист В. Ходасевич настаивает на том, что русский символизм начала XX века изначально не был застывшим; он не ограничивался только эстетическим направлением или рамками школы,

¹ Пастернак Б. Соч.: в 5-ти т. Т. 4. М., 1991. С. 339.

² Пастернак Е. Борис Пастернак. Материалы для биографии, М., 1989. С. 175.

³ См.: Клинг О. Борис Пастернак и символизм // «Вопросы литературы», 2002. № 2. [Электронный ресурс] / О. Клинг. — Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/voplit/2002/2/kl.html>

но был способом чувствовать, мыслить, способом жить, был ориентирован на *интенсив эмоционального проживания жизни*¹. Как пишут публицисты современники и исследователи темы автономности/популярности символизма, 1909 год — время, в котором «две отдельные и взаимонепроницаемые части» (реализм и символизм) сошлись в едином пространстве живой мысли: «в тяжелой атмосфере политической реакции и разочарования в традиционных интеллигентских ценностях границы между реалистами и символистами оказались в значительной степени размытыми. Сближению между двумя течениями русской словесности не сопутствовало, но и отчасти способствовало заметное увеличение числа литературных альманахов»². Ариадна Тыркова пишет в 1908 году: трудно сейчас найти и чистого символиста и чистого реалиста. Взаимосближению способствуют и более глубокие причины, одна из таких — потребность в *живой мысли и живом слове*. Так, А. Блок обращает внимание на то, что «реалисты тянутся к символизму, потому что они стосковались на равнинах русской действительности и жаждут тайны и красоты. Едва ли кто-нибудь из них признается явно, но втайне, как мне кажется, многие из них хотят обрести почву, найти огонь для своей еле теплящейся души, которая еще в предшественниках их сгорела дотла. Символисты идут к реалистам, потому что им опостылел спертый воздух их “келий”, им хочется вольного воздуха, широкой деятельности, здоровой работы»³. В тесном коммуникативном контексте эпохи с переосмыслением *символического* получают перетолкование феномены веры, религиозного опыта, святости и т. п.

В символьном отношении мысль религиозна, и ее религиозность вбирает в себя особую сакральность, отсылающую к инстанции, манифестирующей Абсолют — к инстанции языка. Обращение к архаике вызвано и обосновано именно тем, что «религия наиболее “чиста” именно в своем первоначале, в своей “древности”, не искаженной людьми»⁴, в том способе социально-коммуникативного бытия, который характеризуется теснотой общения, короткими и прямыми социальными связями, минимально опосредствованными формализованным законодательством, этосом социального бытия; связями, в которых этос сопряжен с эстетикой, т. е. образцовые нормы вызваны необходимостью, лично переживаемой каждым членом социального космоса, а также личной ответственностью за слова и поступки — за коммуникативную *конверсию* индивидуальных смыслов в общинные. Здесь феномен *конверсии* раскрывается из своего изначального значения — от *лат. conversio* — «я изменяю», «я превращаю», и должен быть понят как *превращение* значения слова при употреблении его в контексте, отличающемся от традиционного. Конверсия,

¹ См.: Ходасевич В. Некрополь // *Воспоминание о серебряном веке* М.: Республика, 1993. С. 181.

² Баран Х. Поэтика русской литературы начала XX века. М., 1993. С. 238.

³ Блок А. О современной критике // Блок А. Соч.: в 8 т. Т. 5. М.-Л., 1960. С. 206.

⁴ Мамлеев Ю. Россия вечная. М., 2002. С. 66.

с одной стороны, создает смысловой барьер в передаче информации и опыта, с другой стороны, механизм конверсии может быть воспринят в качестве ключа / логики к со-крытому значению слова, высказывания, к мифу, к символу. Так, символ как таит опыт, так и обнаруживает его; символ, одновременно, есть нить Логоса к глубинной эстетике смысла. Ре-лигиозность как живой феномен, укрепляющий социальное тело, переживанием маркирующий космос, соотносима со смысловой конверсией, пробуждающей символьную пластику мысли. Реанимация опыта мысли как живого опыта, насыщенного *переживанием* смыслов реальности, сопряженная с рекультивацией религиозной архаики, целенаправленно осуществляла себя в *epoche* Серебряного века, в личностном опыте мысли конкретного автора, воссоздающего живую органику мысли. Символьность избиралась в качестве рациональной линии, пойнэтическим режимом которой производилось выявление скрытых граней бытия, живых, *кровных* связей человека и вселенной; пойнэтический режим начала века предполагал работу со словом, доведение его до текучего, расплавленного состояния, до слова-прагмемы, слова-мифа, обналичивающего логику действия. Так, *прозаические* тексты Цветаевой, Пастернака, Мандельштама настолько же *пойнэтичны*, насколько *пойнэтичны* и тексты мыслителей, не работавших в жанре поэзии, к примеру, тексты В. Розанова, тексты Л. Шестова, отчасти — П. Флоренского, Г. Шпета. Речь идет о пластичной / расплавленной материи слова, сообщающей особый режим религиозности (связности) — со словом, с языковой стихией, в которой *наощупь, на звук, на дикцию* подбираются и проращиваются лингвистические единицы, такие, в которых нуждается мысль. Речь не идет о спорах между поэтическими, философскими конфессиями на предмет правильности / ложности приемов, речь идет о понимании *слова мысли*, с-казанной поэтом. При таком раскладе поэтический язык по необходимости обнаруживает потребность в целостности / цельности мысли, выплавляемой ландшафтом, который она сама для себя пролагает, добираясь до самоочевидности.

Поэт слит с мыслью, эстетическим жестом сообщая о том, что ему неподвластен выбор места, часа, дня рождения, выбор эпохи, но чуткость к слову указывает ему на неслучайность факта рождения и бытия как в физико-биологическом смысле, так и в смысле пойнэтическом, т.е. символьном. О себе заявляет жизненная потребность в живой мысли, которая разворачивается различными гранями символьного поля.

В заданном контексте уместно было бы сказать о таком феномене, как *пойнэтическая ре-лигиозность*, вбирающая в себя и «мир», и топос, и человека, и то, что пронизывает их и сплачивает — мысль. Живая мысль, спаянная с живым словом, есть опыт проложения пути, который впоследствии будет охарактеризован посторонним наблюдателем «концептом», «логикой», *уже* лишенной импульса Логоса, импульса эмоционального, равнодушного, наивного реагирования на реальность. Символьная стратегия мысли пробуждает архаическую силу, мощь. Такие разные мыслители-поэты, как В. Маяковский,

В. Хлебников, М. Цветаева, Б. Пастернак, О. Мандельштам, В. Иванов, Л. Шестов и др. — едины в выборе дискурсивного режима, который расплавляет словесную плотность и пробуждает интенсив самого слова, задействуя его морфологические, фонетические структуры. Каждый мыслитель уникальным эстетическим опытом обретает в языке собственное, индивидуальное направление, символную грань слова, лингвистический модус бытия — модус публичности, модус архаического опыта, модус экзистенциальных мотивов, модус нераздельного единства слова-мысли и понимания его в качестве космоса и пр.

При внешнем различии формы, словесные конструкции имеют единое символическое основание и подкреплены принципиальной позицией, *пережитой* в опыте мысли. В этом отношении — они *ре-лигиозны* вне какой-либо зараннее сложенной религиозной доктрины. *Пойэтическая ре-лигиозность* парадоксальным образом — «*светская религиозность*» с присущей ей особенной сакральностью, святостью слова, языка. Прорывается не то понимание святости, которое предлагает Н. Бердяев в работе «Судьба России» и согласно которому «Святость остается для русского человека трансцендентным началом, она не становится его внутренней энергией... Святость слишком высока и недоступна, она — уже не человеческое состояние, перед ней можно лишь благоговейно склоняться и искать в ней помощи и заступничества за окаянного грешника». Напротив, святость *ощущается* как «внутренняя энергия» слова, языка, мысли; она развивает свою семантику через «*праведность*», «*правду*», «*честность*», «*невозможность лжи*», «*прямоту*», «*искренность*» и «*наивность*» — через императивность жестов, воспринимаемых в качестве безусловного долга перед языком и словом. Святость обналичивает себя через «*подвижничество*» поэта-мыслителя, слово которого воспринимается как подвиг «называть вещи своими именами», заявлять о не всегда приятных, социально и этически не приемлемых смыслах; слово поэта-мыслителя рождается из личностного напряжения и ответственности перед реальностью и языком.

В свою очередь, слово трансформирует телесность поэта, разгадывающего его; слово сообщает императивность действию, воссозданному «миру», слово выносит приговор неживым форматам. Поэт-мыслитель, травмированный словом, приобретший пластику, со-ответственную/со-ответную слову, — делает так, потому что *понимает*, что если иначе, то уже против совести, против слова, против *святого* долга перед мыслью и самим собой (и в этом плане *самость человеческого, чтойность* человека и мысль сводятся в единый порядок, отождествляются). Слово пружинит пластику и органику, слово «крутит в жгут» (метафора И. Бродского); слово как растягивает пружину логики смысла, публично заявляя о своем наличии, так и сворачивает ее в мощное кольцо, вбирая в себя оттенки и подробности смысловых пространств; чтобы вынести эту мощь — *требуется* внутренняя сила, личностный стержень. И, в то же время, слово *задает* меру личностной глубины.

В топологии мысли Петербурга в начале века *ре-лигиозность* обнаруживает свой первобытный смысл — со-бытие, кровная связь (re-ligio) мысли,

слова, мыслителя, пространства, вызывающего *событие мысли*. Так называемая «светская религиозность» вскрывает архаические лабиринты языковой стихии, проясняется как религиозность личностная, пойнэтическая, со-бытийная со словом, языком. И, подчеркнем еще раз, — грани со-бытийности различны. Так, пойнэтикой мысли О. Мандельштама со-бытийность являет себя через сплоченное единство реальности и *прозрачного слова*. Его слова: «Если речь зашла о небе и звездах, значит у меня вышел материал» — обналичивают этот режим пойнэтического со-бытия, для которого значимы не трансцендентные горизонты, а подробности, жизненная конкретика слова и стоящего за/с ним жеста, вещи. Для мыслителя-художника слово есть прагмема, т.е. оно *уже* содержит логику действия и эта логика *должна быть* (императив значим в пойнэтике мысли О. Мандельштама!) прозрачна, понятна и переживаема. В противном случае культура лишается своих корней. Здесь логика не рассматривается как готовая, заранее заданная фактичность рациональных стратегий, но воплощается изнутри эстетического опыта мысли, сама есть путь и тропы, пролагаемые идущим.

Язык устойчивой грамматикой, синтаксическими линиями, принятыми содержательными сюжетами, задающими контекст мысли, оказывает сопротивление; символная стратегия мысли пробуждает застывшую динамику формы, освобождает от устойчивого смыслового формата, выводит значение к *непосредственной* прагматике, к синтетичной архаике, содержащей целостность топоса — действия, мысли, чувства, состояния, слова-мифа. Как бы не настаивала А. Ахматова, вспоминая пойнэтический пыл, страсть и задор Мандельштама, не зависимый от влияний «символистов», конкретно, В. Иванова, важно принять и другое: эстетика мысли Мандельштама символна настолько, насколько символно любое слово, вобравшее вдохновение художника-мастера и этим вдохновением оживающее. Символьность есть и стратегия мысли и сама перспектива видеть *иначе* по сравнению с тем, как принято. Символьность — сущностная материя мысли, потому безусловна и архаична. Это *знак*, с необходимостью отсылающий к целостности, утраченной или сокрытой, и дело мысли — символьным режимом воссоздать целостность. Из этих мотивов может быть истолковано понимание Мандельштамом акмеизма — «это тоска по мировой культуре» — «*мировой*», т.е. целостной/цельной, «тоска» же вызвана потерей живого ориентира в логике застывших форм, чувством утраты изначальной целостности культуры как *во-площенного* опыта мысли, ибо для мысли нет границ, но значимы подробности.

В. Маяковский, пришедший в поэзию из живописи, художественного мастерства, мощью слова втянут в со-бытийность публичную, риторическую, словом-формулой, постулатом рушит окостеневшие фразы и присущие им смыслы. Маяковский, отказываясь от старого «космоса», открывает перспективу создания, проживания нового. Его опыт религиозен в смысле «светской религиозности», т.е. обнаруживает связи, неочевидные обывателям. Его не беспокоит Тайна, его заботит человек в своем подлинном (императивном) масштабе,

и этот масштаб ориентирован на будущее. Маяковский ведет диспут-диалог со временем, его слово, речь, язык — символная пойнэтика мысли, которая воспроизводит императив социально-публичных способов бытия.

М. Цветаева называет Маяковского «глашатаем масс», предполагая не массы народа как наличное социальное бытие, но либо как бывшее, либо как будущее: «мне видится либо время, когда все такого росту, шагу, силы, как Маяковский, были, либо время, когда все такими будут»¹. При таком акценте возникает ощущение того, что Маяковский опережает время, эпоху. Он не со-звучен времени, но *зывает* время в будущее, в иные горизонты социальной органики, для которой его гул / крик / ор (по Цветаевой, его надо читать всем вместе, чуть ли не хором (ором, собором)) будет благозвучен, воспримется в унисон. М. Цветаева подчеркивает: «Маяковский ошибся в размере человека», на которого его публичность звука была рассчитана. Но в любом случае его дикция, слог остаются провокативными в социальной плоскости символного бытия, они провоцируют *равнение* на великую, мощную силу поэта; равнение при принципиальном *непонимании* того, что сообщает художник слова. Пониманию препятствует масштаб личности поэта, масштаб его мысли. М. Цветаева, мастер слова, равный по масштабу мысли и мощи дикции Маяковскому (или даже превышающий их), характеризует поэта через следующие позиции: «Маяковский есть гора», «Я во всем — Маяковский», «Маяковский — общее место, доведенное до величия», и в этом его формула — «я сказала: первый в мире поэт масс. И еще прибавлю: первый русский поэт — оратор. От трагедии “Владимир Маяковский” до последнего четверостишия:

Как говорят, “инцидент исчерпан”,
Любовная лодка разбилась о быт.
Мы с жизнью в расчете, и не к чему перечень
Взаимных болей, и бед, и обид, —

Всюду, на протяжении всего его — прямая речь с живым прицелом. От витии до рыночного зазывалы Маяковский неустанно что-то в мозги вбивает, чего-то от нас добивается — какими угодно средствами, вплоть до грубейших, неизменно удачных»² Маяковский с-казывает мысль как формулу — кратко, сжато, точно, как «пулю вбивает в мозг» — «Он тот поэт, которому всегда все удается, потому что должно удаваться. Ибо на том краю, по которому неустанно ходит Маяковский, ошибиться, значит — разбиться»³. Что это за край? Не есть ли это один край, в котором пребывают «кликуши», «юродивые»? Не сам ли Маяковский юродствует, *зывая* глупость, пошлость и фальшь, как цвета-

¹ Цветаева М. Эпос и лирика современной России (Владимир Маяковский и Борис Пастернак) // Цветаева М. Сочинения в 2-х т. Т. 2.: Проза. М., 1980. С. 409.

² Там же. С. 403.

³ Там же. С. 403.

евский Крысолов флейтой, в пропасти смыслов, в смысловые ловушки, которые сам же и расставляет? Если религиозность есть связь, в случае Маяковского — глубинная связь со словом, языком, языковой стихией, то мысль Маяковского символична и религиозна настолько, насколько зависима от чеканности ритма, точности слова, от масштаба языка, проявленного личностью, мощью поэта — без честной и искренней риторики поле мысли остается содержательно недозавершенным, поскольку *уже* мысль с-казала себя таким феноменом как Маяковский. Мысль-слово Маяковского — четкость, честность и бесприкословность; поэт — *романтик революции смысла*, нацеленной на обнаружение *бытовой* подлинности слова, направленной в будущее, уходящее далеко за современность. Маяковский — «глазомер», его стих — «тело и дело его силы», стиль — «явнпись», слово — «прицел» («Я слово беру — на прицел!»), четкость действия, нацеленного на вещь — «Маяковский отрезвляет, то есть, разодрав нам глаза возможно шире — верстовым столбом перста в вещь, а то и в глаз: *гляди!* — заставляет нас видеть вещь, которая всегда была и которой мы не видели только потому, что спали, или не хотели»¹. Что делает Маяковский? Он проживает риторику места, времени, слова, вовлекая аудиторию в свой религиозный ритуал с-казывания подлинности вещей, событий, в искренность жеста. Маяковский обналичивает *иное вещи, слова*, и эта *инаковость* (вдруг!) сводит семантику *к тому же самому, к тождественному*, т.е. к тому, что изначально стояло за единством вещи и слова, что сопрягалось с действием, в том числе и действием *пойэтическим* — *обнаруживает риторическое архе самой языковой стихии*. Пойэтика мышления стихии слова выражена лаконичностью фразы поэта-мыслителя, доведенной до статуса образа действия, мыслительной формулы:

Я вам открою словами, простыми, как мычание,
Ваши новые души, гудящие как фонарные дуги...

Маяковский предпринимает реанимацию срытой зашоренными цивилизационными смыслами подлинности слова, возбуждающей исконное (наивное) единство жеста, действия, смысла. Здесь мыслительная пойэтика Маяковского — художника слова — диктует необходимость исторической реконструкции подлинного значения риторики, присущего греческому космосу мысли как первичному космосу культуры; подлинная риторика мысли поэта может быть воссоздана из идиомы С. Аверинцева, характеризующей поэтику ранневизантийской культуры, — «Знак, Знамя, Знамение», — притом, что и греческая поэтика и ранневизантийская, как поэтика «среднего звена» между мыслью Греции и Рима, есть поэтика риторическая, ориентированная на голос, на звук, на четкость и лаконичность слова, его прозрачность². Символьный язык Маяковского одновременно и Знак, и Знамение, и Знамя эпохи.

¹ Там же. С. 409.

² Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. СПб., 2004. С. 250.

Обращение к таким архаическим периодам, как период мысли ранней Византии, мысли греков немаловажно в том смысле, что позволяет обрести прозрачность многих смыслов, скрывающихся под оболочками, заданными контекстом и закрепленными традицией, тысячелетней цивилизацией. Кажется бы, такие маркировки, как символичность, святость неприменимы для характеристики эстетики Маяковского, но в то же время если провести дознание о их подлинном значении и изначальной логике смысла, если довериться этимологической семантике и глубине слова, то вскрываются такие позиции, о наличии которых можно только догадываться, но которые в подлинности своей обналичивают себя жестом художника, в данном случае, художника слова и действия — В. Маяковского. В этом отношении важен выход на такие поля, которые проясняют «божественность» смысла, поднимают горизонт изначальности знака, возвращают ему статус прагмемы; к таким содержательным и тематическим полям относятся работы по «истории», но не истории как уже сложившейся системе представлений о том, что было и закрепилось в культуре, а истории извлеченного смысла, восстанавливающего прозрачность действительного факта, цельность слова-мифа. Исходность религиозных форм и ритуалов смысла разворачивают свою значительность и значимость через расплавленное слово. Так, к примеру, исследователи динамики истории, пробужденной через пойнэтику слова, сообщают, что только из первичной логики слова возможно вывести не механическую реконструкцию смысла, а живую и проникновенную, которой не будет присуще фронтальное деление на конфессии, позиции, но которая будет воссоздавать динамику мысли, единящую то, что принято разводить (к примеру, христианство и язычество)¹. Так, С. Аверинцев обращает внимание на важный сюжет мысли, маскируемый устоявшимися смысловыми пластами: «слова “душевный”, “духовный” и прочие выражения того же ряда, к сожалению, слишком патетичны и расплывчаты... Призыв Верлена “Возьми красноречие и сверни ему шею!” ни грек, ни восточный книжник, ни византиец не поняли бы. Господство “души” в нашей поэзии есть то, что решительно мешает нам отождествить поэзию и риторiku и даже побуждает мыслить их как вещи несовместные. Эллины в принципе отождествляли сущность поэзии и сущность риторики; когда Платон в своем “Федре” нападает на риторiku, он бранит ее отнюдь не за “рассудочность”, мешающую душе, но за безрассудство, за неразумное внушение, мешающее духу. Риторика в высшем смысле слова едва ли не совпадает с сущностью античной и византийской поэзии, не исключая предельных ее вершин»². Подлинная сущность риторики заявляет о себе через структуры поэтики, через модусы ее проявления, т.е. через «отточенную притязательность словесной формы», остроумие, острословие, вкус к спору, к состязанию и к сарказму, что не мешает «сердечности». И, конечно

¹ См.: Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. СПб., 2004. С. 250.

² Там же. С. 281.

же, риторика Маяковского не есть риторика Н. Бердяева. Риторика Маяковского — наковальня слова, риторика Бердяева — стилистика, ангажированная словесными рядами, значение которых *уже* задано и определено бытующей традицией.

Обратим внимание еще раз на то, что, проясняя сущностные глубины пойнэтических жестов В. Маяковского, следует постоянно «держат в уме» осмысленные значения принципиальных единиц рациональности, поддерживающих напряжение исследовательского поля и задающих контекст. К таким единицам мы относим «мысль», «рациональность», «эстетику», «пойэтику», «религиозность», «миф», «символ» и в данном случае «святое». Стихия слова, языка обнаруживает религиозность поэта, художника, проявляет безусловную «святость» слова, языка как искренность, высвечивает необходимость публичности поэтического жеста. Введение в контекст феноменов святости, религиозности позволяет выявить эллинские корни мысли, представленной жестами В. Маяковского, открытой риторичностью и манифестарностью его поэтики. Поэтическое тело Маяковского — тело греко-римской риторики: «Маяковский — Рим, Рим риторства. Рим действия. “Карфаген должен быть разрушен!” (Если ругать его, так только “статуй”).» Маяковский — живой памятник. Гладдиатор вживе¹. Слово Маяковского тождественно делу, действию. Цветаева, понимая *историю* не как *последовательность*, но как *спонтанность*, объявляет о том, что поэтом (мыслителем, художником) не становятся, поэтом рождаются; от наличия такого масштаба зависит то, что *потом* будет именовано историей. Касательно Маяковского, его мощи слова-звука-жеста остается для поэта-едино-мысленника очевидным то, что «Россия до сих пор до конца не поняла, кто ей был дан в лице Маяковского... Маяковский первый новый человек нового мира, *первый грядущий*» (курсив автора — И.К.)². Маяковский-мыслитель опережает собственную календарную биографию, не совпадает с Маяковским-человеком; живая стихия его языка, слова, раскрываемая через готовые сюжеты сообщения, ускользает от прицела исследователя-анатома. Маяковский *возможен* из событийности слова, ритма, из эстетики жестов мысли³. Рефлексия М. Цветаевой и поэтов-мыслителей-современни-

¹ Цветаева М. Эпос и лирика современной России (Владимир Маяковский и Борис Пастернак) // Цветаева М. Сочинения в 2-х т. Т. 2.: Проза. М., 1980. С. 417.

² Там же. С. 418.

³ В данном контексте уместно обратить внимание на то, что эстетика слова, произведенная *пойэтическим опытом мысли* В. Маяковского, гармонично встроена в коммуникативный интенсив жизненной среды, *проживаемый* современниками единством тем, приемов, личных знакомств, многосторонней критикой на каждый художественный жест друг друга. Наличие этих составляющих дают возможность судить о времени, прожитом совместно поэтами-мыслителями-художниками слова, и квалифицировать его *эпохой*. Л. Ф. Кацис проводит подробную аналитику жизненных и тематических линий, соприкасающихся с поэтикой мысли Маяковского и по некоторым позициям определяющих ее. Исследователь выявляет динамику мыслительного поля, в котором,

ков в данном контексте значима настолько, насколько дает характеристику тем и смысловых конвенций (а часто и условий сопротивления последним) *изнутри* своего времени, а также из собственной со-размерности стихии слова и со-бытийственности ей. Это не рефлексия удаленного во времени исследователя, но рефлексия, вызванная топологией *еросхе*, ставшей эпохой. Живая пойнэтика мысли заявляет о сжатости времени. Сжатое время — время биографии мысли; в зависимости от личностной предрасположенности к слуху, к слову, к вниманию мы либо попадаем, либо не попадаем во временную континуальность. Серебряный век не растянут во времени, он сжат в каждую *личностную биографию мысли*, потому не укладывается в режим конкретно заданных исторических рамок, временного предела. Сам этот предел зависит от биографического предела конкретного художника, эстетическими усилиями удерживающего плотность *еросхе* и доносящего о времени и месте жизни, о состоятельности мысли. В то же время, *еросхе возобновляемо* интенсивом мысли художника, исполненной в той же стратегии, которая масштабно проявила себя в конкретном отрезке исторического времени (в эпохе), и ключевые позиции которой получили свое возобновление в другой исторической среде и при других социальных условиях. Такое повторение открывает доступ к корневой системе социального порядка, существующего в моменте исторического «сейчас», вскрывает его логику и заданную этой логикой перспективу или тупик (к примеру, ключевые принципы мысли Серебряного века получили длительность в эстетике И. Бродского).

Эпоха Серебряного века с необходимостью обнаруживает себя через *еросхе*, через *самостоятельную, самодержавную* личностную пойнэтику слова мысли, через разнообразное присутствие в символьной плоскости единого тела — тела языка. Вопреки тому, что принято соотносить Серебряный век с конкретным историческим периодом (десятые, двадцатые годы и пр.), и руководствуясь такой идиомой, что пойнэтический жест (поэта, художника, музыканта) есть личностное взращивание мысли, получается следующее: Серебряный век есть время, совпадающее с *пойнэтической биографией* мыслителя, не всегда соответствующее биографии нормативной, т. е. календарно-хронологической, ограниченной датой рождения и последними минутами жизни. Для некоторых мыслителей календарная биография совпадает с биографией мыс-

одновременно, отталкиваясь друг от друга и в чем-то совпадая друг с другом, со-бытийствовали В. Маяковский, Л. Карсавин, М. Кузмин, В. Розанов, Б. Пастернак, О. Брик, В. Шкловский, Р. Якобсон, К. Малевич, В. Хлебников, Н. Евреинов, И. Сельвинский, А. Ремизов и др. Л. Ф. Кацис, проводя работу по восстановлению скрытых, не всегда очевидных живых связей между художниками слова, отталкиваясь от намеков, разбросанных в различных текстах Маяковского, обналичивает единое жизненное пространство, в котором задает тон темперамент творчества, эстетика реагирования современников на тематические впадины и выпуклости в текстах друг друга, и которое впоследствии будет охарактеризовано эпохой, русским Серебряным веком. См.: Кацис Л. Ф. Владимир Маяковский: Поэт в интеллектуальном контексте эпохи. М., 2004.

ли (к примеру, в жизни М. Кузмина¹), для иных является уже (как в случае с биографией В. Шкловского), либо, как в случае Маяковского — шире. При отсутствии же личностных усилий биография (*bios*, самосознающий собственную уникальность и подбирающий для ее выражения адекватный *logos*) невозможна, она отсутствует, ее нет, остается только анонимное социальное тело. В этом ключе уместно вспомнить о таких характеристиках, как «поэт с историей» и «поэт без истории», к которым прибегает в аналитике контекста эпохи М. Цветаева.

«Поэт (художник/мыслитель) с историей» не тот, кто развивается, поскольку развитие не присуще поэзии, мысли, она всегда есть данность в своей целостности, но тот, кто *выращивает* мысль, оттачивая ее словом, *проявляя* ее грани, часто из надрыва, биографического надлома, из личностной драмы. «Поэт без истории» есть «поэт без развития», им с-казывает-ся мысль вся и сразу. Показательно, что к категории «поэт без истории» Цветаева относит Ахматову, Мандельштама, Пастернака («поэтов, родившихся сразу с собственным словарем и максимальной оригинальностью»²) — тех, кто задает тональность эпохи, поддерживает ее напряжение и открывает перспективу восприятия самого времени и самой истории. Так, «первых графически можно дать в виде стрелы, пущенной в бесконечность, вторых — в виде круга. Над первыми (стрела) — поступательный закон самооткрывания. Они открывают себя через все явления, которые встречают на пути, в каждом новом шаге и в каждой новой встрече... Все для них пробный камень. Пробный камень их силы, растущей с каждым новым препятствием. Их самооткрытие есть самопознание через мир, самопознание души через видимый мир. Их путь есть путь опыта. Когда они идут, мы физически ощущаем движение воздуха, ими рассекаемого. От них идет ветер»³. К этой категории поэта-мыслителя может быть отнесен и Пушкин («собственная творческая мышца» в характеристике М. Цветаевой), Маяковский, Блок; по-видимому, и П. Флоренский, и А. Ф. Лосев, и А. Белый.

«Поэты с историей» — поэты-мыслители темы, «они слишком велики по объему и размаху, им тесно в своем “я” — даже в самом большом; они так расширяют это “я”, что ничего от него не оставляют, оно просто сливается

¹ Так, исследователи квалифицируют целостность бытия мысли поэта: «следует помнить, что личность и творчество Кузмина связаны между собою на редкость тесно даже для той эпохи, в которую он жил и которая настаивала на единстве жизни и поэзии. Детские и юношеские увлечения, известные только самому поэту перипетии жизни, вкусы и пристрастия, прихотливые изгибы настроения создают особую атмосферу всего творчества», что порождает легенды о судьбе слова поэта, выведенные из его жизненного опыта. — Богомолов Н. А. Любовь — всегдашняя моя вера // Кузмин М. Стихотворения. СПб., 2000. С. 4.

² Цветаева М. Поэты с историей и поэты без истории // Цветаева М. Соч.: в 2-х т. Т. 2.: Проза. М., 1980. С. 433.

³ Там же. С. 426.

с краем горизонта (Гете, Пушкин). Человеческое «я» становится «я» страны — народа — данного континента — столетия — тысячелетия — небесного свода. Тема такого поэта — повод для нового себя, которое не всегда человеческое»¹. Эти поэты «словно воплощают в себе дни творения», в камне, цветке, созвездии, словом, передающим динамику природы — природа реальности совпадает с природой мыслителя.

«Поэты без истории» — чистые *лирики*, «их душа сложилась уже в утробе матери. Им не нужно ничего узнавать, усваивать, постигать — они уже все знают отродясь... они ни о чем не спрашивают, они только являют... Они пришли в мир не *узнавать*, а *сказать*» (курсив автора — И. К.)². Здесь лирика есть данность прозрачности слова, мыслимость слова, «язык — тело их души». Лирика тождественна стихиям природы, это море, ветер, кровь — вещи неисчерпаемые и не подлежащие линейному описанию, но поддающиеся мифопоэтическому с-казыванию («Может быть, лучшая формула лирики и лирической сущности: обреченность на неисчерпаемость!»³). Здесь важен опыт не продолжения мысли, но ее *возобновления* и *повторения*. Лирика — пойнэтическая архитектоника мысли, ее тонкая материя, проявленная словом. Мысль, переданная поэтом, с-казанная — неизменна, в то же время изменяется языковой арсенал мыслителя — он — владелец словом, и со словом — совладелец мыслью. Мыслители такого ранга *творят* слова, но *не повторяют* их; возобновляют мысль, проявляют ее грани, обналичивают природу, скрывающуюся за тем, что принято характеризовать символом, творят символ — «*проявляют со-крытое*». Проявление сокрытого, инакового общепринятому требует личностного участия, безусловной эстетики мысли, предполагающей единство природы реальности и природы мыслителя-поэта. М. Цветаева передает специфику такого режима мысли через «Творчество Природы-Творца» — «Природа, создавая очередной лист, не смотрит на уже существующие, сотворенные ею листы, — не смотрит потому что весь облик будущего листа заключен в ней самой; она творит без образцов. Бог создал человека по своему облику и подобию, но не повторяя себя... Подражать, значит — уничтожить, во всяком случае — разрушить вещь, чтобы увидеть, как она сделана, украсть из нее тайну ее жизни — и восстановить заново все, кроме жизни»⁴. Мыслитель, пробуждая к жизни слово, творит заново вещь. Мыслитель не учит мысли, но сообщает особую размерность, попадая в которую тот, кто идет по следу, пытаясь повторить мысль, подвергается жестокой трансформации, умирая воскресает — «Учимся ли мы у них? Нет. Из-за них и за них страдают»⁵. Научиться *живой мыли* невозможно, возможно

¹ Там же. С. 427.

² Там же. С. 430.

³ Там же. С. 435.

⁴ Там же. С. 437.

⁵ Там же. С. 438.

попасть в такую лингвистическую размерность, которая провоцирует инаковость понимания, открывает топологическую перспективу, обнаруживает смысловой «зазор» (из ожидаемой инверсии: *должно быть так*, а выходит *иначе*), и которая задана и воссоздана художником.

«Зазор» смысла вызывает страдание, о котором многократно в своих эссе говорит М. Цветаева. Страдание вызвано пробуждением *инакового* в общепринятом, сопровождается разочарованием и тем, *что* принималось за общепринятые незыблемые истины, и тем, *как* эти истины-миражи уплотнили «мир». Разочарование сопряжено с восторгом и от *оживленной вещи* и от самого *процесса оживления реальности*, от понимания неслучайности природы и человека в ней, от *космогонического единства*. Мыслитель обналичивает «кровную связь» реальности и человека, показывает исконную природу мира — «не забудем, что структура моря, структура крови и структура лирики — одна и та же»¹. Мысль поэтична в таком режиме сообщения как *лирика*; через поэта, через его жизненные обстоятельства, его личностные жесты, его быт и космос мысль с-казывает себя. О наличии мысли мы имеем представление настолько, насколько есть тот, кто сумел ее до-нести, с-казать — мыслитель-поэт-художник.

И «поэты с историей» и «поэты без истории», сопротивляясь общепринятым положениям *истории*, размыкают инобытие самой истории, сообщая ей личностный колорит и живое присутствие автора-Творца; авторизация истории имеет место при условии, что «по природе» — это мастер, но не отстраненный наблюдатель событийной фактичности. В этом контексте Серебряный век должен быть понят как авторизованная эпоха, время, обналиченное личностным жестом мысли.

Б. Пастернак — поэт без истории, поэт-философ, *воплотивший* природу мысли и мысль природы. Не показавший ее, не описавший, но проживший, *показывая* себя-мыслителя-поэта в ипостаси ее органической части. *До поэтического мастерства* проживший мысль музыкально, Пастернак, в отличие от символической риторики Маяковского, выходящей за лексические пределы, пробуждает экзистенциальные мотивы, оставляя на слове «отпечаток своего глаза»:

«И все *твоими* глазами глядят деревья!

Пастернак — отбор. Его глаз — отжим. — характеризует пастернаковскую эстетику М. Цветаева. — За сетчатку пастернаковского глаза протекает — течет потоками — вся природа, проскакивает порой и человеческий фрагмент (всегда незабвенный!). Пастернак... не человек, а человеческий раствор»². Ре-лигиозность мысли Пастернака многопланова, вмещает в себя осмысление архаических структур. К примеру, ему небезразличен образ «земли»,

¹ Там же. С. 435.

² Цветаева М. Эпос и лирика современной России (Владимир Маяковский и Борис Пастернак) // Цветаева М. Соч.: в 2-х т. Т. 2.: Проза. М., 1980. С. 407, 408.

«деревя/деревьев», присутствием которых мысль переводится в режим топологии и архаики. Мысль Пастернака устраняет грани субъективности, автономности «Я», сливается в *Единое* (это *Единое* у Пастернака несет то же наполнение, что и у неоплатоников) *процесс* и *вещь*, природу в ее живой динамике — мыслитель сливается с реальностью, «говорит на ее языке», и этим с-казывает глубинные безличные корни жизни.

Надо сказать, что органика слова, его сущностная глубина для Пастернака выражается в совпадении слова-философемы и слова-мифологемы. Будучи профессиональным философом (Пастернак учился на философском отделении историко-филологического факультета Московского университета, увлекался неокантианством; весной 1912 г. слушал лекции Г. Когена, П. Наторпа, Н. Гартмана в Марбургском университете), Пастернак избирает такой язык мысли, который был бы свободен от системных ограничений — это язык поэзии, язык-миф, которым заново даны имена вещам, а мир переименовывается уже с других позиций, отличных от тех, которые приняты за «нормальные». Поэт возвращает изначальную динамику имени, вещи, присутствующему и обостренно воспринимающему живое человеку — художнику.

Итак, у Пастернака философема и мифологема совпадают в живой пластике поэтического слова, которое есть одновременно и прояснение мировосприятия поэта, и крещение мира словом: здесь *мир* и *миф* совпадают. Философия неокантианства (к примеру, формула Г. Риккерта «познать мир — значит сделать его неузнаваемым»), получает у Пастернака кубофутуристическую поэтическую форму (отрицание канонизированного синтаксиса, логической внятности мысли; необходимость зрительной реализации образа; сближение образов по их сходству и по их противоположности¹), а затем переплавляется в *мифологему субъективности*, при том, что субъективностью наделяется сама природа (природа как субъект без объекта). В «Охранной грамоте» о про-

¹ Н. Берберова так характеризует поэтику Пастернака времени его увлечения футуризмом и «центрофугизмом»: «В его поэзии строфа, строка, образ или слово действуют внесознательно, это в полном смысле не познавательная, но чисто эмоциональная поэзия — через слух (или глаз) что-то трепещет в нас в ответ на нее, и копаться в ней совершенно не нужно. Вот комната — она названа коробкой с красным померанцем, вот весна — пахнувшая выпиской из тысячи больниц, вот возлюбленная, как затверженная роль провинциального трагика, — разве этого недостаточно? Этого много, слишком много! Здесь есть “гений”, и мы благодарны ему. Здесь есть “высокое косноязычье” — и мы принимаем его». Поэтика Пастернака пронизана «темнотами», которые, опять же, стилистически необходимы для того, чтобы «настоящую мысль спрятать подальше, прикрыть, закамouflировать», утаить для себя (для «самостоянья») ее подлинное, безусловно-изначальное. — Берберова Н. Курсив мой // *Серебряный век*. Мемуары (Сборник). М., 1990. С. 494. — Так, футуристические взгляды на форму мысли приобретают у Пастернака значение рабочего/работающего приема, позволяющего создать напряжение внутри языка и из этого напряжения зафиксировать/уловить мысль. Можно сказать, что здесь стих — мыслегенерирующая конструкция.

исхождении искусства Пастернак пишет: «мы перестаем узнавать действительность. Она предстает в какой-то иной категории... Мы пробуем ее назвать. Получается искусство»¹. Но сама «категория» (а вместе с ней и субъективность как категория) — кантовское понятие — у Пастернака не есть формообразующая деятельность сознания, но есть «обстояние мира». Ф. Степун характеризует так философию Пастернака, проступающую из его поэтики: это «образ Человека, который больше Человека. Этот образ и творит мир искусства»², поскольку «человек смолкает, ему зажимают рот, а заговаривает образ»³, и этот образ не вымысел, он изначально принадлежит миру, это он *вещает сам себя* — отсюда самостоятельность языка, его диктат над поэтом. Для Пастернака «первенство получает не человек и состояние его души, которому он ищет выражения, а язык, которым он хочет его выразить. Язык — родина и вместилище красоты и смысла, сам начинает думать и говорить за человека»⁴ — поэт дает возможность прорасти мысли из языка, отказываясь от готовой логики смыслов; Логос присущ языку и мысль сама пролагает себе путь эстетическим жестом поэта. Поэт именуется мир, ставший неузнаваемым, устанавливает новый порядок-космос и с этим космосом сам единосущ. Он творит миф и приручает к мифу реальность (т.е. не *миф* к *реальности*, а *реальность* к *мифу* и *мифом* прочитывается *мир*), которая впоследствии получает статус мира. В эстетике Пастернака философия движется не от готовых логических схем, не из отстраненного описания, но из динамики самого языка, обнаруживая смысловые пустоты и изгибы внутри языковой стихии. Здесь слово — структура мифа-мира — обналичивает свою символьную природу («искусство реалистично как деятельность и символично как факт»), т.е. делает явной связь реальности вещей, поэта, переводит восприятие вещи в такой бытийственный режим, который за окостеневшими смыслами не обнаруживается: слово делом поэта пробуждает бытийственные основания мира, восстанавливает свой архаический статус — статус мифа.

Исследователи примечают мистерию архаического в слове Пастернака, рас творенную в разных текстах и проявленную через мифологемы. Слово-миф расплавляет застывшие представления о реальности, выставляет на первый план тождество «я — природа»: «мифологема “земли” сохраняла для Пастернака актуальность на протяжении всего его поэтического пути, возникая иногда как бы между прочим, в виде не претендующей на особенную значительность детали описания. Так, в “Охранной грамоте” целых две книжных страницы отдается подробному изображению цветочных теплиц, их устройству,

¹ Пастернак Б. Охранная грамота // Пастернак Б. Воздушные пути. М., 1982. С. 229.

² Степун Ф. Б.Л. Пастернак // Русская идея: в кругу писателей и мыслителей русского зарубежья. В 2-х т. Т.2. М., 1994. С. 560.

³ Пастернак Б. Охранная грамота // Пастернак Б. Воздушные пути. М., 1982. С. 223.

⁴ Там же. С. 231.

освещению, запахам, но к концу обнаруживается, что в разговоре о фиалках заключена мысль о бессмертии: “Этот запах что-то напоминал и ускользал, оставляя в дураках сознание. Казалось, что представление о земле, склоняющее к ежегодному возвращению весенние месяцы, пробудили по этому запаху память, и родники греческих поверий о Деметре были где-то невдалеке”¹. Религиозность Пастернака проявляет себя и как «языческое» единение с реальностью, и как искреннее равнодушие мыслителя к конфессиональной эстетике иудаизма, христианства, помысленной личностным опытом, чувством, словом, пойнэтическим текстом. В любом случае, это религиозность символическая, пойнэтическая, *из языка, для языка и по языку* распознающая себя, задающая меру мысли — Логос / логику. Быт, повседневность не расторгают слово, мысль, причастного им поэта: из этой цельности повседневность мыслителя восстанавливает свои первобытийные права — становится уникальным космосом. Наряду с образами-реалиями природы (деревья, птицы, «гроза по лестницам и галереям вбегает на крыльцо, лошади и дуновения ветра поют вечную память»²), Пастернак наделяет конкретикой и абстрактные вещи: молчание, лаконичность, тоска, тишина — они «превращаются в живые существа, с которыми у поэта складываются весьма сложные человеческие отношения»³ и становятся *конкретными реалиями жизни*. Все эти реалии жизни звучат, пробуждаются в *музыке слова*, при том, что сама музыка слова для Пастернака не есть явление акустическое, но есть *чувство соответствия* значения слова и его звучания, т.е. чувство соответствия мысли своей словесной форме. Очевидно, для Пастернака дело поэта есть *исполнение симфонии мысли*, и сам поэт, одновременно — *жрец в ритуале исполнения мыслительного действия*, а самое мыслительное действие *равносильно религиозному ритуалу*.

Цветаева, сильный по мощи слова и чуткий по вокалу мысли поэт, выводит единство Маяковского и Пастернака через рекультивацию предельных оснований поэзии (будет справедливо сказать, и мысли, поскольку мысль и поэзия равнозначные категории для поэта; поэт мыслит пойнэтически и пойнэтикой пробуждает / воплощает мысль), обуславливающих *динамику живого слова* мысли «в каждом большом поэте», ибо «поэзия не дробится ни в поэтах, ни на поэтов, она во всех своих явлениях — одна, одно, в каждом — вся, так же как, по существу, нет поэтов, а есть поэт, один и тот же с начала и до конца мира, сила, окрашивающаяся в цвета данных времен, племен, стран, наречий, лиц, проходящая через ее, силу, несущих, как река, теми или иными берегами, теми или иными небесами, тем или иным дном. (Иначе бы мы никогда не понимали Виллона, которого понимаем целиком, несмотря даже на чисто физическую

¹ См.: Дубшан Л. Близнец Демона // «Звезда», № 9. 2000. [Электронный ресурс] / Л. Дубшан. — Режим доступа: <http://infoart.udm.ru/magazine/zvezda/n9-20/dubshan.htm>

² См.: Степун Ф. Б. Л. Пастернак // Русская идея: в кругу писателей и мыслителей русского зарубежья. В 2-х т. Т.2. М., 1994. С. 566.

³ Там же. С. 566.

непонятность иных слов. Именно возвращаемся в него, как в родную реку.)... Каждый полон до краев, и вся Россия каждым полна (и дана) до краев, и не только Россия, но и сама поэзия»¹. Цветаева мыслит единство Маяковского и Пастернака из «особой точки», из *места мысли*, обнаруженного в слове. Попадание в эту точку возможно из *переживания* пойкитики каждого, т. е. из эстетического (со-бытийного, со-ответного) реагирования на слово поэта. Только пойкитика открывает и задает перспективу мысли. Данное сравнение топологично и именно топология позволяет Цветаевой-мыслителю передать разность и единение оратора и жреца через фигуры единого топоса — берега, дно, небеса; дать увидеть слово поэтов как разные горизонты одного пространства (космоса, топоса) — пространства мысли. М. Цветаева *понимает* и *переживает* уникальность мысли каждого из сплоченных ею поэтов вне отстраненной критики, но изнутри словесной эстетики, органики смысла, присущих каждому поэту в отдельности и поэзии в целом.

Обналиченная органика смысла отсылает к истоку мысли, к ее архаике, совпадающей с архаикой слова-прагмемы, слова-мифа, морфологические структуры которого обнаруживают символьную природу, т. е. через контекст, ритм, звук проявляют сокровенное, воссоздают целостность, смытую обыденными смыслами.

Архаика символического узнаваема в фонетической единице слова — звуке. У В. Хлебникова звук — символ изначальной целостности космоса, рожденный из молчания. Молчание, звук — иной модус символического бытия, отличный от публично-риторического модуса (ориентированного на действие), от природно-экзистенциального модуса (обналичивающего единство человека и реальности, снимающего грани «я»), но сосуществующий с ними. Это разные модусы обнаружения природной целостности реальности и человека, разные пути к единому архаическому порядку. Модус молчания, звука одновременно может быть означен и как центростремительный и как центробежный — его эстетика как *уплотняет* понимание, так и уводит от застывшей плоти смысла. Молчание, пробуждающее звук, сохраняет живую динамику бытия и быта, первоструктуру присутствия мысли в космосе вещей. Молчание, звук воспринимаются Хлебниковым священными в том понимании святости, которое размыкается символическим действием, «художественно-религиозной мистерией»² реагирования на тональность мироздания. Звук есть совпадение с глубинной сущностью реальности-космоса; человек-мыслитель — *актер*, пребывающий в космосе и *понимающий* свою причастность его стихиям; отсюда — *святость звука*, передающая живую зыбкость бытия. Звук *религиозен*, через резонанс он обналичивает космическую *природную связь* всего живого. Для

¹ Цветаева М. Эпос и лирика современной России (Владимир Маяковский и Борис Пастернак) // Цветаева М. Соч.: в 2-х т. Т. 2.: Проза. М., 1980. С. 399.

² См.: Бычков В. В. Эстетика Серебряного века: пролегомены к систематическому изучению // Вопросы философии, 2007, №8, с. 47–57.

Хлебникова через звук пробуждается бытийственная архаика языка, развивается *архаическое время*, в котором язык был «частью природы». Воплощение языковой стихии есть работа с Правременем Природы, с истоком человека.

В культурном теле эпохи аудио-визуально-интеллектуальные (числовые) интуиции В. Хлебникова проявлены в манифестах кубофутуризма. Кубофутуризм (группа «Гелея»), с одной стороны, провозглашает «неизбежное крушение старья» (В. Маяковский), с другой — ориентирован на «продолжение природы» в эстетическом жесте художника, поэта, мыслителя (К. Малевич, В. Хлебников, Д. и Н. Бурлюки, А. Крученых и др.). Символьная стратегия мысли футуризма ориентирована на то, чтобы оживить слово, вернуть ему решимость действия.

Футуризм развивает визуальность, графичность слова, актуализируя как его «самовитость» вне «быта и жизненных польз» (в ре-лигиозной архаике В. Хлебникова), так и его действенность, «нужную для жизни» (у В. Маяковского). В символьном диапазоне футуристической стратегии через слово обналичивается как архаика природы, так и архаика социального, сведенные в личностный жест мысли, проявляемой через звуковую тональность. О. Мандельштам, раскрывая эллинистическую сущность русского языка как звучащую и говорящую плоть, характеризует эстетику мысли В. Хлебникова в качестве хранительницы национального истока, бесконечно его оживляющей — «пока Велимир Хлебников, современный русский писатель, погружает нас в самую гущу русского корнесловия, в этимологическую ночь, любезную уму и сердцу умного читателя, жива та же самая русская литература, литература „Слова о полку Игореве“»¹. Так, будущность Хлебникова (он не квалифицировал свою позицию лексемой «футуризм», инородной славянскому языку), с одной стороны, ориентирована в будущее, с другой — пробуждает архаическое время культуры. Как будет показано, константы времени «вчера», «сегодня», «завтра», воспринимаемые Хлебниковым, в его эстетике мысли дают себя распознать не линейно, но целостно, через взаимопроникновение, а звук отождествляется с единящей времена субстанцией, с Правременем, и другое восприятие времени для мыслителя не приемлемо. Схожая позиция имеет место и в эстетике самого О. Мандельштама, и в эстетике мысли Цветаевой, Пастернака, Ахматовой, Ремизова, Розанова, Шестова.

Символьная стратегия мышления проявляет себя и в научном дискурсе, расширяя тематический и исследовательский диапазоны. Это касается не только гуманитарных наук, но и естественных, таких как физика, математика, биология. Так, А. Белый в мемуарной работе «Начало века» наталкивает нас на то, что именно естественники сыграли ведущую роль в становлении его версии символизма постольку, поскольку в жизненный круг мыслителя входили уче-

¹ Мандельштам О. О природе слова // Мандельштам О. Соч.: в 7 т. Т.1. М., 1993. С. 220.

ные, не замкнутые догмой своей темы, формы и рода знания — «А. С. Петровский — дельный химик с резко выраженными интересами к проблемам научной методологии, читавший и Аполлона Григорьева и Розанова... высказывавший тончайшие истины... А. С. Челищев, студент-математик, ученик консерватории, композитор»¹. Белый, характеризуя эпоху, ставит акцент на том, что «перепутаны все рельефы», что правильнее было бы прежде всего задать вопрос о изначальной природе символа и символического поля, а не пытаться найти контуры символа в уже сложившихся символических направлениях, таких как салон Мережковских, как различные общества и т. п., в то время как остались за горизонтом истории подлинные символисты, которые не мыслили символ как нечто *уже* существующее, но мыслили символом. Таких мыслителей как Аполлон Григорьев, К. Леонтьев, поздний Достоевский, Вл. Соловьев некоторые исследователи характеризуют русским предсимволизмом²: эти авторы готовят почву, как концептуальную, так и лингвистическую, тому явлению, которое заявило о себе Серебряным веком.

Единство стратегического поля, символьная почва мысли были вызваны, по-видимому, спецификой университетской среды, сложившейся из взаимопроникаемых сфер естественных наук и гуманитарного знания. Еще с конца XIX века складывается жизненная академическая среда, которая не ограничивается собственным тематическим полем, но выходит в поле человека, и научным вопросам задает антропологическую константу. Врачи, физиологи, естествоиспытатели «выходят к философским проблемам антропологии и этики»³. Ставят вопросы об основаниях человека и мира; поиск ответов сопряжен с поиском оснований языка, а язык, наряду с методами научных исследований, воспринимается в качестве живого пути, который выводит к архаическим пределам, сужая жизненные связи человека и реальности, сообщая однозначность действий и искомую простоту / наивность смыслов, их прозрачность / подлинность. Так, В. Хлебников, учившийся на физико-математическом факультете Казанского университета⁴, через математические исчисления проникает в стихию языка, посредством которой (через языковые пределы реальности — звук, ритм, молчание) впоследствии предпринимает опыт воссоздания временных,

¹ Белый А. Начало века. М., 1990. С. 40.

² См.: Иванов Вяч. Вс. О взаимоотношении символизма, предсимволизма и постсимволизма в русской литературе и культуре конца XIX — начала XX века // Иванов В. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры: В 2-х т. Т. 2. (Статьи о русской литературе). М., 2000. С. 120.

³ См.: Миронов Д. А. Этико-антропологические воззрения русских естествоиспытателей второй половины XIX века // АнтропоТопос: Теоретический журнал в области философских наук. Вып. 1–2. Омск, 2008. С. 121–129.

⁴ Впоследствии В. Хлебников перевелся из Казани в Петербургский университет и там в 1909 г. перешел с естественного отделения на историко-филологическое, но не окончил его. — См.: Студенческое дело В. Хлебникова // Хлебников В. Соч.: в 6 т. Т. 6 (2). М., 2005. С. 127.

исторических ритмов, а расплавленную до звука материю слова подает как провидческую структуру, наличествующую в мире человека, но скрывающую свою подлинную суть. На экспликацию языковой подлинности нацелена поэтика В. Хлебникова, в этом и обнаруживается ее изначальная символьность. Слово, разомкнутое структурно и доведенное до звука-ритма, становится символом, — указателем пути к непроявленным архаическим глубинам как собственно человеческого феномена, так и реальности, природы, которую этот феномен собой являет.

Погружение в языковую стихию (*озвучивание* ритма и *проживание* сообщаемых им импульсов пластикой собственного тела) вводит мыслителя в ситуацию непонимания и абсурда кодифицированных современным словарем значений, выявляет то, что находится за границей ума — вводит в за-умь — и соотносит звуко-ряд с числовым рядом. Такое погружение снимает ограничения времени и смысла, выводит в *завременную* плоскость, в которой уже не имеют места национальные, этнические границы, но раскрывается *тональная и ритмическая частота* самого места, с-казавшего себя звуком — топос.

Хлебников рассматривает слово через аналогию *игры*, но сама игра не есть предположенные готовые правила, но есть — участие, *из которого* складывается архитектура события. В этом усматривается поэтическое чутье и способность слова вещать о грядущем (о чем и Цветаева предостерегала Ахматову, о чем сообщают и другие мыслители-поэты-художники слова). Расплавленное до звука-ритма слово, погруженное в за-умь смысла обнаруживает то действие, которым сопровождаются религиозные ритуалы — действие заговоров, заклинаний, мантр и тем самым проявляет «общечеловеческие языковые свойства» — символическое Единое топоса. Числительные в символической поэтике Хлебникова, поэтике-проводнике к доисторическим основаниям «мира» — следы древней родовой жизни. В работе «Время — мера мира» мыслитель формулирует разницу между туманным словесным мышлением и числовым: «В словесном мышлении нет налицо основного условия измерения — постоянства измеряющей единицы, и софисты Протагор, Горгий — первые мужественные кормчие, указавшие опасности плавания по волнам слова. Каждое имя есть только приближенное измерение, сравнение нескольких величин, какие-то знаки равенства. Лейбниц..., Новалис, Пифагор Аменофис IV предвидели победу числа над словом как приема мышления; над “воздушной” единицей Палаты весов и мер... наибольший ток возможен при наибольшей разнице напряжения, а она достигается шагом вперед (число) и шагом назад (зверь)»¹. Для Хлебникова *настоящее* (слово) — *проводник* как к будущему, так и к прошлому, а также *возможность* выхода за границы времени. Реализация этой возможности лежит в свободе, изначальной присущей мысли, и проявляющей себя в звуке. Лингвистическая динамика свободы размыкает до-исторические горизонты

¹ Хлебников В. Время — мера мира // Хлебников В. Соч.: в 6 т. Т. 6 (1). М., 2005. С. 108.

и вызывает к жизни начальное цельное единство слова / числа и этой архаикой являет цельность мироздания.

Показательно, что символьное единство слова и числа обнаруживается и в работах П. Флоренского, математика по образованию, и в работах А. Белого, увлекавшегося в ранней юности музыкой, в дальнейшем получившего математическое образования Московского университета, но заявившего о себе в истории мысли как о символисте, провозглашавшем «новую» (подлинную, потому вневременную), в своей очевидности инаковую устоявшимся парадигмам содержательных форм и рациональной логики, стратегию мысли.

К символьным стратегиям мысли могут быть причислены научные открытия, соотносимые с личностным опытом ученого (к примеру, феномен ноосферы В.И. Вернадского). А. Михайлов, раскрывая феноменологию М. Хайдеггера, проводит параллель между задачами германского мастера и задачами, поставленными в отечественной мысли начала XX века, в том числе и научной. «Его (Хайдеггера — И.К.) направленная на бытие философская мысль — пишет А. Михайлов, — существенно дополняет то, что было достигнуто русскими мыслителями, такими, как В.И. Вернадский и П.А. Флоренский, то, что лишь сейчас встает перед нами сознанием как общая, касающаяся всех, задача. Как человек западной культурной традиции, Хайдеггер в лекции 1929 года мог с полным правом говорить: “Корни наук в их бытийном основании отмерли”. Но как раз опыт русской мысли (еще не усвоенной нами) показывает, что полнота осмысления бытия не была утрачена до конца — отсюда столь незаурядный и столь естественный переход от философии к науке и технике (и обратно), какой мы наблюдаем в творчестве В.И. Вернадского и П.А. Флоренского»¹.

В гуманитарном плане значимы и работы Н. Гумилева, который от анализа стиха движется к занятиям архаической мифологией, а его научные занятия переплетены с поэтическими². Поэзия оживляет мысль, через обретенную / пробужденную архаическую пластику слова придает ей гибкость. Так, отечественная мысль Серебряного века в символьном единстве своего основания обнаруживает то, что русская наука, русская поэзия, русская мысль не «отпадают от бытия», но, напротив, провоцируют приближение к бытийственным основаниям, единящим реальность и человека в феномене *живой мысли*. Серебряный век как живая и жизненная среда формирует и поставляет в сферы наук специфический язык, *которым* раскрываются застывшие оболочки понятий, мыслительных схем, которым производится выход за рубеж теоретической научной данности и которым же первоначально поставляются *научные*

¹ Михайлов А.В. Мартин Хайдеггер: человек в мире // Михайлов А.В. Избранное. Историческая поэтика и герменевтика. СПб., 2006. С. 437.

² См.: Иванов Вяч. Вс. Звездная вспышка (*Поэтический мир Н.С. Гумилева*) // Иванов В. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры: В 2-х т. Т.2. (Статьи о русской литературе). М., 2000.

метафоры, становящиеся впоследствии общезначимыми научными терминами — язык, обналичивающий живую мысль.

В гуманитарном знании заявляет о себе такое направление, которое характеризуется авторами формализмом и которое дает мощный импульс для последующего развития лингвистики, литературоведения, семиотической культурологии. Два формалистических полюса сообщают напряжение в целостном топосе Серебряного века — Петербургское Общество поэтического языка (ОПОЯЗ В. Шкловского, Б. Томашевского, Б. Эйхенбаума, Ю. Тынянова) и Московская «шпетальная»¹ школа, ориентированная на феноменологию Э. Гуссерля и получившая впоследствии название Московского лингвистического кружка (МЛК, развиваемого Р. Jakobsonом, В. Винокуром, О. Бриком), идеи которого в 30-х годах XX столетия с переездом в Прагу Р. Jakobsonа получили продолжение в Пражском лингвистическом кружке, а в середине века были распознаны в качестве европейского структурализма. О. Мандельштам в статье «Литературная Москва», опубликованной журналом *Россия*, говорит: «Опыт последних лет доказал, что единственная женщина, вступившая в круг поэзии, на правах новой музыки, это русская наука о поэзии, вызванная к жизни Потебней и Андреем Белым и окрепшая в формальной школе Эйхенбаума, Жирмунского, Шкловского»². Формалисты ведут родословную своей мысли из поэзии и искусства, конкретно — футуристической поэзии и футуристических манифестов³, которые, в свою очередь, тесно соприкасаются с символизмом В. Иванова, с поэтикой мысли В. Розанова⁴. Формализм настаивает на морфологическом методе, в основе которого, опять же, лежит идея целенаправленного погружения в языковую стихию и целенаправленная работа, ориентированная на расплавление привычных форм. Через пристальное всматривание в фонетику,

¹ А.А. Грякалов сообщает, что московское ответвление русского формализма находилось под влиянием российского феноменолога Г. Шпета, активно исследующего проблемы знака и значения: «В 1914 г. Шпет писал Гуссерлю из Москвы об актуальном восприятии идей феноменологии во всех научных кружках. Язык должен быть исследован и описан в соответствии с законами, имманентными его структуре, — впоследствии тяготевшее к феноменологической теории направление Московского лингвистического кружка даже называли “шпетальным”». — Грякалов А.А. Письмо и событие. СПб., 2004. С. 67.

² Мандельштам О. Литературная Москва // *Россия: Общественно-политический журнал*. М.-Петроград, 1922. Сентябрь. № 2. С. 28.

³ См.: Светликова И. Ю. Истоки русского формализма: Традиция психологизма и формальная школа. М., 2005; Кацис Л.Ф. Владимир Маяковский: Поэт в интеллектуальном контексте эпохи. М., 2004; Энгельгардт Б.М. Феноменология и теория словесности. М., 2005; Грякалов А.А. Письмо и событие: Эстетическая топография современности. СПб., 2004; Грякалов А.А. Поэтический язык: Эстетика и опыт предела // *Метафизические исследования*. Выпуск 12. Язык. СПб, 1999. С. 9–21.

⁴ См.: Кацис Л.Ф. Владимир Маяковский: Поэт в интеллектуальном контексте эпохи. М., 2004;

в ритмику языка и во внутреннюю ритмику слова, в звукопись, мыслители данного направления пытаются проникнуть в за-исторические смыслы. Так, В. Шкловский восстанавливает первоизданное понимание формы, сравнивая ее с сосудом, в котором хранятся сокровища скрываемого смысла, живого *материала* мысли. *Форма* — это не только внешность языка, но и внутренняя динамика самой языковой стихии, взятой как целостный живой организм. Вводится идиома «*сделанного слова*», т. е. слова, с которым проведена авторская работа по извлечению семантических глубин и смысловых лабиринтов. Слово, текст, организованный индивидуально-личностной стилистикой автора с присущими ей стилистическими жестами, — производные глубинной формы («самовитости»), извлечь которую становится возможным через воссоздание «суммы приемов». Первичным приемом вводится прием *отстранения* (*остраннения*), т. е. сознательного введения модуса странности, неожиданности, за счет чего проявляет себя уникальность мысли художника. Остраннение реализуется через *семантический сдвиг* средств и способов выражения, разламывающий привычный синтаксис и привычное восприятие авторского жеста, освобождая его от навязчивых «общих мест», от *изношенных* и *утративших живую пронзительность и осязаемость* смыслов, их уникальный авторский (индивидуальный) порядок. Формализм нацелен как на творчество подлинной формы (адекватной живой зыбкости содержания), так и на читателя, зрителя.

Морфологическими приемами русского формализма символическая стратегия выносится за границы личностной эстетики мысли и доносится до широкой аудитории, концепируя ее, т. е. вовлекая в событие смыслового творчества, не соотносимого с ожидаемым программным эффектом. Формализм придает научный статус эстетическим жестам мыслителей, тем самым изнутри осуществляет трансформацию феномена науки и гуманитарного знания, доводя ее до уровня теоретичности и методологии, опровергая статус формы как *отражения* и подчеркивая ее глубину, постигаемую через *присутствие*. Примечательно, что сама методология не воспринимается здесь в качестве внешней схемы, но осуществляет топологическую диверсию, пробуждая смысл изнутри текста, мыслительного жеста, выраженного как звуком, словом, так и визуальными рядами. Символическая стратегия мысли пробуждает *haecceitas* смысловой органики, обнажившая то, что скрывается и ускользает от схематичного восприятия, подкрепленного ожидаемым результатом, готовым выводом. Формализм, вовлекающий в собственную содержательную топологию футуризм различных проявлений (от кубофутуристов «Гелеи», до «Ассоциации эгофутуристов», «Мезонина поэзии», «Центрифуги»), акмеизм, символизм, и другие стратегии выплавления контуров символического поля, получил характеристику *русского авангарда*, нацеленного, как ни парадоксально, на архаику и эстетическую классику. Можно сказать, что в целом русский авангард, обоснованный символической динамикой, работает на актуализации *иного* в способах воплощения мысли, достигаемого через притяжение смысловых парадоксов, как

внешних, так и глубинных, на том *напряжении*, которое задается сущностью противоположных смысловых полюсов. Чувство «внутренней необходимости» иного у В. Кандинского, беспредметность визуального образа, схваченная через ощущения художника и открывающая перспективу предметного мира К. Малевича, пробуждение эссенции универсума через за-умь В. Хлебникова, обнажение скрытых смыслов словесной риторикой В. Маяковского и т. п. — все позиции есть разномодусные проявления символьной стратегии мысли, сообщающие уникальные контуры Серебряному веку как *epoche*.

Символьная стратегия открывает Серебряный век как эпоху нео-классики, нео-барокко — «авангардисты, отрицая классическое наследие, традиционные принципы и методы классического искусства и эстетического сознания, стремились, тем не менее, работать с чистой эстетической эссенцией различных видов искусств (с чистой живописностью, пластичностью, фонетичностью, сонорикой, беспредметностью и т. п.), доводя ее, как правило, до абсурда, внутреннего отрицания самой себя и открывая, тем самым, путь к нон-классике и оsw-культурным, часто антиэстетическим экспериментам»¹. Здесь идиома анти-эстетического, часто всплывающая в исследованиях по русскому авангарду, инициирована, прежде всего, статуарным пониманием эстетики, закрепленным в теории искусства и культуры, где эстетическое воспринимается как «учение о прекрасном», вбирающем в себя диалектику прекрасное / безобразное, светлое / темное, рассудочное / интуитивное и пр. Если понимать эстетику из ее начального значения, из того, что это «чувственность и чувственное реагирование на реальность», то такие характеристики-маркеры как «антиэстетическое», «хаотичное», «демоническое» самоустраняются, а их место по праву занимает топо-логия, извлекающая подлинные смыслы из тех техник и приемов, которые имманентны формам культуры, и оживлены мыслью художника-мыслителя.

Символьная стратегия нацелена на обнаружение «внутренней» логики мысли, развиваемой из состояний *вытесненности* из привычного «мира», а потому во многих проявлениях сопряжена не столько с академическими штудиями, сколько с *реальной топо-логией* — топологией жизненного пути (смены мест жизни, воспринимаемой и в качестве попытки ускользания от внешних обстоятельств, и в качестве усиления событийной драмы у М. Цветаевой, внутренней эмиграции А. Ахматовой, М. Волошина), путешествий (для В. Соловьева, О. Мандельштама, А. Белого), научных экспедиций (В. Хлебникова, Н. Гумилева). Реальная топо-логия обнаруживает себя через топологию пути (ритмику, динамику иного / чужого места жизни, географического пространства и пространства смыслового), редуцирующую логику смыслов до чувственного реагирования и этим провоцирующую разомкнутость «мира», позволяющую выход в иное культурное, языковое поле, в *опыт иного*, пробуждающего мысль

¹ Бычков В. В. Эстетика Серебряного века: пролегомены к систематическому изучению // Вопросы философии, 2007, №8. С. 56.

и воплощающего ее. Символьная стратегия мысли предполагает, что каждый мыслитель-художник-поэт озвучивает свое время и время приобретает черты многоликости, становится полифоничным. Мысль символом, открывающая режим *иного* реальности, скрывающиеся за застывшими формами семантические пустоты, сообщающая необходимость в цельности и целостности опыта мысли и опыта слова, языка, остается доминантной, связующей разнообразие в единое целое — в космос эпохи; символ как определяющая стратегия мысли Серебряного века сообщает национальной ментальности лингвистическую уникальность и топологическую специфику.

Серебряный век демонстрирует целостность греческого полиса, воссозданную и подкрепленную короткими межличностными связями и живой религиозностью. Сама жизненная среда эпохи реанимирует природно-культурную целостность, этим же указывает на то, как далеко ушла цивилизация от архаического единства космоса, как масштабно удлинила и опосредствовала связи между человеком и реальностью, как непреодолимо далеко отодвинула человека от его жизненного, бытийственного истока живой мысли и живого слова.

Сегодня возникает ощущение, что опыт мысли Серебряного века есть, одновременно, и прозрение глубинной архаической целостности и расплата за уникальный живой опыт мысли, угрожающий цивилизационному формату разрушением и вытеснением из плоскости мысли. Цивильность в своем масштабе оставляет за собой приоритет мощи, силы, социального подавления: на алтарь возлагается мысль тех, кто обнаружил путь к живому истоку, кто сумел донести истину-алетейю. В устранении живой мысли, представленной в пойнэтическом интенсиве Серебряного века, сработало магистральное направление закона истории, доведенного до формулы В.С. Высоцким: «Ясновидцев, как и очевидцев, во все века сжигали люди на кострах». Цивилизация приносит в жертву тех, кто донес подлинность слова, инаковую «общему месту»; в жертву приносятся те, кто вынудил на страдание, на драму (личностной драмой), обеспечил *трагедийность* обнаружения мысли, указал путь к пойнэтической свободе, не соотносимый с логикой спекулятивного фарса, выросшего из самоуверенности понимать и описывать абстрактно через всеобщее, понятийное мышление вещь, реальность, из этой самоуверенности квалифицировать философию. Однако, по-видимому, в этом ключе, наряду с цивильным законом истории, работает и природный закон, который имманентен космосу человека, вне зависимости от того, ощущаем и понимаем ли он, остается ли он неуловимым для отвлеченной рефлексии и пребывающим в теневой стороне реальности, *на территории иного* или выведен и объявлен — природный закон жертвы¹. Жертва как

¹ См.: Савчук В.В. Конверсия искусства. СПб., 2001; Савчук В.В. Кровь и культура. СПб., 1995; Першин Ю.Ю. Археология религии: Предчувствие жертвы // АнтропоТопос: Теоретический журнал в области философских наук. Вып. 1–2. Омск, 2008. С.41–49.

феномен — двусторонен, предполагает и расплату и ответ со стороны того, кому она воздается. Касательно Серебряного века, возникает стойкое ощущение и понимание эпохи, жертвенно заложенной Времени — будущему свободной мысли России. Здесь цивилизация жертвует инородным, живым; эта жертва вызвана предчувствием того, что без жертвенного ритуала «мир» обрушится, погибнет в бездне. В жертву приносится лучшее, чистое, достойное, живое, *искупающее* грязь и смысловую извращенность гражданского социума, дающее социуму аванс времени для возможности осознания и искупления неживых / смертоносных гражданских смыслов и жестов. Принимая во внимание революционные, постреволюционные события XX века, возникает уверенность в том, что *Серебряный век* — *кровная жертва*, приобретающая мировой масштаб; а жертвенная сущность эпохи и вместе с нею жертвенность собственной жизни, биографии были предугаданы мыслителями-поэтами-художниками в эстетических жестах, в слове, задолго до того, как была включена ритуальная машина социально-исторической власти. В том же ключе могут быть поняты слова Р. Якобсона о «Поколении, растратившем своих поэтов». «Гибель Маяковского, — пишет Р. Якобсон, — меня до костей потрясла неожиданным осуществлением издавна предвиденного» самим поэтом, которым «жизнью оплачено поэтическое слово»¹, первично воспринятое аудиторией в качестве пресловутого литературного приема — «Мотив самоубийства в поэзии Маяковского когда-то считали простым литературным приемом. Так бы думали и до сих пор, если бы Маяковский, как Маха, умер от пневмонии в возрасте 26 лет»². Смерть Маяковского, ранний уход В. Хлебникова побудили самого формалиста Якобсона перейти от восприятия слова как языкового формального эксперимента к *переживанию* живого опыта мысли³ и к открытию переживания в качестве необходимого допущения-предустановки в понимании живой материи как цельного / целостного авторского текста, так и эпохи, *исполнившей* его. Сам Якобсон собственный мыслительный путь, особенно более поздний период творчества расценивает в качестве *долга* перед современниками, погибшими под социально-политической машиной тоталитарной власти и гражданской истории. В том же режиме разворачивает проект будущего русской мысли и мощи русского слова В. Ходасевич в эмигрантской работе «Кровавая пища». Серебряный век — не случайная, а предопределенная Временем жертва, искупающая *возможность* будущего России, *возможность* ее мыслительной свободы.

¹ Письмо Р. Якобсона Х. МакЛейну // Роман Якобсон. Тексты, документы, исследования. М., 1999. С. 165.

² Якобсон Р. О. Что такое поэзия? // Якобсон Р. О. Язык и бессознательное. М., 1996. С. 112.

³ См.: Якобсон Р. О. Что такое поэзия? // Якобсон Р. О. Язык и бессознательное. М., 1996.

3.1. Топология символа

Мысль — *иное* формализованной рациональности и формальной логики, она не уместается в ее объем. Мысль обнаруживает основания логики, обналичивает ее сущностную природу. За счет словесного перформанса, осуществленного отечественной пойнэтикой, мысль Серебряного века показывает то, что логика в общепринятом ее значении есть *уже* проложенный путь, рациональная схема с кодифицированными значениями слов. Символьная стратегия мысли открывает перспективу *иного* формализованной логики, освобождает живой Логос как самостоятельный путь, включающий и сам процесс и идущего, пролагающего его. Принимая учение Аристотеля как исток формальной логики, а также как учение о двух сущностях, Логос, постулируемый Серебряным веком, может быть раскрыт через концепт *первичной сущности*, *haecceitas* *вещи* (этовости, по И. Дунсу Скоту, чтойности), постигаемой эстетически, телесно-чувственно, за счет *проживания* конституируемого смысла.

Серебряный век через символьную стратегию мысли с искренней открытостью развенчивает иллюзию «литературы с большой буквы», литературы «как неуязвимой служебной функции работы общественного института»¹; вместе с ревизией смысловых координат литературы, осуществляется ревизия смысловых планов мысли, поскольку в отечественной культуре литература и философия суть феномены взаимоопределяющие. Появляется необходимость в пробуждении живого Логоса, выход к которому становится возможным не через *тождественность*, но через *различие*, через засечение *инаковой территории мысли*. Символьная стратегия мысли разворачивает себя через следующие методические звенья: через обнаружение семантического *различия* в сообщении, в жесте мысли осуществляется переход к *инаковому*, через *инаковое* — к *архаике*, к истоку, к подлинности, воспринимаемой в качестве таковой конкретным мыслителем.

В чем проявляет себя *инаковость*? Серебряный век дает основания полагать, что *инаковость* проявляется в *ином* отношении к слову и проводимому им смыслу. *Иное* логики — Логос, конституируемый эстетическим реагированием на реальность. Логос — путь, пролагаемый при сопротивлении предметным смыслам языка конкретным пойнэтическим жестом мысли к семантической динамике языковой стихии, к прозрачному единству слова и действия, к реальности цельного космоса.

Живой Логос как опыт *haecceitas* обостряет потребность в пластичном слове, слове-прагмеме, прорастает *de profundis* из формализованных техник мысли; через открытые парадоксы, смысловые пустоты, абсурд содержательных сюжетов, сращение языковых тропов, деконструкцию языковых оболочек и развенчивание слова до первоструктуры, до звука и молчания как нулевого

¹ Драгомощенко А. Там. То. Тогда. // Драгомощенко А. Безразличия: Рассказы, повесть. СПб., 2007. С. 14.

модуса понимания/переживания; указывает на то, что принятый за эталон смысл реальности не поддерживает свободу мысли, напротив, вводит мысль в дискурсивные рамки, содержательные зажимы, сообщая синтаксическую необходимость направлять поток смысла в *уже* обретенный и сохраненный традицией понимания грамматический канал. Живой Логос, схваченный мифопоэтической органикой мысли, указывает на то, что феномен сознания в общепринятом смысле выступает той рациональной плоскостью, пространство которой осуществляет канализацию мысли, поставляет готовые схемы реагирования на реальность; схемы, адекватные потребностям конкретного социального целого в конкретных исторических обстоятельствах. Логос как мысль, заявившая о своем наличии из эстетического реагирования на реальность, из чувства пространства, родного места, через слово, пластику языковой стихии, через архаические смыслы, сопряженные с образом действия и сохраненные в языковой памяти (в просторечии, в народных поверьях, в пословицах, в национально-этническом эпосе, в преданиях и пр.), проявляет глубинные основания самого сознания, обнаруживает то, что сознание имеет свои генетические корни в архаике языка, «ведь полное отречение от архаического сознания возможно лишь как отказ от *самого сознания*» (курсив автора — И.К.)¹. Мысль Серебряного века делает акцент на пластичности русского языка, его синкретичной природе, сообщающей такую версию *сознательности*, которая отлична от *сознательности европейской*. Отечественное наследие выводит единство языковой органики и органики топоса; природа этого единства раскрывается из привлечения феномена Хаоса не как отсутствия порядка, но как перспективы порядка иного профиля и масштаба, как возможности национальной инаковости мысли.

Тенденция сведения топоса и слова через феномен хаоса ведет свою родословную от мысли П. Чаадаева, который, по словам Ю. Мамлеева, гностически осознал изначальный хаос в России и Русской Душе («хмельную безмерность родимого хаоса»). «Это, видимо, пугало его (П. Чаадаева — И.К.), — пишет Ю. Мамлеев, — и совершенно напрасно. “Родимый хаос” у нас чувствуется даже в наших бескрайних просторах, в языке, с его уходом от строгого логического построения, с его неожиданными прорывами в сферу метафизически неопределенного, в нашем образе жизни (с его пугающей и привлекающей иностранцев эйфорией и выпадением из обыденного рационализма)»². Через «хаос» может быть понята «деструктивность» отечественной социальной сферы (полагаемая в качестве таковой из сравнения с европейской системностью и упорядоченностью, предсказуемостью), а также рождение мирового анархизма в России. «*Метафизически неопределенное*» здесь не должно быть понято в отрыве от телесности, от опыта, но, скорее, метафизика должна быть раскрыта в качестве неуловимых закономерностей природы, пространства, импульсов

¹ Савчук В. В. Кровь и культура. СПб., 1995. С.8.

² Мамлеев Ю. Россия вечная. М., 2002. С. 84.

места, в своем проявлении и описании ускользающих от жестких логических схем; это метафизика в аристотелевском смысле, данная в качестве исконных законов и принципов бытия, как непроявленной органики жизни. Римские жрецы характеризуют славянский топос страной Сакрального Хаоса, «из которого выходит все необычное, но предназначенное для свершения самых тайных и фантастических поворотов истории и человеческой мысли»¹ — *внезапное ощущение места*, укорененное в *непредсказуемости* языка.

Продолжение и развитие чаадаевской темы «родимого хаоса» реализуется масштабом мысли Серебряного века. Для В. Хлебникова, М. Кузмина, А. Блока, Ф. Сологуба, В. Маяковского, В. Розанова хаос выступает таким конструктивным приемом мысли, который соотносится с *возможностью* обнаружения бездонной и необъятной стихии реальности и стихии языка; этим приемом пробуждается модус *иного* сознания и формализованного мышления, модус *инаковости* русского топоса в сравнении с европейским. Символьная стратегия мысли посредством различных языковых приемов (каждым мыслителем выявляются и разбираются свои приемы стратегической и содержательной конкретики символьного поля и своя актуализация их) обналичивает изначальный хаос как возможность оживления мысли, открывает перспективу смысла. Символ выводит логику/Логос за границы сознательного режима, пробуждает зыбкость значений, текучую пластичность материи мысли, оплотняемой словом, эстетическим жестом мыслителя-художника-поэта. Феномен хаоса позволяет развернуть феномен стихии русского языка и обнаружить такой лингвистический интензив, который укоренен в синтетической материи языка (отличной от языков аналитического строя), и посредством которого может быть *с-казано невыразимое* — «это язык, который может выразить провал, пропасть, язык, соединяющий несоединимое и проникающий в самые недоступные сферы метафизически Сокрытого... Одно звучание русской речи имеет в чем-то магическую силу, сочетания звуков и интонации русского голоса представляют уникальное явление ... по глубине “подтекста”, по глубине того, что стоит за этим звучанием и интонациями. В конце концов, русский голос ведет в поразительную глубину почти невыразимых переживаний и, наконец, даже в пучину молчания, которая сама — за пределом возможностей звука. Все это запечатлевается в глубинах души»². «Душа» имеет языковую плотность/плотность, пророщенную родным топосом. Эти характеристики языковой стихии и реальности, обналиченной ею, принадлежат мысли конца XX — начала XXI века, однако надо сказать, что рефлексивные платформы в осмыслении языковой динамики были определены эстетикой Серебряного века, обнаружившей потребность как в адекватных способах мышления языкового интензива, так и в рациональных единицах, выступающих инструментарием этих способов. Эстетический опыт Серебряного века заявляет о глубинных

¹ Там же. С. 84.

² Там же. С. 86.

протооснованиях языка вне различия на национальные этнические группы и диалекты через рефлексию медитативной природы голоса, осмысление звуковой ауры русского слова.

Серебряный век — эстетическая работа с интенсивом языковой стихии, а конкретный авторский жест — проявление рельефа символьного поля, обнаружение *возможности* мысли и уникального режима / стратегии мыслить. Обращение к слову как мифу устраняет застывший смысл, пробуждает семантическую инаковость. За счет акцента на мифическом модусе языкового бытия высвечивает себя архаика смыслового континуума, вовлекающего, наряду с сообщением, жест, хранящая прозрачность действия и его целенаправленность, его Логос, т. е. путь, через который возможен выход за границы тождественного и узнаваемого смысла. Реконструкция мифической / теневой стороны слова осуществляется через привлечение разных способов. Так, А. Ремизов в письме в редакцию «Русских ведомостей» обналичивает связь современного слова с его архаическими глубинами, с мифом. Восстановление этой связи возможно, согласно Ремизову, через реконструкцию народного мифа, «пережитки которого обнаруживаются в различных фольклорно-этнографических традициях (обрядов, играх, колядках, суевериях, приметах, пословицах, загадках, заговорах и апокрифических сказаниях)»¹. Так, через фольклор возможно проникновение в прошлое, но не столько как в *исторически прошедшее*, но как наличное, прозрачное в живом космосе, и утраченное с разрушением этой космической целостности, связности. Мифические факты связаны с именем и обычаем, у разных народов на этом уровне раскрываются сходные черты и сравнительное их изучение позволяет «в конце концов проникнуть от бессмысленного и загадочного в имени или обычая к его душе и жизни, которую и требуется изобразить»². Если говорить о единстве образа действия и его словесной с-казываемости, уплотненных в мифе, то «имя» и «обычай» могут быть даны не через дизъюнкцию, но через тождество, поскольку миф в вербально-семантическом срезе открывает перспективу восприятия слова в качестве прагмемы, т. е. образца действия и его целесообразности. Тождество имени / обычая пробуждает жизнь и космос слова, вещи, художника, присутствующего в нем и *видящего* его.

В. Хлебников избирает иной путь реконструкции мифа, проходящий через звук как предельную семантическую структуру, отсылающую к числовой ритуальности смысла, совпадающую с ударами сердца, ритмом пульса, ритмом времени и независимую от проективной оптики понимания.

3.1.1. Возможность иного языка (В. Хлебников)

Из опыта мысли Серебряного века, а также из существа русской поэзии сегодня возникают интересные интуиции о специфике русского языка, конкрет-

¹ Баран Х. Поэтика русской литературы начала XX века. М., 1993. С. 199.

² Ремизов А. Письмо в редакцию // Русские ведомости. 1909, № 205, 6 сентября.

но — о «существовании в языке (русском) особого пласта, который находится между речью и молчанием... Это загадочный мир странных вибраций, предшествующих фразам, предложениям, утверждениям»¹. Ю. Мамлеев, А. Дугин раскрывают феномен русской культуры через уникальность интонаций русского языка, сами же интонации приводят мысль к порогу «Безмолвия», «Неуловимого»: «Русский язык — сплошная непрерывная мантра. Контекст в нем удушает своей плотностью любое послание, событие растворяется в фоне, зеркальные аналогии подрывают логический дискурс. Русский язык — мать всех языков, потому что это не язык, а *возможность языка*» (курсив мой — И.К.)². Язык как мантра, слово как пробужденный Логос-путь к беспредельным основаниям мироздания, к «божественному истоку», поликонтекстуальность фонемы / звука, религиозная структура его природы — эти позиции ведут свою родословную из эстетики мысли В. Хлебникова.

Развенчивая речь, слово до инстанции звука, молчания, Хлебников снимает антропоморфные претензии, создающие ограничения топосу мысли. На уровне звука человек, природа со-существуют в плоскости единого ритма, *живое понимание* которого ускользает в антропоморфном «мире». Биографию своей мысли Хлебников воссоздает следующим образом: «Пусть на могильной плите прочтут: он боролся с видом и сорвал с себя его тягу. Он видел различия между человеческим видом и животными видами и стоял за распространение на благородные животные виды заповеди и ее действия “возлюби ближнего, как самого себя”. Он называл неделимых благородных животных своими ближними и указывал на пользу использования жизненного опыта прошлой жизни наиболее древних видов. Так, он полагал, что благу человеческого рода соответствует введение в людском обиходе чего-то подобного установлению рабочих пчел в пчелином улье, и не раз высказывал, что видит в идее рабочей пчелы идеал свой лично. Он высоко поднял стяг галилейской любви, и тень стяга упала на многие благородные животные виды»³. В другом тексте мыслитель развивает формулу до / внеантропоморфной мысли через ее «невещественную родословную». «Понятие о невещественной родословной, — пишет В. Хлебников, — опирается на понятие о невещественном роде, пренебрегающем сословиями и независимом от красной крови. В совершенном сословном строе сословные понятия только отмечают пути этой крови, пересекающей телесные роды»⁴. «Невещественный род» есть число, достигнуть Логоса которого возможно, двигаясь от слова.

Словом, разъятым до звука, за-уми смысла, мыслитель устанавливает указатели такого пути рациональности, пребывание на котором открывает

¹ См.: Дугин А. Русская вещь. М., 2001.

² Дугин А. Русская вещь. М., 2001. С 45.

³ Хлебников В. «Пусть на могильной плите прочтут...» // Хлебников В. Соч.: в 6 т. Т. 6 (1). М., 2005. С. 7.

⁴ Хлебников В. Закон поколений // Хлебников В. Соч.: в 6 т. Т. 6 (1). М., 2005. С. 82.

возможное языка, речи, сообщения, смысла. Наделение реальности человеческими качествами удлинняет связь между человеком и природой, удаляет мысль от ее истока, который и есть исток жизни, живого. Актуализация над/внеантропоморфного принципа дает основание считать, что вся реальность, вбирающая в себя и органическую и неорганическую природу, есть реальность оживленная, живая, но со-бытийствующая с человеком на различной звуковой, ритмической частоте. Язык смыслов начинается со звука. *Звуковое интонирование* размыкает семантический стандарт самого слова как носителя смысла и открывает перспективу понимания, *возможность* которого базирует не на узнавании готовых смыслов, не на семантическом тождестве, но на различии, не на интеллектуальном сканировании, но на эстетической включенности. Справедливым по отношению к поэтике мысли Хлебникова будет высказывание Чарльза Олсона о поэтическом слове Роберта Крили, переданное А. Драгомощенко, где стихотворение есть энергия, «передаваемая оттуда, откуда поэт ее получил, путем самого стихотворения читателю... Тогда само стихотворение в любой своей точке оказывается энергетическим зарядом и разрядом одновременно»¹. Энергичность (слова, стиха, мифа) обнаруживает себя через точки-разрывы смысла, которые образуют «смысловые завязи многовекторного излучения»². Эти точки вскрывают «механику» языка, развоплощают сему-слово до структурного элемента — фонемы, звука, которым поддерживается энергичное напряжение. Энергичность звука, засекающая «завязи» и «разъятия» смысла, «порождающая возможности» смысловых линий восприятия и осмысления, задающая напряжение тому, кто в это энергичное поле попал, генерируется в поэтическом материале В. Хлебникова.

Воспринимая звук как *откровение* сокрытой целостности реальности, пребывающей до исторической хронологии, до разделения на национальные, идеологические конвенции — до воплощенных версий Логоса, Хлебников освобождает мысль от «мертвой петли» застывшего смысла и логических конструкций, задающих его. Избирая звук, мыслитель определяет территорию мысли, в пространстве которой вещи «мира» вскрывают свою изнанку, иное, что было сокрыто под корпусом омертвевших форм, но пребывало как изначальное внутреннее качество. Обналичивание инаковости смысла, слова, языка Хлебниковым, как и Ремизовым, проводится за счет обращения к мифологическим и фольклорным источникам. Хлебников останавливается на культуре народов, фольклор которых не получил гражданского оттиска и находится в удалении от европейской вакцинации — к примеру, на мифологии орочей, «одного из народов, проживающих в бассейне реки Амур»³. Обращение к фольклору есть обращение к родному истоку, к «своеси», о чем Хлебников заявляет в декларатив-

¹ Драгомощенко А. Memory Gardens // Драгомощенко А. Безразличия: Рассказы, повесть. СПб., 2007. С. 30.

² Там же. С. 28.

³ Баран Х. Поэтика русской литературы начала XX века. М., 1993. С. 15.

ной статье «Свояси». Мифология орочей получила свое воплощение в повести «Дети Выдры».

Кроме мифологии орочей мыслитель воссоздает славянскую, египетскую, африканскую мифологические версии, языковыми приемами пробуждая в них такие структуры, за которые можно было бы ухватиться, чтобы проникнуть в архаическую глубину языка и из его стихии — во Время, в Прапамять, со-кровенную в слове, звуке, ритме. Оставляя за границей исследования подробности поэтики мыслителя, детальный ее разбор и анализ, осуществляемый в литературоведении, останавлиюсь на ключевых моментах, позволяющих вскрыть интуиции, проясняющие канву мысли и мироощущение мыслителя, вбирающего в себя и затекстовую реальность. Меня интересует *качество текста*, переплетение его смысловых линий и линий жизни мыслителя (*«стрелки следов»*), обнаружение логики как Логоса — жизненного пути и, одновременно, *способа мысли*, т. е. текста как структуры, со-организующей быт и жизненный топос.

В «Свояси» мыслитель фиксирует предустановки выбранной стратегии мысли и проясняет их через цифровое, математическое исчисление: «Через два в десятой дней написал стихи: Я, носящий весь земной шар на мизинце правой руки (7.XII.1917 г.). Таким образом, одинаковые вспышки творчества связаны со степенями двух... Звездный язык и тяготение к нему как крайние степени обобщения наступил для меня через 3 в восьмой степени=18 лет после вещей Девьяго бога¹, где тяготение к цельному живущему как растение языку². Мыслитель указывает на необходимость изыскания «цельного живущего как растение языка», сводящего в единую плоскость видимые и невидимые модусы бытия — природу, богов, жрецов, человека, сам ритуал воссоздания смысла, открывающий *возможность* воссоздания логики-Логоса мироздания. Логос есть путь, пролагаемый в стране слов, через деструктурированные формы выводящий за территорию ума. Перестановки букв в слове, опечатки, углубление в этимологию и воссоздание глубинных пластов словесного бытия раскрывает мысль как путешествие по Времени из «будущего» в «прошлое» — «Заменяя в старом слове один звук другим, мы сразу создаем путь из одной долины языка в другую и, как путейцы, пролагаем пути сообщения в стране слов через хребты языкового молчания»³. Конечно, возможен иной путь обретения мысли, путь более далекий, но «Кто из Москвы в Киев поедет через Нью-Йорк?», в то время как именно такой путь открывает аналитика современного пласта сообщения,

¹ Пьеса «Девий бог» предвосхищает дальнейший способ рефлексии, отсылает к тому, что восприятие смысла невозможно иначе, как из ритуала его слагания, в котором задействованы сокрытые, архаические фигуры, символизируемые образом бога, жрецов, битвы за подлинность смысла. Стиль утверждается через парадоксы, смысловые пустоты, непредсказуемые линии развития повествовательного события как события мысли, через переплетение сюжетов ума и *без-умия*. — См.: Хлебников В. Девий бог // Хлебников В. Хлебников В. Соч.: в 6 т. Т. 4. М., 2005. С. 128–156.

² Хлебников В. Свояси // Хлебников В. Соч.: в 6 т. Т. 1. М., 2005. С. 7.

³ Хлебников В. Наша основа // Хлебников В. Соч.: в 6 т. Т. 6 (1). М., 2005. С. 168.

речи, пласта «лысого», бытового языка. Более короткий и прямой путь — не по горизонтали смыслов, но вглубь, через «самовитое» слово, непонятное, сохранившее для себя чистый принцип языка — тональность и ритм: «Тот, кто идет, сам работает на свою ходьбу»¹. Логос Хлебникова как путь *внутри* языка предвосхищает поэтику мысли И. Бродского, у которого человек, история, природа есть «лишь часть речи». Для Хлебникова «словесное нутро» имеет свои *склонения*, при том, что склонение развито мыслью Хлебникова не только как грамматическая категория, но, скорее, как специфическое действие, вынуждаемое к отрешенности от готовых смысловых формул и открываемое перспективу: «Склоняясь, иногда немая основа придает своему смыслу разные направления и дает слова, отдаленные по значению и похожие по звуку»². Здесь *склонение* есть внутриязыковое действо, расширяющее пространство и обнаруживающее связь с землей, ландшафтом, оставляя за границей «пустыню разума»: *склонение к единству*, «материковости мысли», через различие — к архаической подлинности, вбирающей в себя участие, присутствие того, кого склоняет слово и кто поддается склонению. Обнаружение *нутра языка* есть обнаружение мысли, ибо «остров мысли внутри самовитой речи, подобно руке, имеющей пять пальцев, должен быть построен на пяти лучах звука, сквозящего сквозь слова»³. Снимая поверхностность смысла, доводя слова до «звучолистьев» и «корнесмысла», проявляет себя «нить судьбы», возможность понимания которой открывается через обнаружение первозданного синтеза фонетических структур слова и числа. Путь к числу лежит через «самовитое слово», состоящее из звукоряда, из возрожденной архаики корня, из перестановки букв, доводящих поверхностный смысл до истерики абсурда.

«Самовитое слово» — это слово, которое означает «не человеческий глаз, не землю, населенную человеком, а что-то третье. И это третье потонуло в бытовом значении слова, одном из возможных, но самом близком к человеку»⁴. Что есть это третье? — Это «звездное, выступающее при свете сумерек, значение этого слова: расширенная поверхность, в которую опирается путь силы, как копье, ударившее в латы»⁵. Путь как расширенная территория мысли, позволяющая освободить понимание от принятых аналитических установок и через «самовитое слово» сближающая язык и лист с его узором, слово и шкуру тигра с ее семантическим рельефом, выводящая в за/до/сверхчеловеческое измерение мысли, которое являет себя *условием возможности мысли*.

¹ Хлебников В. «Изберем два слова *лысина* и *лесина*...» // Хлебников В. Соч.: в 6 т. Т. 6 (1). М., 2005. С. 51.

² Хлебников В. Учитель и ученик (О словах, городах и народах. Разговор) // Хлебников В. Соч.: в 6 т. Т. 6 (1). М., 2005. С. 36.

³ Хлебников В. «Воин не наступившего царства» // Хлебников В. Соч.: в 6 т. Т. 6 (1). М., 2005. С. 204.

⁴ Хлебников В. Наша основа // Хлебников В. Соч.: в 6 т. Т. 6 (1). М., 2005. С. 168.

⁵ Там же. С. 168.

Так, в обзорной работе «Свояси» Хлебниковым предпринимается прояснение условий мысли, с-казывающей себя через художника (Хлебникова). В качестве одного из таких условий Хлебников указывает на Время, а жест художника здесь есть попытка / возможность обналичить «закон времени», который проявляется через текстовую и жизненную (биографическую) хронологию, а также дает о себе узнать из текстуальной семантики. Текст выступает органикой *предзаданного* смысла — живой мысли, или, для Хлебникова, Времени. Вскрывая механизм исчисления, автор выводит формулу: Время, судьбу, письмо как, одновременно, репрезентант и субститут судьбы и времени художника можно просчитать, предугадать и из этого понять. Так, «через два в десятой дней написал стихи» — мыслитель выстраивает свою версию биографии, в которой корневым стержнем является попытка раскрыть «звездный язык». «Звездный язык» при-сутствует в слове, проблема в том, как его извлечь и обрести. Можно сказать, что стратегия обретения «звездного языка» для Хлебникова определяется через смысловую и фонетическую деконструкцию слова, речи, через содержательный перформанс. Хлебниковский перформанс создает напряжение ума, устраняет силы, дисциплинирующие исконный хаос, в то же время открывает перспективу иного / нового / другого порядка.

Есть основания полагать, что в поэтике Хлебникова работает прием *содержательного перформанса*, квалифицирующий опыт топологической рефлексии и справедливый в описании техники за-уми бедетлянина. Перформанс, сообщает В. Савчук, прерывая привычный круговорот, «резервирует место хаосу в культуре апробированным еще со времен архаики способом, который предполагает *момент* растворения в хаосе, отдачу себя ему с тем, чтобы запустить механизмы самоорганизации. *Уподобляясь* его силовым линиям и *состояниям*, перформанс с предельной серьезностью вовлекает в то, во что человек погружен в повседневности, но что в пространстве культуры и разума не может заявить о себе без утраты образа *нормального человека*» (курсив автора — И. К.)¹. Архаический хаос зазывается звуком, до которого равенчивается слово и который сшибает установки на нормальность, понятность и ожидаемость. Поскольку «слово имеет тройственную природу: слуха, ума и пути для рока»², постольку выход к основаниям слова возможен через звук, через мысль, через Время. Единение этих трех потенциальных фигур языка проясняет свою *возможность* в числе. Звуки есть семена слова, а словотворчество есть «взрыв языкового молчания, глухонемых пластов языка»³. Письмо есть *клинопись*, вбирающая в себя водоразделы судьбы, принимаемые часто за слепой род, но при пристальном внимание, через посвящение в тайну слова обнаруживаемые в качестве незыблемого закона («листы судьб»): «Истина разно понимается

¹ Савчук В. В. Конверсия искусства. СПб., 2001. С. 85.

² Хлебников В. «Воин не наступившего царства» // Хлебников В. Соч.: в 6 т. Т. 6 (1). М., 2005. С. 204.

³ Хлебников В. Наша основа // Хлебников В. Соч.: в 6 т. Т. 6 (1). М., 2005. С. 168.

поколениями. Понимание ее меняется у поколений, рожденных через 28 лет; ... это время есть число лет, равное частному месяца и суток... Для этого берутся года рождения борцов, мыслителей, писателей, духовных вождей народа многих направлений, и, сравнивая их, приходишь к выводу, что борются между собой люди, рожденные через 28 лет, то есть через это число лет истина меняет свой знак и силачи за отвлеченные начала выступают в борьбу от поколений, разделенных этим временем»¹. Священным числом вавилонян было 365, то же значение оно имеет и для Хлебникова («число 365 есть основное число земного шара, его «число чисел»... и, вообще говоря, раз осмелились жить на земном шаре, люди должны тщательно изучить условия жизни на нем»²). Кроме числа 365, священно число 413 на том основании, что «года между началами государств кратны 413»³. «Священные числа» — способ в земных условиях постичь «силу звезд»: «на силах должны отразиться сроки вращения, а мы — дети сил»⁴. Момент осмысления «Священных чисел» есть точка отсчета для осмысления истории; также эта точка открывает возможность предусматривать историческую перспективу и выстраивать образ будущего. История есть топографический стройный / строгий чертеж, ускользающий от поверхностного восприятия смыслов истории. Топография Времени разворачивается мыслителем как геометрия числа, как «лепесток жил» Вселенной, а пространство мыслится в единстве со временем через точные числовые законы. Получается, что пространство и время в русском модерне, конкретно — в опыте мысли В. Хлебникова, есть взаимоконвертируемые рациональные единицы: время мыслится *геометрически*, пространство — через числовые экспозиции временных координат; кроме того, уделяется пристальное внимание грамматике языка, содержащей ориентиры движения к условиям восприятия и времени и пространства, а через них — того, что принимается культурой за устойчивую версию «мира». Аналитика сложных логических сплетений В. Хлебникова делает справедливым утверждение: и время, и пространство изначально суть лингвистические категории, сообщающие меру тому, что принято воспринимать «реальным», «действительным», «миром» и т. п.

Будущее для Хлебникова не есть «то, что *может* быть», но есть «то, что *должно* быть», которое прорастает из прошлого. Будущее есть зеркальное отражение прошлого, соответствующее его контурам. В эстетике мысли Хлебникова движет пифагорейский принцип тождества низа и верха, «земли» и «неба», который следует соотносить с египетскими корнями, с учением Гермеса Трисмегиста. «Земля» *выражает* закономерность «неба». В этой ри-

¹ Хлебников В. Закон поколений // Хлебников В. Соч.: в 6 т. Т. 6 (1). М., 2005. С. 74.

² Хлебников В. Время — мера мира // Хлебников В. Соч.: в 6 т. Т. 6 (1). М., 2005. С. 106, 107.

³ Хлебников В. Учитель и ученик (О словах, городах и народах. Разговор) // Хлебников В. Соч.: в 6 т. Т. 6 (1). М., 2005. С. 39.

⁴ Там же. С. 43.

торике прошлое выражает себя в будущем, а потому прошлое диктует такую рациональность, которая не уместается в дискретную аналитику настоящего «островного» мышления, но выводит перспективу целостности, достигаемую через «растворенность в реальности» («на язык бросает тень будущее»¹). Настоящее же демонстрирует такие обстоятельства, в которых увязла мысль: слова сравнивали контуры живых смыслов, и человек выпал из целостного космоса, восприняв автономию своего «Я». Путь Хлебникова: остановить поток смысла за счет обнаружения различия в словах, из чего вернуть понимание в его де/доантропоморфные условия, и тем самым восстановить архаический порядок мысли, сопряженный священным исчислением, выступающим матрицей языка.

Альтернатива «островному» мышлению — мышление «материковое», которое имеет архаические корни, и к которому предрасполагает корпус славянских (синтетических по строю) языков, а также азиатская топография и определенная ею родословная России. Азиатская платформа России сообщает глубину и широту ландшафту мысли, укрепляет контуры его линий. Хлебников открывает риторику темы: «И широта нашего бытийственного лика не наследница ли широт волн древнего моря?»². Россия выступает возможностью горизонта будущего, сведенного с горизонтом прошлого, проявляет себя «материком мысли», в котором география, чувство места и глубинная семантика слова органично слиты. «Материковость» есть и перспектива мысли в будущем и, одновременно, следы прошлого; это языковая ситуация, из которой обналичивается мудрость языка. «По-видимому, — пишет Хлебников, — язык также мудр, как природа, и мы только с ростом науки учимся читать его. Иногда он может служить для решения отвлеченных задач. Так, попытаемся с помощью языка измерить длину волн добра и зла. Мудростью языка давно уже вскрыта световая природа мира. Его «я» совпадает с жизнью света»³. Пробуждение же мудрости языка возможно через словотворчество, которое есть «враг книжного окаменения языка и, опираясь на то, что в деревне, около рек и лесов, до сих пор язык творится, каждое мгновение создавая слова, которые то умирают, то получают право бессмертия, переносит это право в жизнь писем. Новое слово не только должно быть названо, но и быть направленным к называемой вещи. Словотворчество не нарушает законов языка»⁴, но, напротив, высвечивает его внутренние ходы. Будущее предназначено оживить язык, чтобы слова заиграли жизнью как в первые дни творения.

Слово, звук, число — символы, т. е. указатели и к первоизданной целостности мысли, и к «третьему компоненту универсума» между человеком

¹ Хлебников В. ! Будетлянский // Хлебников В. Соч.: в 6 т. Т. 6 (1). М., 2005. С. 226.

² Хлебников В. Курган Святогора // Хлебников В. Соч.: в 6 т. Т. 6 (1). М., 2005. С. 22.

³ Хлебников В. Наша основа // Хлебников В. Соч.: в 6 т. Т. 6 (1). М., 2005. С. 169.

⁴ Там же. С. 172.

и реальностью. Символы «семья», «семь небес» древних получают топологическое прочтение, сопряженное с небесными телами, землей, ландшафтом почвы и образом мысли человека, пребывающего на конкретной территории в конкретный период времени — «Вычитая из 365 по 48 и дойдя до 29 (вращение месяца кругом земли происходит в 29 дней), мы имеем семь чисел — небес, окружающих число месяца и заключенных внутри числа земли. Эти числа: 29, 77, 125, 173, 221, 269, 317, 365. Крайние числа суть числа года и месяца, вероятно, священные. Отчего бы не летать событиям по сводам этих чисел? Резвясь и порхая? Подобно младенцам с крыльями и трубами для возвещения своей воли... Семь ступеней восхождения месяца к земле напоминают о семи небесах и о многом “семи”. Но в именах чисел мы узнаем старое лицо человека»¹. «*Старое* лицо человека» есть его *изначальное* подлинное лицо, выращенное из живых универсальных связей и пребывающего в живой коммуникации с природой. Корнем языка, его «старым ликом» избираются числительные — «В именах числительных сквозят понятия родового быта, свойственные и доступные этому числу членов»².

Мыслитель восстанавливает вавилонскую традицию исчисления Бытия, которой в Греции придерживались мыслители из Милета Фалес, Анаксимандр, Анаксимен (так называемая ионийская школа греческой мудрости и ее удивление перед тем, «почему вещи таковы, каковы они есть, и происходят так, как происходят»³). Хлебников вовлекает в единое целое знание чисел вавилонскую культуру, культуру Милета, а также культуру персидскую, поскольку знание ионийцев было растворено в персидской культуре после завоевания Ионии персами в 546 г.

Хлебников снимает национальные ограничения, рамки, мыслит культуру (в различных национальных плоскостях ее проявления) как *единое тело*. Эта стратегия синтетического мышления вскрывает архаическую территорию мысли, вбирающую в себя различные национальные, этнические наслоения смысловых оттенков на едином законе мироздания и порождающую впоследствии религиозные учения как Востока, так и Запада. Допущение изначального единства звука и числа, мыслимого на уровне планеты и мироздания, позволяет увидеть за устойчивыми религиозными символами архаические закономерности вселенной и человека в ней, закономерности единства макро- и микрокосмических уровней бытия. Мыслитель развенчивает религиозную риторику, отдавая приоритет искусству и поэзии, обналичивающих «первобытийные скрепы

¹ Хлебников В. Разговор двух особ // Хлебников В. Соч.: в 6 т. Т. 6 (1). М., 2005. С. 62.

² Там же. С. 63.

³ Исследователи выделяют такой момент: «Прежде всего, они (ионийцы — И.К.) усердно совершенствовали те технические навыки, что наряду с магией и астрологией формировали основу жреческой мудрости Вавилона и Египта и которые ионийцы привнесли в греческий мир большей частью из Вавилона». — См.: Армстронг А. Х. Истоки христианского богословия: Введение в античную философию. СПб., 2006. С. 8.

бытия» и указывая на то, что «искусство говорит, но не проповедывает»¹, и «Коран уже написан словами. Его надо написать числом. Вера в сверхмеру (Бога) сменится мерой как сверхверой»².

Будущее есть восстановленное в правах прошлое, подлинность бытия которого подкреплена участием, телесностью, верой как выверенностью, основанной на живом знании универсальных связей, и от этой подлинности далеко отстоит настоящее. *Телесность* человека — воплощенный закон мироздания и имеет свои числовые корреляты, вбирающие в себя архаическую универсальную закономерность и указывающие на то, что тело человека, как и тело любого организма, прорастает из почвы. Есть зерно. В то время как каждый человек — микровселенная, «земной шар». Тело есть *telos*, цель и свершенность — во-площенность Логоса; оно может быть постигнуто «как законченное творение чистого искусства звуков, где Скрябин — земной шар, струны — год и день, а господствующее созвучие, поставленное в заголовке всего труда — числа 365, 1,25 (сутки солнца принимаются в 25 земных суток)»³. Наряду со Скрябиным, исследуется жизненный / мыслительный путь Пушкина, Лермонтова и других людей, *которыми объявляла себя мысль* и закон времени. Через «самовитое» слово открыт выход к числу, и через мысль числа открывается архаический космос — порядок; словом можно мыслить человека, числом — вселенную. Это дает основания утверждать, что для мысли Хлебникова, число шире слова, оно вбирает в себя слово; сознание усредненного человека же принимает за подлинность рутинные смыслы, следы, оставленные художником, поэтом, мастером в *процессе живой* лингвистической работы, которые должны быть восприняты только как указатели к мысли и к ее истоку.

Лаконично и предельно просто квалифицировать *поэзию Хлебникова как указатель к мысли* и самую мысль позволяют, на мой взгляд, записки о поэзии современного петербургского поэта А. Драгомощенко. «Язык не может быть присвоен по той причине, что он есть несвершающееся бытие или Бытие, — пишет Драгомощенко. — Совершенное действие не оставляет следов... Поэзия — несовершенство *per se*. Несвершаемость как таковая. Утешения нет. Как не существует слова. Переход через «ничто» в другое... Переход от вопроса к спрашиванию о пределе, границе, об очертании смысла, освобождаемого в обещании, в речи, в возможности только, в поэзии. История не облатка пространства, тающая на языке. Мужество заключается в нескончаемом утверждении мысли, преодолевающей “порядок актуальной истины”, самое себя... Поэзия — “бесцельная” трата языка, постоянное жертвование жертве. Возможно, здесь следует начать говорить о любви, иными словами о реальности

¹ Хлебников В. Мысли и заметки (из тетрадей и записных книжек разных лет), 1904 — 1907 // Хлебников В. Соч.: в 6 т. Т. 6 (2). М., 2005. С. 7.

² Хлебников В. Мысли и заметки (из тетрадей и записных книжек разных лет), 1919 // Хлебников В. Соч.: в 6 т. Т. 6 (2). М., 2005. С. 92.

³ Хлебников В. Время — мера мира // Хлебников В. Соч.: в 6 т. Т. 6 (1). М., 2005. С. 107.

или вероятности откликнуться безначальное эхо: об ответственности»¹. Те же интуиции о сущности поэтического слова пронизывают эстетику мысли Хлебникова. В его работе «Говорят, что стихи должны быть понятны» путем «рассеянного языка» отстаивается корневое единство языка поэзии с архаическим ритуальным языком «заговоров, заклинаний так называемой волшебной речи, священного языка язычества», и этот язык ориентирован на «растрату языка», т. е. он не содержит положительного смыслового сюжета, в то время как смысл, или то, что принято под ним понимать, воплощается в самом ритуале произношения: «Почему... эти “шагадам, магадам, пицц, пац, пацу” — суть вереницы набора слогов, в котором рассудок не может дать себе отчета, и является как бы заумным языком в народном слове? Между тем этим непонятным словам приписывается наибольшая власть над человеком, чары ворожбы, прямое влияние на судьбы человека. В них сосредоточена наибольшая чара... Молитвы многих народов написаны на языке, непонятном для молящихся. Разве индус понимает Веды? Старославянский язык непонятен русскому. Латинский — поляку, чеху. Но написанная на латинском языке молитва действует не менее сильно, чем вывеска. Таким образом, волшебная речь заговоров и заклинаний не хочет иметь своим судьей будничным рассудок»². «Непонятность», закрытость, развенчанность знака до звука или сочетания звуков проводит «переход через “ничто” в другое», в то время как сам «переход» ускользает от «будничного» рассудка. Слово, хранящее различие в мире тождеств, вбирает в себя предел понимания и наличием этого предела пробуждает мысль. Предел — в звуковых очередях, которые есть «ряд проносящихся перед сумерками нашей души мировых истин»³. Тональность, ритмика, резонанс — структуры, сообщаемые единство топосу, а мыслитель — чуткий к топо-Логосу художник, стихом, песней пролагающий путь во Время: «Не есть ли природа песни в уходе от себя, от своей бытовой оси? Песня не есть ли бегство я? Песня родственна бегу, — в наименьшее время покрывать наибольшее число верст образов и мысли!»⁴. Песня, стих определяют пространство мысли, сообщают ей темп и динамику, водят в «истовенное» состояние, из которого становятся очевидными застывшие и недееспособные, «мертвые» оболочки мысли. Хлебников проводит сравнение песни как архаической народной пойки и современных мыслителей-писателей, отдавая приоритет песне. Писатели проповедуют смерть, проклинают будущее, настоящее, прошлое, порицают войну как бесполезную бойню, ценностной координатой избирают Европу и отталкиваются от нее как от точки отсчета. В то время как песня — стихийный организм языка, славит военный подвиг и войну, мерилom вещей у нее является топос России, пропо-

¹ Драгомощенко А. Конспект-контекст // Драгомощенко А. Безразличия. СПб., 2007. С. 50.

² Хлебников В. «Говорят, что стихи должны быть понятны» // Хлебников В. Соч.: в 6 т. Т. 6 (1). М., 2005. С. 274.

³ Там же. С. 274.

⁴ Там же. С. 275.

ведует жизнь и красоту, взятые не отвлеченно, не как спекулятивные истины, но как выращенные из почвы организмы. Мыслитель разворачивает риторику «материкового» мышления: почему русская книга (цивильность, настоящее) и русская песнь оказались в разных станах? Не есть ли спор русских писателей и песни спором Мораны и Весны? Почему бескорыстный русский певец славит Весну, а русский писатель Морану, богиню смерти?¹ Искренняя и бескорыстная пойнэтика русской песни прорастает из настоящих стихов — «истовенных», расширяющих лингвистический корпус мысли.

Стих как стихия языка, «бесполезная его трата», доставляет ключ к глубинам космоса, в пространстве которого различие на человеческое / нечеловеческого размывается: природа, человек взаимопроникают в процессе роста, в котором проясняется подлинность смысла / мысли — в прорастании, проращивании из глубины истории, Времени, потому «истовенная» речь есть «речь высшего разума, даже непонятная, какими-то семенами падает в чернозем духа и позднее загадочными путями дает свои всходы. Разве понимает земля письма зерна, которые бросает в нее пахарь?»². Мыслитель, поэт высвобождают первобытийственные условия мысли, они фиксируются Хлебниковым как «наибольшее отклонение струны мысли от жизненной оси творящего и бегство от себя», что в режиме его пойнэтики мысли может быть означено только как удаление от готовых смыслов комфортного «мира», от рутины механической работы передачи сообщения, как отстояние от антропоморфных канонов мысли. В то же время стих, поэзия в своей языковой фактичности сама уводит от готовых сюжетов; она не есть «машина смыслов», но есть те условия, которые заводят механику, поставляют ей семантическую плоть — «творчество... заставляет думать, что и песни станка будут созданы не теми, кто стоит у станка, но теми, кто стоит вне стен завода»³. Стих — калейдоскоп стихии языка; он выводит мысль на границу положительных смыслов, освобождая ее от узурпации готовых смысловых клише и сообщая ей возможность. Стихом стихия языка развенчана до звука и оживлена. *За-умь* оживляет и пробуждает стихийность слова, речи, сообщения, языка; *за-умь* суть такие структуры, которые ускользают от «дневного» сознания, от положительной словесной фиксации. То, что является указателем-символом к *иному* смысла, к живой архаике.

В пьесах, критических эссе Хлебников открывает *архаическую топографию*, воспроизводит *синтетичную топо-логию мысли*: «В Девьем боге — я хотел взять славянское чистое начало в его золотой липовости и нитями, протянутыми от Волги в Грецию. Пользовался славянскими полабскими словами (Леуна). В. Брюсов ошибочно увидел в этом словотворчество»⁴. Так, архаика

¹ Хлебников В. Учитель и ученик (О словах, городах и народах. Разговор) // Хлебников В. Соч.: в 6 т. Т. 6 (1). М., 2005. С. 46.

² Хлебников В. «Говорят, что стихи...» // Хлебников В. Соч.: в 6 т. Т. 6 (1). М., 2005. С. 275.

³ Там же. С. 276.

⁴ Хлебников В. Свояси // Хлебников В. Соч.: В 6 т. Т. 1. М., 2005. С. 7.

не есть положительное словотворчество; слово выступает самой стратегией рекультивации смысла. Через допущение неожиданных звукосочетаний, через деконструкцию принятого, «нормального» значения, через оживление (интонационное, фонетическое, достигаемое через сращение корней (к примеру, в сказке «Снежимочка» Березомир), через привлечение архаических морфем (Сказчич-Морочич и пр.) словесной этимологии мыслитель задает направления возможных переходов за территорию ума, но не в без-умие, а туда, где присутствует *исток ума — в за-умь — в рафинированный от содержательного балласта звук*, открывающий перспективу понимания как совпадения звуковых волн, космического ритма, который был известен (прозрачен, исполнен в обрядах, в ритуальных жестах) на заре культурных смыслов, но свернут и забыт в современности. Воссоздание фонетических речетативов, созвучных народным заговорам, молитвенному звукоряду, детским считалкам, указывает путь к наивности смысла, к детскому «миру», «миру» ребенка и к детству культуры. Звук погружает в состояние, которое расплавляет Память, открывая путь к Прапамяти, Мнемозине греков, свободной от хронологии и психологических усилий, но открываемой через воссоздание *исконных условий* ритуального формирования смыслового поля как культуры, так и конкретного человека. Поэтому берутся «славянские полабские слова», выступающие нитями в славянскую «золотую липовость». Кроме славянской архаики воссоздается архаика мысли Азии: «В Детях Выдры я взял струны Азии, ее смуглое чугунное крыло и, давая разные судьбы двоих на протяжении веков, я, опираясь на древнейшие в мире предания орочей об огненном состоянии земли, заставил Сына Выдры с копьем броситься на Солнце и уничтожить два из трех Солнц — красное и черное»¹. Солнце — мужское начало, Выдра — женское. Но однозначной линии смысла, оставляющей приоритет за каким-то одним началом, как в западной трактовке мифологий, здесь нет. Азиатский эпос вскрывает полисемантическую, поливариативную версию Логоса, перспективу освобождения от навязчивой необходимости выбора альтернативы. — «Итак, Восток дает чугунность крыл Сына Выдры, а Запад — золотую липовость. Отдельные паруса создают сложную постройку, рассказывают о Волге как о реке индурусов и используют Персию как угол русской и македонской прямых»². Полисемантическую хранит себя в слове, символные основания которого вскрывают иную религиозность, религиозность как связь с архаическим истоком (символ «руковолосого Солнца, сияющего людьми»³). Будущее *возможно* как союз, узы которого *понятны и прожиты* как личные узы с мирозданием, со вселенной, воспринятые вне антропоморфного обольщения и иллюзий самомнения: «Сказания орочей, древнего амурского племени, поразили меня, и я задумал построить общеазиатское сказание в песнях. В Ка — я дал созвучие Египетским

¹ Там же. С. 7.

² Там же. С. 7.

³ Там же. С. 7.

ночам, тяготение метели севера к Нилу и его зною»¹; материковость мысли, провозглашаемая как стратегия мысли будущего, раскрывается через единство азийского голоса («Дети Выдры»), славянского («Девий Бог»), африканского («Ка»), балканского и сарматского («Вила», «Леший»). Мыслитель сопоставляет архаические сюжеты мысли, указывая на их органическое единство, на единый корень, к которому возможно проникнуть через корни слова, речи, сообщения, языка. Топология мысли Хлебникова дает основание полагать, что эстетическая плоскость жизненного мира поэта сводит горизонты действительности и поэтики, мира и мифа, бытия и быта в единый топос², топос мысли, манифестатором, с-казывателем которой и выступает художник.

По топологической касательной эстетика мысли В. Хлебникова сопоставляется, скорее, с эстетикой топоса мысли Петербурга, чем Москвы. В то же время, как замечает О. Мандельштам, Петербург «не заметил» уход поэта, Москва же «включилась» в творческую панихиду по ушедшему поэту: «В Москве Хлебников, как лесной зверь, мог укрываться от глаз человеческих, и незаметно променял жестокие московские ночлеги на зеленую новгородскую могилу, но зато в Москве же И. А. Аксенов, в скромнейшем из скромных литературных собраний, возложил на могилу ушедшего великого архаического поэта прекрасный венок аналитической критики, осветив принципом относительности Эйнштейна архаику Хлебникова и обнаружив связь его творчества с древнерусским нравственным идеалом шестнадцатого и семнадцатого веков, — в то время, как в Петербурге просвещенный “Вестник Литературы” сумел только откликнуться скудоумной, высокомерной заметкой на великую утрату. Со стороны видней — с Петербургом не ладно, он разучился говорить на языке времени и дикого меда»³. Такие подробности важны, поскольку обналичивают сентенцию: «исключение подтверждает правило».

Исходя из жизненного и мыслительного *credo* В. Хлебникова, есть основания полагать, что мыслителем-будетлянином предвосхищается ощущение разрыва возможностей языка быть медиатором, инструментом *представления*. Но какого языка? Понятого из концепта «идеологической/эстетической системы», за границами этого концепта язык меняет свою пластику, обналичивает подлинную органику — органику хамелеона. Для мысли Хлебникова язык не только есть инструмент, но также есть и среда, ходами которой можно выйти

¹ Там же. С. 7.

² В подтверждения этому см. тематические исследования: *Панова Л.* «Ка» Велимира Хлебникова как сюжет житетворчества // Материалы международной научной конференции «Художественный текст как динамическая система», посвященной 80-летию В. П. Григорьева (Москва, ИРЯ РАН, 12–22 мая 2005) М., 2006, С. 535–551; *Панова Л.* «Дни нашей жизни» // Функциональная лингвистика. Язык в современном обществе. Материалы международной конференции. Ялта. 9–9 октября 1998г. Симферополь, 1998. С. 111–112.

³ *Мандельштам О.* Литературная Москва // Россия: Общественно-политический журнал. М.-Петроград, 1922. Сентябрь. № 2. С. 23.

к истоку, найти разгадку бытия, а логические пути (ритмический, звуковой резонанс и его исчисление избранны в качестве Логоса) сообщают траекторию поиска.

3.1.2. Гностический герметизм мысли (М. Кузмин)

Гностика как специфический способ пробуждения внутренних ресурсов слова через различные лингвистические и экстралингвистические процедуры имеет свое воплощение как в мысли В. Хлебникова, так и в эстетике М. Кузмина¹. Гностицизм (греч. *gnosis* — познание, знание) со времен поздней античности предполагает обнаружение иного, пробуждение его энергичности. По формулировке Феодота, роль гнозиса заключается в способности дать ответ на исконные человеческие вопросы: «Кто мы? Кем стали? Где мы? Куда заброшены? Куда стремимся? Как освобождаемся? Что такое рождение и что возрождение?». Гнозис (живая мысль), разворачиваемый в языке, соприкасается с техниками герметизма.

Принципы герметизма и гностицизма как способа реализации *живой* мысли находят свое воплощение в учении Филона Александрийского, в учениях неоплатоников. Способы знания вбирают в себя установку на отыскание «скрытого смысла вещей», или их *иного*; можно сказать, что эта позиция инспирирована платоновской идеей воплощения абсолютного образца в вещах реальности, приобретающих в этой системе отсчета статус *божественного знака*. *Божественность* проявляется не столько в качестве инстанции / инстанций, которая / ые покровительствует / ют какой-либо области бытия (от географической области до ремесел и занятий), и благодаря чему смысл лексемы «Бог / боги» выражается «специальной валентностью — *бог* чего или какой: Птах — бог Мемфиса, Перун — бог грозы, Афродита — богиня любви; ср. также Сешет — покровительница письменности и писцов-землемеров»², но, что более характерно для эстетики Кузмина, через раскрепощение формы,

¹ Следует оговориться, что гностицизм в текстах В. Хлебникова, М. Кузмина, а также и А. Ремизова, и В. Розанова не может быть воспринят в качестве теологической доктрины. Гностика интересна художникам слова в качестве специфически организованной эстетики, позволяющей отстаивать иное в отношении к уже принятому. Кроме того, гностика здесь избирается такой смысловой моделью, которая способствует реабилитации тела, а также транспортирует художника за границу социально принятых моральных форм — плоти форм спекулятивно определенной рациональности. В то же время именно гностиков (гностицизм как религиозную доктрину) Л. Шестов считает родоначальниками традиции, приведшей к европейскому «идеализму» — к традиции, отстранившей естественный живой разум от реалий жизни, переведшей его в плоскость логической схемы (См.: *Шестов Л. Умозрение и апокалипсис. Религиозная философия Вл. Соловьева* // *Шестов Л. Умозрение и Откровение*. Париж, 1964).

² *Панова Л. Слово «Бог» и его значения: от иерархии небесной к иерархиям земным* // *Логический анализ языка. Космос и хаос: концептуальные поля порядка и беспорядка*. М., 2003. С. 404–414.

через доверие к языку, к инаковости, остающейся за границей окостенелых смысловых организмов, через целостную и одномоментную эстетику понимания — самопонимания / миропонимания / понимания мысли и слова: Божественность как «здесь и сейчас», в этой художественной словесной акции с-казывающая себя, не отстраненно, но *пробужденно* в жесте художника, как Логос, расплавленный в мире и в языке. Задача художника в этих координатах смысла ориентирована на сооружение таких конструкций, которые позволяют этот Логос обналичить / прояснить. И уникальность поэтики конкретного мыслителя в том — *как* позволить с-казать себя Божественности / Логосу, открыть к нему путь, задать топо-логию. Для Кузмина это *как* реализуется через простоту / сложность словесных единиц, через стояние в «горячей точке» парадокса, через отпуск слова на свободу за счет усложнения контекста, через замысловатый рисунок сюжетных линий, за счет их вокальности и ритмической дикции.

Можно сказать, руководствуясь этими установками смысла гностики и герметизма (герменевтики?), что вся мысль Серебряного века придерживается такой траектории смылосозидающего пути и таких фундаментальных принципов. Способы проявления «божественности», символьных граней мысли и самого ее пробуждения — различны. Здесь особый интерес вызывает разнополярность техник с-казывания сокрытого, техник вовлечения в состояние мысли. И такими полюсами выступают поэтика мысли В. Хлебникова и пойнэтическая эстетика М. Кузмина.

Так, пробуждение «божественности» представляется возможным за счет высвобождения *иногобытия смысла*. Если в поэтике В. Хлебникова путь к инаковости как смысловой паузе достигается за счет обращения к «самовитому слову», выводящему в топос за-уми, то в эстетике мысли М. Кузмина *иное* обнаруживает себя в стилистическом кларизме (от лат. *clarus* — прозрачность, четкость, стройность, этой характеристикой одарил эстетику Кузмина В. Иванов), в гностическом развитии, проращении смысла, достигаемым за счет голосовых модуляций стиха, воспроизводимого наслух¹.

М. Кузмин, как и многие поэты-современники, пойнэтическим жестом, интонированием (выходящего за границу собственно стихотворного действия и получающего продолжение в музыке) воссоздает территорию, в которой оказывается возможным обретение живой мысли, свободной от пологих смысловых схем, вербальных клише, спекулятивных конструкций предметной рациональности. Поэтика Кузмина делает паузу в сообщении, при первом приближении воспринимаемом как «нормальное». Такие паузы провоцируют рефлекссию, т.е. разворот на начальную точку мысли, на основание самопонимания как

¹ В то же время, есть основания утверждать, что техника письма, усвоенная Кузминым, сложилась под влиянием В. Хлебникова. Из воспоминаний современников: «Хлебников совершенно неожиданно оказал влияние на Кузмина, который, раскрыв гностический смысл Хлебникова в последний период творческой жизни, нашел у него источник вдохновения для себя» — См.: Лурье А. Детский рай // *Воспоминание о серебряном веке* М., 1993. С. 277.

самопереживания. Территория мысли есть территория иного, инаковости «запредельных» смыслов, расширяющих измерение сообщения, письма — смыслов, обнаруживающих себя за пределом обыденного «мира».

Для Кузмина мысль получает необходимую плотность и определяется через единство сфер искусства — музыки, литературы, театра в его различных формах, живой религии, жизненной коммуникации с современниками-поэтами и поэзией прошлых веков, как немецкой романтической, так и древней, мифологической — египетской, греческой. Только искусство поддерживает мобильность и пластику, динамику, присущую самой жизни, в то время как «люди не терпят движения», но «остановки недопустимы в искусстве. Творчество требует постоянного внутреннего обновления», а «публика от своих любимцев ждет штампов и перепевов»¹.

К одной из сфер искусства, исключительной, но определяемой остальными, относит художник и собственную биографию, «подвергаемую любым изменениям в зависимости от сиюминутной внутренней задачи»². Так, год своего рождения сам Кузмин называл по-разному. Реальная дата рождения — 6 октября 1872 года, В то же время и «чаще всего в различных справочниках и документах, написанных его собственной рукой, фигурировал 1875-й, но встречался даже и 1877-й, что, естественно, несколько меняло картину существования поэта в культуре: если первая дата делала его старшим современником Брюсова и приближала по возрасту к Мережковскому, Сологубу, Вяч. Иванову, то вторая сразу отбрасывала к Блоку»³. Может быть, для выстраивания линии биологической жизни эти сопоставления и важны, но для понимания глубинных импульсов мысли они не имеют столь значительного смысла. Важно то, что символизм есть *обоснование бытия языка* Кузмина. Символ, символика — по природе своей есть определяющая константа языка мысли, поставляющая необходимую пластичность лингвистическим единицам и указывающая на некий способ языкового бытия и связывающая с ним, тем самым раскрывающая статус языка как трансфера мысли, мыслящего и реальности. Потому здесь совершенно неважно — к какой школе мог быть отнесен мыслитель: к школе раннего символизма, или позднего, важно то, что его способ мысли манифестирует одну из символических граней мысли и слова, уникальную в своей исторической плоскости. В философско-языковом плане важно то, что харизме Кузмина сопричастны ведущие мыслительные направления эпохи — «без обращения к его имени не обходятся исследователи творчества Блока, Брюсова, Вячеслава Иванова, Гумилева, Ахматовой, Мандельштама, Хлебникова, Цветаевой, Пастернака,

¹ Кузмин М. Парнасские заросли [Электронный ресурс] / М. Кузмин — Режим доступа: http://az.lib.ru/k/kuzmin_m_a/text_0350.shtml

² Богомолов Н. А. Любовь — всегдашняя моя вера // Кузмин М. Стихотворения. СПб., 2000. С. 6.

³ Там же. С. 6.

Маяковского, Вагинова, обэриутов; оно непременно будет присутствовать в биографиях Сомова, Сапунова, Мейрхольда, в описаниях самых различных театральных предприятий. Включая имя Кузмина в перечисленные ряды, мы непременно увидим рефлекс соседствующих явлений и на его собственном творчестве, и на его собственной жизни»¹. По всей видимости, и сами художники, поэты, музыканты были в коммуникативной зависимости от него (как и друг от друга в тесном кругу *epoche*) — от его оценки, его суждения, характеристик формы и пр. Важно и то — *как, каким образом* эта харизма (можно позволить себе такое отождествление: харизма художника как харизма самой мысли) с-казывала себя. И вот точкой отсчета харизмы мысли может быть избрана сама биография.

Биографическая логика предстает как логика жизни художника, путающего следы жизненных хроник, и тем самым ускользающего от прямого определения календарной датой, возрастом, даже веком. Наличие такой харизмы делает век сопричастным *Вечности*. Многие современники воспроизводят репутацию Кузмина как «человека из каких-то иных сфер, лишь по прихоти судьбы оказавшимся их современником»². М. Волошин называет его «воскресшей египетской мумией», которой каким-то непонятным образом возвращена жизнь и память: «Когда увидишь первый раз Кузмина, то хочется спросить его: “Скажите откровенно, сколько вам лет?”, но не решаешься, боясь получить в ответ: “Две тысячи”... мне хотелось бы восстановить подробности биографии Кузмина — там, в Александрии, когда он жил своей настоящей жизнью в этой радостной Греции времен упадка, так напоминающей Италию восемнадцатого века»³. Э. Ф. Голлербах, пытавшийся выстроить биографию Кузмина, прибегает к логике мифа, вызванной к жизни и получившей воплощение в судьбе человека, художника. Только из этих мифических условий становится возможным понимание и определение его биографии — «я не верю (искренно и упорно)..., что вырос он в Саратове и Петербурге. Это только приснилось ему в “здешней” жизни. Он родился в Египте, между Средиземным морем и озером Мереотис, на родине Эвклида, Оригена и Филона, в солнечной Александрии, во времена Птолемея. Он родился сыном эллина и египтянки, и только в XVIII веке влилась в его жилы французская кровь, а в 1875 году — русская. Все это забылось в цепи перевоплощений, но осталась вещая память подсознательной жизни»⁴. Иномирность, ирреальность Кузмина замечает при первой встрече с ним в «Бродячей собаке» А. Шайкевич: «на эстраду маленькими быстрыми шажками взбирается удивительное, ирреальное, словно капризным карандашом художника-визионера зарисованное

¹ Там же. С. 4.

² Лавров А., Тименчик Р. «Милые старые миры и грядущий век»: Штрихи к портрету М. Кузмина // Кузмин М. Избранные произведения. Л., 1990. С. 5.

³ См.: Волошин М. Лики творчества. Л., 1988. С. 471–473.

⁴ Голлербах Э. Радостный путник: О творчестве М. А. Кузмина // Книга и революция. 1922. № 3 (15). С. 43.

существо. Это мужчина небольшого роста, тоненький, хрупкий, в современном пиджаке, но с лицом не то фавна, не то молодого сатира, какими их изображают помпейские фрески»¹. Сама биография становится символом, отсылающим к более глубинным пластам истории и указывающая на то, что настоящее есть возобновление опыта прошлого, продление его и реализация. При таком раскладе символность биографии и личности, проживающей ее, отменяет сам феномен линейной хронологии, истории, указывает на возможность принятия иных точек отсчета для квалификации времени и бытия живого и бесконечно оживающего в жесте искусства, мысли человека; причем такого человека, который через пробуждение Прапамяти, лежащей за рубежом истории и конкретного времени, линейно распознанного, проявляет себя *всегда уже как художник*.

Современники характеризуют эстетику мысли Кузмина как анахроническую, т.е. анахронизм выступает ее ведущей составляющей. Обнаружение праисторической глубины в личностных жестах художника, и в самой его личности, в организации ее быта удостоверяет в приоритете иллюзии, кажимости, или того, что воспринимается в качестве таковых непредвзятым и далеким от эстетики отстраненным наблюдателем/обывателем, над реальным миром вещей, над *неосмысленной природой*:

Я книгу предпочту природе,
Гравюру — тени внешних рощ,
И мне шумит в весенней оде
Весенний, *настоящий* дождь.

В то же время, сам процесс осмысления и смысловоплощения растворен в жесте/слове художника, в эстетической органике искусства, ускользающей от литературной утилизации. «Настоящий дождь» становится возможным через понимание и проживание его в звуке, в оде, вмещающей в собственное семантическое пространство и весну с ее запахом, светом, пробуждением, и того, кто проживает чувство весны и реагирует на ее живые токи. Из этих условий следует заметить, что будет не совсем корректным разводить природу, реальность и искусство, *как будто бы* разведенные поэтом («я книгу *предпочту* природе»), поскольку жест художника вбирает в себя *живые импульсы* реальности, останавливает их и выводит за границы времени, в до/вневременную плоскость бытия, из которой жизнь обретает смысл. «Настоящий дождь» как явление природы (и она сама) *возможен* только через личностное принятие, через остановку расхожего смысла в художественном акте. В процессе мышлеобретения. Иначе дождь, природа, реальность механически проходят мимо и воспринимаются как «естественные явления».

¹ Шайкевич А. Петербургская богема. М.А. Кузмин // *Воспоминание о серебряном веке* М., 1993. С. 236.

В абрис эстетики мысли М. Кузмина вписываются дневниковые записи¹, через которые он выстраивает свое, приватное понимание эпохи через восприятие искусства, в которых же задает контуры своего *мифа времени*, подчас интимного и не предполагающего грубой публичности. Особенность поэтики Кузмина открывается и в том, что она выстраивается через регулярное и тесное сотрудничество с театрами, для которых поэт писал не только музыку (к примеру, к «Балаганчику» Блока), но и пьесы. Территория искусства, ее цельность и целостность, проясняет топологию мысли Кузмина. К примеру, балет воспринимаем художником слова как особый род подвижничества, как эстетическая праведность (ускользающая от принуждения к совпадению с праведностью морально-этической), являющаяся необходимым условием такого способа реализации изящного, свободного и хрупкого искусства. Кузмин выбирает эстетические координаты для фиксации смысла, предполагающие вовлеченность, участие в сферах искусства, в своеобразном опыте мысли. Воплощением «прекрасной ясности» для него является балерина русского балета начала века Т. Карсавина. Балет осмысливался Кузминым через преломление собственной версии эстетики: вовлеченность художника в мир и воссоздание его как «кукольного», как *мира игры*. Ближе к 20-м годам балет и его музыка вызывает ностальгические воспоминания о прошлом. В дневнике он пишет: «Как взволновала меня вчера “Спящая” по радио. Все-таки целая эпоха и целый, милый мне и родной, петербургский мир»². Исследователи эстетики Кузмина замечают на этот счет: «В начале 1920-х годов, когда всерьез обсуждалось закрытие двух ведущих музыкальных театров страны — бывшего Мариинского и Большого, — представление о балете как о гибнущем искусстве особенно обострялось»³, потому потребность зафиксировать танцевальные балетные формы, воплотить их в слове и сохранить имеет место в тематическом пространстве мысли Кузмина. Словом, жестом развернуть привычный ход событий, обнаружить изнанку принятого понимания времени, памяти, заставить Прапамять с-казывать себя в слове, в жесте, в музыке — эстетическая стратегия поэта, из которой культивируется особая логика и специфика способов пробуждения смысла в застывших оболочках слов. В то же время в поздних дневниковых записях проясняется автоформулировка — «поиски человекоорганизующего элемента в жизни, при котором все явления жизни и поступки нашли бы собственное им место и перспективу»⁴. Здесь «чело-веко-организующий элемент» есть то, что не всегда подвергается вербализации, но

¹ К примеру, см.: Кузмин М. Дневник 1931 года // Новое литературное обозрение. 1994. № 7.

² Там же. С. 173.

³ Хитрова Д. Кузмин и «смерть танцовщицы» // Новое литературное обозрение, 2006, № 78.

⁴ Кузмин М. Условности. Статьи об искусстве. Пг., 1923. С. 155. — Цитата дана по: Морев Г. Казус Кузмина // Митин журнал [Электронный ресурс] / Г. Морев. — Режим доступа: <http://www.mitin.com/people/morev/kazus.shtml>

что является манифестацией «органической целостности»¹, архаической по своей природе. В литературе же иногда сбываются «отблески человеческого», т. е. подлинного, архаически непринужденного. С другой стороны, дневник занимает надлитературный статус, выступая текстом, фиксирующим точку отсчета «персональной ценностной системы»². Дневник становится необходим Кузмину настолько, насколько выступает и «организующим элементом личного быта», и «сохраняет медиальную функцию «уловителя» “живой жизни”, безусловно доминирующей над любыми текстуальными ее отражениями»³. Но, в то же время, «живая жизнь» находится в прямой зависимости от эстетики жизни, от смыслотворчества и смыслопереживания. В ускользающих мгновениях жизни, схваченной поэтическим жестом, но еще не получившей осмысления в спекулятивных категориях, передается особая зыбкость, напоминающая о чем-то, что при всех усилиях невозможно пробудить и вспомнить; «повороты света», как назвал их В. Иванов. Как замечает Г. Морев, «Кузмин устанавливает обратную зависимость текстов жизни и искусства: он определенно считал, что именно физиология частного быта и его качество, конституируют поэтику его “книги жизни”»⁴, чем опровергает символизм. Но с этой характеристикой, распространяемой на весь символизм, можно поспорить, и здесь все зависит от того, как будет раскрыт символизм.

Исследование эстетики авторов, квалифицировавших себя символистами, показывает, что быт, конкретика жизни воспринимались символистически привлекательными, поскольку *проращивали* символьную органику здесь и сейчас (к примеру, эстетика быта В. Ходасевича, или же символизация мира В. Иванова, отслеживающего проникновенность его иномерными структурами бытия), и не всегда выходили в трансцендентные горизонты смысла. Языковая плоть мысли Кузмина пробуждается из символьных оснований слова, из такой расплавленной до ритма, интонации, звука материи слова, которая представляется живым сращением реальности, мысли и мыслителя-поэта. Как показывают биографы поэта, «уже первой публикацией “Александрийских песен” Кузмин создал вполне определенный облик поэта, свободно соседствовавший с уже сформировавшимися образами Брюсова, Бальмонта, Андрея Белого, Вяч. Иванова. Волею судеб Кузмин оказался включен в контекст символизма и до поры до времени предпочитал не сопротивляться такому включению, дававшему возможность регулярно печататься в журналах и выпускать книги, не насилуя своего дарования. Однако в кругу символистов он постоянно старается заявить о своей самостоятельности»⁵, потому по-

¹ См.: Морев Г. Казус Кузмина // Митин журнал [Электронный ресурс] / Г. Морев. — Режим доступа: <http://www.mitin.com/people/morev/kazus.shtml>

² Там же.

³ Там же.

⁴ Там же.

⁵ Богомолов Н. А. Любовь — всегдашняя моя вера // Кузмин М. Стихотворения.

этика Кузмина выходит за рамки школы, охарактеризованной символизмом, но позволяет сбываться не/внеформальному символьному бытию мысли, ее архаической пластике, свободной от схоластических представлений. Не соотносит себя поэт ни с какой школой, ни с каким направлением, оставляя за собой свободу передвижения в пространстве живого языка. К примеру, акмеизм разбирается им как «неорганическая, выдуманная и насильственная школа», поскольку писать стихи по заранее заготовленной технике невозможно, невозможно свободно творить по уставу «Цеха», как невозможно по заранее выбранному стандарту — мыслить. Мысль, проясненная поэтически, — единственно подлинная реальность: «Поэзия — вскрытие тайны и последняя пленительность, чаровница и пророчица»¹. Исследователи творчества поэта подмечают знаковый в эстетике мысли Кузмина жест, которым оправдывается стилистический кларизм и, одновременно, который выводит в иные горизонты смысла: Кузмин берет за основу канон, твердую форму, посредством которой он всякий раз ищет «в избранной системе эстетических координат свежее стилевое построение»², свежесть глубины.

В поздний период творчества стилистика мысли совпадает с экспрессионистическими интуициями, а поэтика текстов, тяготеющая к дневниковости формируется/формулируется через привлечения такой стилистики как «игра несоответствий», ирония и самоирония, на которой выстроены дневниковые записи 1934 года. Самоирония воспринимается художником в качестве признака «неистребимой, милой жизни» (запись «Милое», от 21 июля 1934 года), в противовес «мрачной чепухе» (запись от 31 августа 1934 года)³ советского быта⁴. В то же время такие идиомы как «чепуха» — просты и прозрачны. Как полагают исследователи, в зрелом творчестве Кузмин совмещает кларизм и герметизм (в «Панораме с выносками» он говорит: «Значение букв не всякому дано понимать» — здесь сами слова прозрачны, неясным остается их импульс, их целостность и ее энергичность), где мистические эксперименты со словом приобретают конститутивное значение — за счет них раскрывает себя *живой* смысл. Прозрачные слова задействованы контекстом и наполняются таким содержанием, распаковка которого предполагает более глубокие знания древних культур, или ритуального участия в смыслопорождении, при том, что многое остается за гранью прозрачно и непосредственно воспринимаемого (автоматически считываемого) смысла. Комментаторы к текстам Кузмина Дж. Мальмстад и Вл. Марков некоторые

СПб., 2000. С. 13.

¹ Кузмин М. Условности. Статьи об искусстве. Петербург, 1923. С. 170.

² Лавров А., Тименчик Р. «Милые старые миры и грядущий век»: Штрихи к портрету М. Кузмина // Кузмин М. Избранные произведения. Л., 1990.

³ См.: Дневник Кузмина 1905 — 1931 годов, хранящийся в РГАЛИ (ф. 232), цитируется по тексту статьи Г. Морева.

⁴ Морев Г. Казус Кузмина // Митин журнал [Электронный ресурс] / Г. Морев. — Режим доступа: <http://www.mitin.com/people/morev/kazus.shtml>

места в текстах «предоставляют разгадывать более удачливым и расторопным толкователям»¹. Внутренняя архитектура текстов выстроена на ассоциативных, подтекстовых связях, положениях, слов. Ассоциативная канва пробуждает эстетику мысли, принуждая аудиторию к работе, вовлеченной в смыслотворчество и смыслопереживание. Иллюзии, ассоциации задают мифопоэтику мысли, пробуждают в ороговевших и неговорящих смысловых сюжетах пластичность, семантическую гибкость, переводят слова и образы в режим мифа. Иллюзия как специфический топос мысли берет свое начало из ранней эстетической биографии поэта. Топология и топография мысли проявляется через *восприятие* реальной жизни и реального города, который стилистически *задается* как непонятный, незнакомый воображаемый иностранный город в рассказе «Прогулки, которых не было» (опубл. 1917), чем, можно предположить, инициирует приемы мысли, воспринятые в дальнейшем К. Вагиновым и получившие воплощение в его «Козлиной песне».

Мир, понятый через мифопоэтические образы, иллюзорные ассоциации (рассказ «Шар на клумбе»), восстанавливает в правах подобие, *воображаемый Логос*, проясненный через отражаемые линии, увлекает вникающего в этот мир и существует настолько, насколько заметивший сумел в слове воспроизвести их смысловой узор. С другой стороны, мир готовых смыслов, не затронутых воображением художника, приобретает статус иллюзии и перестает трогать / исполнять живую тональность в связях человека и реальности, природы, не воспроизводит подлинные оттенки смысла, лишает сам смысл его первоисходной эстетики, сворачивает его, доводя до пологой схемы.

Сам художник слова заявляет о такой стратегии мыслить и фиксировать мысль в знаке как «прекрасная ясность»², достижение которой возможно через «прозрачный» язык, через упрощенные значения слова. Кларизм Кузмина сопряжен с герметическими экспериментами в рамках обычного, простого слова — «Как многие выдающиеся поэты европейского модернизма и как Мандельштам в России, Кузмин экспериментировал в границах не столько классической традиции, сколько классического языка, и на пути “от кларизма к герметизму” оказался вровень с Т. Элиотом, Уоллесом Стивенсом, Кавафи и поздним Йейтсом»³. Текст воспроизводит сокрытый Гнозис / Логос, ускользающий от прямого вопрошания, но ввернутый в контекст. Поэтическая гностика с необходимостью увлекает архаические пласты культуры, для Кузмина — мысль Александрийской школы (Из «Александрийских песен», «Херикл из Милета») и образ Александрии, Египта, средневековой Италии.

¹ Лавров А., Тименчик Р. «Милые старые миры и грядущий век»: Штрихи к портрету М. Кузмина // Кузмин М. Избранные произведения. Л., 1990. С. 10.

² Кузмин М. О прекрасной ясности. Заметки о прозе // Аполлон. 1910. № 1. С. 5–17.

³ Лавров А., Тименчик Р. «Милые старые миры и грядущий век»: Штрихи к портрету М. Кузмина // Кузмин М. Избранные произведения. Л., 1990. С. 10.

Через *момент* возможно проникновение в *вечность*: так, поэтика Кузмина останавливает текучесть бытия, фиксируя через штрихи, контуры, подробности, ускользающие от глаза и от невключенной формализованной, спекулятивной рефлексии. Здесь автоматически включается другая рефлексия, которая сегодня получает именование топологической, и которая работает в том числе посредством «внесознательности» тела, так называемой «телесной памяти». Поэтика оставляет аудиторию по ту сторону слов, ее (поэтику) организовавших; это достигается за счет переплетений воспоминаний, минутного реагирования на ситуацию, посредством замеченного блеска глаз, поворота головы, сопрягающих ситуацию эмоций и ситуативную незавершенность, оставляющих сюжет без логического эпилога, вывода, готовой «точки зрения». Кузмин сталкивает в одном контексте «полет и приземленность», «легкость и тяжесть», «детскую наивность, беспечность и глубину мудрости», конечность и бесконечность. Так в «Рождении Эроса»:

Все, что *конченным* снилось *до века*,
век не кончается —

действительность, реальность, представление *о ее истинности и определенности* есть сон, который снился «*до века*». Здесь век имеет двойное значение — «*до века*» — исходно, «через всю историю», и «*век*» — как то, что *за* историей. Эти слова Кузмина схожи с феноменом времени, данным в «Мнемозине» Ф. Гельдерлина. У Гельдерлина человек есть «знак бессмысленный», для которого «давно длится время». Но наличествует и иное время, иное времени, в котором и из которого знак приобретает смысл. М. Хайдеггер доводит стих Гельдерлина до сентенции:

Знак бессмысленный мы,
Мы не чувствуем боли и почти
Потеряли язык на чужбине...

Здесь каждая лексическая единица воспроизводит собственную инаковость, заостряя потребность прорваться через неговорящие семантические сюжеты и побуждая остановить готовые смыслы. Речь идет о ином языке, который человек «*почти* потерял на чужбине». Это *почти* указывает, одновременно, путь — только через язык остается открытой возможность обретения родины, *родного места*, в котором нет цивилизного разрыва на означающее и означаемое, в котором за словом стоит дело и слово *выразительно* жестом. Обретение исконного смысла (или истока, как называет его М. Хайдеггер) — за счет обострения чувства боли, но и это обострение возможно через язык, «отпущенный на свободу», через реанимацию Прапамяти (Мнемозины), вбирающей в себя всю эстетическую культурную память и, одновременно, память индивидуальной жизни, не последовательно, а одновременно, как целостный опыт бытия мысли — танец, слово, жест художника, музыка и пр. Хайдеггер говорит, что воз-

можность такой мысли «происходит из той памяти, на мышлении которой основывается даже поэзия, а вместе с ней и все искусства»¹. Получается, что для эллина-Гельдерлина есть «время» и «*время*», выход из одного времени в иное возможен через пробуждение Мнемозины, и одним из способов такого пробуждения воспринимается язык, слово, но такой язык, который пробуждает свою топологию, в пространстве которого слово сопряжено с жестом, с чувством, с топосом мысли. Оно выходит из топоса мысли и само с необходимостью обналичивает этот топос. Та же топология мысли обналичивает себя в эстетике М. Кузмина. С одной стороны, текст художника есть пойнэтически ощутимый опыт сопротивления языку, и, в то же время, солидарность с языком, сообщение ему свободы. Язык задает территорию мысли, попадая на которую, человек *вдруг* прозревает, подозревая, что все не совсем так. На этой территории ему открывается *иное* смысловых стандартов «мира», включающих в свою плоскость стандарт представления о времени, о пространстве, о смерти и о жизни («что конченным снилось»). Кроме того, Кузмин открывает перспективу времени — «*ввек не кончается то, что снилось оконченным*», по-видимому, речь идет о жизни, воспринимаемой завершенной за горизонтом смерти. Но, поскольку *жизнь, или то, что ее держит*, «ввек не кончается», то смерть самая есть иное жизни, как и начало есть иное конца (это единство в славянских языках прослеживается даже на этимологическом уровне). В так заданном контексте представления о реальности, «мир» — есть сон, иллюзия. В то же время, модификация пространства и воспроизводство текстом иллюзорных, сновидческих форм дает возможность обретения подлинности, *проводит мысль*. Чаще всего первая часть в строфической архитектонике Кузмина выступает в качестве некоего условия, при принятии которого становится *возможным видеть* иное. Древность есть юность, современность есть архаика, а будущее есть прошлое («всех богов юнейшего и старейшего всех богов»). А смерть есть жизнь.

Художник часто освобождает динамику мысли через открытие противоположного начала и через столкновение с ним, не всегда зримо, но всегда неумолимо присутствующим. Так, к примеру, тема *смерти* преследует различные сюжетные импровизации и раскрывается не как следствие жизни, но как ее *иное*, как неизменное сопровождение, ее «естественное» состояние. Согласимся с исследователем М. Кузмина, Н. А. Богомоловым, в том, что «как мир Сомова, мир Кузмина все время включает в себя смерть не только как естественную завершительницу человеческого пути, но и как неожиданную спутницу, возникающую в самый неожиданный момент, подстерегающую поэта и человека в любой точке его пути... Смерть присутствует постоянно, окрашивая в драма-

¹ Хайдеггер М. Что значить мыслить? // Хайдеггер М. Разговор на проселочной дороге. М., 1991. С. 140–141.

тические тона самые радостные переживания»¹. Можно сказать, прояснение таких стилистических приемов дает основание характеризовать стилистику Кузмина и как гностическую, и как герметическую. Если понимать гностику через возможность обнаружения иного, через фиксацию мысли в ее динамике, целостности, то можно воспользоваться характеристикой гностицизма А. Ф. Лосева: в гностицизме «мир создается здесь вовсе не в своей субстанции и, в частности, вовсе не как материальная вещь. В гностицизме мир есть не что иное, как *объективация субъективных переживаний самой Софии*. Этот мир сам не знает ни своей сущности, ни своего происхождения. Он способен только *вечно искать свою истину и свою красоту и никогда не достигать ни того, ни другого*» (курсив мой — И. К.)². На мой взгляд, для прояснения целостности миропереживания и мирочувствования выбранный Лосевым язык описания через субъектно-объектные отношения не совсем адекватен глубине и многообразию феномена, в то же время, Лосев фиксирует значимую деталь — самую Софию, т.е. мудрость, или мысль, свободную от готовых установок смысла, данную в имманентной ей динамике и ускользающей интенсивности. В гностике «божественное» восполнимо и осознаваемо через *пребывание в точке напряжения*, через проживание различия, обнаружение инакового. Состояние *внесмысла, без-смысла* — «священно», подлинно, искренне, наивно. Стилистика Кузмина оформлена работой этих механизмов. В то же время его опыт может быть раскрыт и как опыт герметизма. Если под герметизмом предполагать принятие сокрытой закономерности природы и человека, судьбы, соразмерность видимого и непроявленного миров, личностное участие художника-поэта в творчестве мироздания (в магии), то эстетика Кузмина есть герметическая эстетика мысли, в которой слову отводится значимая роль в экспликации со-кровенных смыслов, принципов бытия, «Тайны».

В то же время, слова просты и незамысловаты. Смысл текста воссоздается интонационно, за счет голосовых пауз, «голосоведения». Здесь нет «никаких особых риторических приемов, нет крика, нет интимного шепотка, нет надоедливой “музыкальности”. Голос поэта спокоен чист и ясен, но за этим спокойствием скрыта масса изгибов, в которых и таится несхожесть»³. Часто интонация напоминает детскую, на вдохе. Смысл конституируется дикцией. Ритмические эксперименты внутри фразы (т.н. «внутренние рифмы»), строфы провоцируют разрыв ожидаемого смысла, ритма, слова и поставляют неожиданную картину, которая, опять же, обрывается семантически незавершенной.

¹ Богомолов Н. А. Любовь — всегдашняя моя вера // Кузмин М. Стихотворения. СПб., 2000. С. 9.

² Лосев А. Ф. История Античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития // История античной эстетики, том VIII, книги I и II. М., 1992, 1994.

³ Богомолов Н. А. Любовь — всегдашняя моя вера // Кузмин М. Стихотворения. СПб., 2000. С. 17.

Можно сказать, что кларизм и герметизм, гностика поэтического дискурса художника раскрывается через взаимопроницаемость способов участия в жизни форм искусства, достигаемую не через замкнутость на чем-то одном, но через «максимальную энциклопедичность как эстетических впечатлений, так и собственных опытов»¹. Смерть как инобытие содержательных формул жизни передается через архитектонику текста, поэт работает на напряжении сталкиваемых в одну смысловую плоскость противоположных начал: любви-ненависти, счастья, полноты — горя, утраты. Вводит феномен чувственных двойников, двойников жизни, мира подобий. Феномен двойника, заданный контекстом, обнаруживается через привлечение содержательной многоуровневости слова и связанных с ней стилистических импровизаций, сводит в единую точку древнее, родовое, «довременное», архаическое и современное, сиюминутное, показывая их взаимозависимость и взаимопроницаемость. Эту точку как «точку сборки» можно обозначить и точкой экзистенции, и опытом присутствия равнодушного художника к миру вещей, ко времени. По-видимому, текст для Кузмина есть гностическая процедура обнаружения «человекообразующих механизмов», не уместяемых в слово, но требующих задействия контекста и стилистики письма. Здесь слово есть символ настолько, насколько с его цельностью достигается связность контекста и им же производится отсылка к основаниям более глубоким, экспликация которых становится возможной при напряженных стилистических усилиях. Стилистика письма, ритмический строй повествования восполняют полноту, сложность мироздания, сложность чувства и невозможность сведения его к одному знаменателю — горя, или тоски, или любви; наличная конкретика переживания вмещает в себя и собственную инаковость/инобытие. Текст совмещает в себе смысловые параллели.

Л. Ф. Кацис сообщает о таком допущении: гностическая поэтика может быть воспринята Кузминым из гностицизма Хлебникова. Это «религиозная поэзия», которая «почти у всех народов написана на таком полупонятном языке», также как и рифма, вскрываемая Хлебниковым, присуща изначально языку². Это может быть воспринято и в качестве одной из стратегий прояснения подлинности языка, его сокрытой архаики. Гностика как способ образования пространства мысли разворачивает себя через восприятие слова как магической формулы, отсюда — заклинательные словоформы Хлебникова («Бобэоби») и смысловые изломы Кузмина. В то же время, Вяч. Вс. Иванов замечает, что гностические темы у Кузмина раскрываются в серии предметных образов, передача которых выдерживается, в отличие от Хлебникова, в *ясном письме*. В этом Кузмин близок акмеистам и имажинистам: «Кузмин (как до него и одновременно с ним Анненский) первым пришел к вещному преодолению».

¹ Там же. С. 7.

² Шкловский В. О поэзии и заумном языке // Шкловский В. Гамбургский счет: Статьи — воспоминания — эссе (1914–1933). М., 1990. С. 58.

нию символизма (как доктрины — И.К.) в своем “кларизме”, как бы предвосхитив последующий опыт поэтов, группировавшихся вокруг акмеистической программы, — замечает в своем исследовании по поэтике начала века Вяч. Вс. Иванов. — Как по отношению к акмеизму в русской поэзии и параллельному (и синхронному с ним) имажизму в поэзии английской применительно к Кузмину можно говорить об осознанном использовании дальневосточного искусства как модели («Фудзий в блюдечке»). Зримая вещность японского и китайского искусства (живописи и поэзии) оказывается эталоном для европейского искусства, движущегося в сходном направлении... Метры Кузмина оказываются не только для поздней Ахматовой, но и для других поэтов этого времени источником постоянных новшеств¹. Эти замечания еще раз подтверждают предположение о *символьном основании эпохи* и о том, что *epoque* Серебряного века — целостный организм, содержательные ветки которого переплетены и взаимосвязаны, в то же время взаимосвязь и взаимозависимость обретает всемирный масштаб.

На синхронном уровне эпохи можно обнаружить схожесть и проследить взаимосвязанность с эстетикой В. Розанова, которая особенно наглядно разворачивает себя в восприятии слова, в установке на простоту и прозрачность словесной единицы как единицы мысли. Л. Ф. Кацис проводит сравнение тематических (тема греха, любви, плоти, страсти, *чувства*) и стилистических особенностей М. Кузмина и Пушкина, из которого проступает следующее: эстетика М. Кузмина может быть представлена в качестве развернутой сентенции Пушкина: «трудно прилично выражать обыкновенные предметы»². Л. Кацис замечает: «Пушкин сформулировал задачу, которую до Кузмина практически никто (быть может за исключением А. Ремизова с его “Табакон”³) в русской литературе не пытался решать»³; исследователь также показывает, что, несмотря на то, что авангардные направления искусства вынуждены находить маргинальные и даже запретные ответвления, противостоящие официальной культуре и / или выпадающие из нее, однако сам авангард ищет основу в классике, в том ее контексте, который получает характеристику «младших линий» (по В. Шкловскому), т.е. маргинальных тем, имеющих место в классическом наследии, но не получивших должной широты распространения, продолжения и признания. Эти «младшие линии» и создают плотность культурного слоя, отсутствие которого обрекает искусство, мысль на недолговечность, непонимание. Искренность эротической темы как «младшей линии» классической культуры находит свое продолжение и развитие в «Занавешенных картинках» Кузмина. Л. Кацис сообщает, что эта тема единит Кузмина с Байроном,

¹ Иванов Вяч. Вс. Постсимволизм и Кузмин // Иванов В. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры: В 2-х т. Т.2. (Статьи о русской литературе). М., 2000. С. 202, 203.

² Кацис Л. Ф. Владимир Маяковский: Поэт в интеллектуальном контексте эпохи. М., 2004. С. 307.

³ Там же. С. 307.

Сельвинским и выступает основой для конструктивистской полемики с Маяковским. Однако поэтика этого сборника, что в настоящем контексте наиболее значимо, наводит на преемственную связь (тематическую, эстетическую) со стилистикой В. В. Розанова, для которого способ изложения, выбор тематических векторов принципиален: из контекста, заданного определенным образом, *проступает* мысль, *с-казывает* себя. Повествование не предлагает готового смысла, но сам смысл получает воплощение из подробностей, нюансов, стилистических фигур, лингвистических единиц, свободных от академического контекста. Л. Кацис, к примеру, высказывает предположение, что «Занавешенные картинки» Кузмина — книга памяти В. В. Розанову, скончавшемуся 23 января 1919 года. Исследователь продолжает: «Кузмин в “Занавешенных картинках” реализует именно розановский подход к проблеме греха и эротической проблематике. Тем более, что в “Опавших листьях” (короб II) он мог найти очень близкий себе подход к проблеме любви», а адрес издания (Амстердам¹) есть завуалированная манифестация темы — «сознательная домашность как прием», не публичность, кулуарность².

Феномен «домашности» делает актуальной простоту смысла, его космическую встроенность в быт, в дом, в повседневность, в жизненную органику, в которой естественное утрачивает налет «запретного», «безобразного», «неприличного», снимает проблему греха и тяжесть покаяния в нем. Выход к жизненной/бытийственной простоте находит себя через обращение к слову, через пристальное внимание к его *«телесным кондам»*, т. е. встроенности в ритм дома, жизненного мира, домашнего очага. Обнаружение единства слова и действия как естественного жеста выводит словесные практики на иной коммуникативный уровень, размыкая смысл, замкнутый в застывшую коннотацию, и освобождая его *священность*, обретаемую в уместности, прозрачности, простоте, искренности, наивности и в житейской правде без условий и моральных границ. Этот же прием характерен для стилистики (как способа *уплотнения* мысли) В. В. Розанова. «Каждая моя строка, — пишет В. Розанов, — есть священное писание (не в школьном, не в “употребительном” смысле), и каждая моя мысль есть священная мысль, и каждое мое слово есть священное слово»³. *Священное* здесь есть *простое* и *искреннее*, *безусловное*; необходимость в простоте вынуждена, по Розанову, «колос-

¹ Семантика *места издания* «Амстердам» мифопоэтична; она отсылает к принятию мифа как способа бытия, как особой логики, уплотненной и образом жизни и способом письма. Л. Кацис подробно разворачивает эту мифологему, подтверждая свои изыскания работой В. О. Топорова (См.: *Топоров В. О. О «Крестовых сестрах» А. М. Ремизова: поэзия и правда (Статья первая)* // Ученые записки ТГУ. Вып. 857. Тарту, 1989. С. 155–156). Совпадение топологии с мифопоэтикой в работах Кузмина — характерная черта эстетики мысли поэта.

² *Кацис Л. Ф.* Владимир Маяковский: Поэт в интеллектуальном контексте эпохи. М., 2004. С. 307.

³ *Розанов В. В.* Уединенное. СПб., 1912. С. 184–185.

сальными пустотами от былого христианства», в которые проваливаются все ценности, ориентиры и обезличиваются там. Здесь речь идет о таком состоянии религии, которая далеко ушла от своих «древних корней», и в которой «пустота души лишена своего древнего содержания». Сила, страсть, героизм, подвиг — те реальные ориентиры, которые выводят к безусловной подлинности. Проникнуть в нее возможно и через реанимацию архаической простоты слова. Необходимость простоты — проблема современного слова и современного понимания/непонимания, по Розанову. Мыслитель проясняет архаическое (египетски-жреческое) единство слова/жеста/ритуала/участия и выводит его как насущную проблему современности. Египет выбран, по-видимому, постольку, поскольку в нем архаическая подлинность еще не замылена культурными интерпретациями, а также потому, что Египет есть базис докультурной греческой *религиозности*.

Так, подлинность понимания, основанная на простоте, — универсальная проблема, вбирающая в себя и религиозный, и социально-антропологический, и экзистенциальный контексты понимания. В другой работе Розанова, в «Возрождающемся Египте», посредством специфических приемов мысли автором пробуждается отношение к слову как к живому порядку, сложившемуся в живых условиях быта. Розанов разворачивает гармоническое единство: слово — закон — завет — природа — отечество — семья — пол — кровь. Через осмысленную включенность в реальность человек переживает ее заветный смысл, который *восстанавливается* (поскольку от природы/породы и поскольку изначально задан, но утерян). Вне этого единства остается невозможным проникновенно понять и осознать/осмыслить каждую часть. Первопонимание не есть следование норме и правилам, но есть безусловная (детская) вовлеченность в реальность; в этой безусловной вовлеченности распахнуты условия самой жизни — присущая ей эротичность, проступающая через *кровную* связь с местом, с землей, природой, матерью, отечеством. Эрос, эротика у Розанова открывает свое архаическое забытое значение, непосредственно увязанное с семантикой ума, мысли — «устремленность, тяга, влечение, воля». Подлинный эрос в тяге младенца к матери, человека к родине, в подробностях домашнего уюта и быта, в ускользающих от постороннего примет *своего* места-мира. И в этой непосредственности Эрос и вещи, означенные им, одновременно искренне правдивы и священны¹. Слово, дело, непредвзятое понимание — эротичны. Потому для Розанова важна *одомашненность* слова, сохраняющая наивность и простоту своего значения, одновременно отсылающая к живому космосу. О. Мандельштам говорит о Розанове: «вся его жизнь прошла в борьбе за сохранении связи со словом, за филологическую культуру, которая твердо стоит на фундаменте эллинистической природы русской речи»². Но для Розанова эллинизм есть

¹ См.: Розанов В. В. Возрождающийся Египет. М., 2002.

² Мандельштам О. Э. Слово и культура. М., 1987. С. 60.

только вектор, указывающий на более древние основания — на протокультурные корни Египта и на *инстинктивную* природу Эроса. Можно полагать, что простота, одомашненность, эротичность слова, языка восприняты М. Кузминым из контекста коммуникации с «домом» (как говорил сам М. Кузмин) В. Розанова.

Розановские приемы и тематические линии их реализации проступают в мысли Кузмина. Эстетическая связь наводит на предположение об общем для обоих художников континууме мыслительного поля, а через их опыт мысли — континууме *eposhe*: простота слова, контекстуальность смысла, мистериальность с-казывания мысли в письме и жесте художника, египетская архаика как максимальное приближение к более подлинным установкам живой коммуникации, к ритуалу смысла и личностной ответственности за него, к *re-ligio*.

В синхронном плане можно также провести аналогию с греческим поэтом К. Кавафисом, а также с Р.М. Рильке, ритмическая метрика которого была воспринята, возможно, М. Цветаевой в ее эпических текстах. Эта аналогия возможна настолько, насколько каждый поэт, выступающий одной из ее позиций, строит свою поэтику на греко-египетской архаике, и в зависимости от нее разворачивает мысль. Культура Греции, Египта воспринимается как «высокая культура, обеспечивающая единый базисный фонд, поддерживающая веяние “всемирной отзывчивости” и стимулирующая интенсивный диалог идей с позиций глобального исторического и культурного опыта, мыслимого как неразрывный творческий акт. Это тяготение к универсальности, находящее художественные опоры в формах, где “вечное” сопрягается с “современным”, как бы моделируя философские основы жизни». Кроме того, «этот процесс происходит на фоне всеобщего ощущения зыбкости жизненных устоев, вступления в критическую фазу, чреватую грозными катаклизмами»¹. Тема Египта обнаруживает более глубокие архаические пласты рациональности в сравнении с темой Греции, реконструируемой немецкими романтиками. Уникальность русского Серебряного века раскрывается в экспликации этих глубинных установок рациональности культуры, которые и в культурологическом, и в историческом плане отсылают к моментам, пребывающим вне деления на Запад/Восток.

Египет как тематический вектор эпохи, его сокрытый Логос выступает одним из подводных камней (Атлантидой) в единстве топоса мысли Серебряного века. Так, исследователи показывают, что поэтическая египтомания Серебряного века равнялась на европейские образцы, отмечая, что в лирической мысли Серебряного века «весьма ощутима неоромантическая струя — заимствованные из “Осимандии” Шелли образы путника и Осимандии/

¹ Ильинская С. Родственность поисков: К.П. Кавафис и русская поэзия «серебряного века» [Электронный ресурс] / С. Ильинская. — Режим доступа: <http://www.screen.ru/vadvad/Litoboz/Kavafis/KAVAFIS1.htm#15>

Рамсеса; транспонированные из романтической парадигмы руины, часто в лунном свете; и Египет, переданный глазами греков». Тема Египта обнаруживает в эпохе «неопарнасскую струю»¹, которая «влилась через заимствованные у Готье, Леконта де Лиля и Эредиа, через словари, образы, приемы, через ауру сокрушительной мощи и великолепия Египта, через преобладание живописного начала и акцентирование египетской пластики. У парнасцев русские учились и особым эффектам для передачи Египта как Другого, чужого, самобытного»². Мистико-мифологическая топология «Вечной Женственности» В. Соловьева, А. Блока, сопряженный с нею «Женский Логос» В. Иванова, В. Розанова, тоpos *воспоминаний* В. Набокова (*Я был в стране Воспоминанья*) могут быть отнесены к синкретическому единству жреческой египетской мифопоэтики мысли. В то же время, как показывают исследователи египетской поэтики начала века, для того, чтобы «русский Египет приобрел собственную физиономию, ему следовало преодолеть парнасскую парадигму»³. И если многие художники русского Египта «довольствовались скрещением и легкой модификацией имеющихся традиций», то «Александрийские песни» М. Кузмина сообщают самобытный образ мифа / мира («своя» Александрия), который не только описан поэтом, но который выступает определенной топологией мысли, возможность попадания в которую открывает перспективу иного видения и ощущения современности, Времени, жизни. Другой пример такого «преодоления» — пойнэтическая мысль К. Кавафиса.

«Александрийские песни» Кузмина сходны по тематике, внутреннему колориту, ритмике и приемам изложения с эстетикой К. Кавафиса. У Кузмина, также как и у Кавафиса, Александрия обретает статус онтологической родины, характер «урочища»⁴; в александрийской модели они находят искомое самовыражение. «Перенесением центра тяжести всякого освобождения в область мышления и чувств», что «отчасти повторяет “познай самого себя” древних греков»⁵ воспроизводит отношение к Александрии самого Кузмина С. Ильинская. Александрия выступает своеобразным тоposом мысли (вбирающим в себя мирочувствование, смысловые коды, космос быта, архаическую подлинность религиозности и пр.), для проникновения в который необходимы такие словесные конструкции, которые соответствовали бы его ауре.

¹ Панова Л.Г. Русский Египет. Александрийская поэтика Михаила Кузмина [Электронный ресурс] / Л. Панова. — Режим доступа: <http://ruthenia.ru/document/539093.html>

² Там же.

³ Там же.

⁴ См.: Ильинская С. «Александрийское урочище» в поэзии К. Кавафиса и М. Кузмина // Балканские чтения-2: Симпозиум по структуре текста. М., 1992. С. 113–118.

⁵ Ильинская С. Родственность поисков: К. Кавафис и русская поэзия «серебряного века» [Электронный ресурс] / С. Ильинская. — Режим доступа: <http://www.screen.ru/vadvad/Litoboz/Kavafis/KAVAFIS1.htm#15>

Исследователи и сами мыслители, поэты воспринимают эллинистическую Александрию аналогом переживаемой эпохи — временем, в котором возникает, с одной стороны, потребность пробудить инаковость окостеневшим «сакральным формулам», с другой — попытка сохранить зыбкость ускользающего бытия, остановить время, «влюбленно и судорожно запечатлеть, зафиксировать улетающую жизнь»¹. Желанная Александрия становится реальной за счет сугубо лингвистической работы: посредством сооружения таких мифопоэтических конструкций, которые могли бы оказаться продуктивными и функциональными в деле пробуждения мысли. Такие конструкции Кузмина и Кавафиса конституируются через органическое единство (интонации, словесного ресурса, мифологической образности, сложного ритмического рисунка), которым художник как бы зазывает себя и аудиторию в воссоздаваемый топос мысли, а, попадая туда, понимает, что эта мифическая жизнь не менее подлинна, чем та, которая окружает в современности. Через слово, язык художник выходит за условленные цивилизацией и культурой горизонты времени, показывая, что эстетика, живая мысль есть способ, которым возможно проникнуть за рамки гносеологических и эвристических условностей. Аура текста как способа проникновения в архаику культуры совпадает у русского и греческого поэтов. Исследователи отмечают такой момент: «Сходные ситуации и сопряженные с ними многообразные параллели — сюжетные, образные, лексические — действительно наводят на мысль о двух, греческом и русском, вариантах одного текста»². Гностика разворачивает себя у Кавафиса как *историософия*, при том, что поэзия есть единственный язык, позволяющий прояснить Логос/Софийность/Мудрость Времени. Провиденциальность бытия укладывается и в лингвистический Гнозис Кузмина.

Гнозис и у Кузмина и у Кавафиса разворачивает себя и открывает возможность собственного обнаружения через «музыкальность» стиха, его *мелос*. Вяч. Вс. Иванов подчеркивает ритмико-метрическую оригинальность «Александрийских песен» Кузмина, обосновывая ее тем, что в них «верлибр ориентируется на образ античного размера»³, через реконструкцию которого становится возможным проникновение в эпоху, отдаленную тысячелетием и смысловыми пластами культур. Текст обнаруживает себя в качестве такого способа, через который передается «энтузиазм» мысли, проявленный в слове художника-сензитива. Текст наводит на необходимость архе-религиозности, эстетической ритуальности смысла, а также, одновременно, тех-

¹ Кузмин М. Условности. Петербург, 1923. С. 87.

² Ильинская С. Родственность поисков: К. Кавафис и русская поэзия «серебряного века» // [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://www.screen.ru/vadvad/Litoboz/Kavafis/KAVAFIS1.htm#15>

³ Иванов Вяч. Вс. Постсимволизм и Кузмин // Иванов В. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры: В 2-х т. Т. 2. (Статьи о русской литературе). М., 2000. С. 202.

нически (ритмом, звуком, словом / прагмемой / мифологемой) восстанавливает эту архаику.

Религиозность поэтики Кузмина подтверждается и его дневниковыми записями. Так, 6 апреля 1929 года им записано в дневнике: «Почему я никогда в дневнике не касаюсь двух-трех важнейших пунктов моей теперешней жизни? Они всегда, как я теперь вижу, были, мне даже видится их развитие скачками, многое сделалось из прошлого понятным (закон Времени? Мудрость истории, созвучная историософской версии Кавафиса? — И.К.). Себе я превосходно даю отчет, и Юркун даже догадывается. Егунов прав, что это *религия*. Может быть, безумие. Но нет, тут огромное *целомудрие* и *потусторонняя логика*. Не пишу, потому что, хотя и ясно осознаю, *в формулировке это не нуждается*, сам я этого, разумеется, никогда не забуду, раз я *этим живу*, а и другим будет открыто, не в виде рассуждения, а из воздействия всех моих вещей... Без этих двух вещей дневник делается как бы сухим и бессердечным перечнем мелких фактов, оживляемых (для меня) только сущностью. А она, присутствуя незримо, проявляется для постороннего взгляда *контрабандой*, в виде непонятных ассоциаций, неожиданного эпитета и т.п. Все очень не неожиданно и не капризно» (курсив мой — И.К.)¹. То, что квалифицируется самим автором «контрабандой» есть лингвистические приемы организации пространства мифа. Этими штрихами задаются контуры эстетики мысли художника, его отношения к реальности, к «миру», его проживание *жизни* как целостного, *религиозного* феномена, где религиозность есть ее неотъемлемая значимая / значительная часть. Причем значим и востребован не социально-ортодоксальный и идеологический модус религиозности, а некий иной модус религиозного бытия. Реконструкция исконного смысла *религиозного феномена* восстанавливает правомерность и оправданность стилистических фигур, имеющих четкое осмысленное предназначение и ясную работоспособность, функциональность. Сегодня это напоминает высказывание о религиозном феномене М. Хайдеггера, а также его утаивание того, какой религиозной версии он придерживается и отсыл корреспондентов к текстам, которые говорят сами за себя и повергают читающего к самостоятельному осмыслению такого предельного феномена как опыт и практика веры². «Неожиданность» и «некапризность» смысловых конструкций, слов, образов проясняет веру как уверенность, как то, что руководит рукой художника слова, что пережито и проступает твердой почвой («первым небом»?) мысли, убежденностью и *уверенностью* в личностной правоте.

Вера проступает и восстанавливается по приемам организации текстового пространства, а также из смысловых сюжетов и из отношения к ним

¹ См.: Богомолов Н.А. Любовь — всегдашняя моя вера // Кузмин М. Стихотворения. СПб., 2000. С. 29.

² См.: Беседа с Хайдеггером // Хайдеггер М. Разговор на проселочной дороге. М., 1991. С. 146 — 159.

Кузмина. Из архитектоники и смысловой плотности текстов возникает устойчивое ощущение того, что художник развивает исток религии, пробивается к ее архаической этимологии, уместающей в себя и определенный образ действия: как *re-ligio* — связь человека с реальностью вне рамок пространства, времени; религия восстанавливается как процедура организации и проживания космоса, которая одновременно является и процедурой наведения на зоны, *инаковые* устойчивым смыслам, на зоны мысли. Из таких религиозных, гностически-языковых техник пробуждается иное понимание времени и пространства, не укладывающееся в линейные парадигмы восприятия и не ограниченное календарно.

Логос как всегда ускользающий, как тайна («потусторонняя логика», фиксируемая дневниковыми записями), как внимание к реальности и любовь проясняется своеобразием стиля повествования и стиля мысли. *Интерпретация* как вживание, *ответственность* перед миром и свой ответ мирозданию, *вслушивание*, *попытка проникновения* в скрытый (инобытный) план/закон универсума суть стилистические установки, осуществляемые посредством вникания в глубину слова, посредством доверия внутренней семантике, не обнаруживаемой в поверхностных значениях и утилитарных смыслах. Такие установки мифопоэтики М. Кузмина (и его реальной жизни и его текста как способа реализации жизни и понимания ее, и их неразрывного единства и взаимозависимости) — путеводные нити к Логосу. Это, по-видимому, своя, мифопоэтическая, версия религиозности, обжитая, проверенная на прочность и усвоенная; религиозность как подлинный способ бытия.

Такая версия *религиозности* и ее символьные основания наиболее отчетливо проявили себя в поздней работе «Форель разбивает лед».

Герметизм и гностика наиболее отчетливо прослеживаются в «Форели». Здесь они не суть мировоззренческие доктрины, их принципы не отстаивает художник, но показывает их работоспособность в своей версии «мира». Они уместаются в слово, язык, выступая в качестве Логоса, достигаемого/проясняемого для Кузмина через клиппированную архитектуру сюжета «Форели». Герметизм есть и сам принцип организации текста Кузмина, проступающий через многочисленную демонстрацию единства противоположных начал (внутреннего и внешнего, низких и высших побуждений и переживаний), взаимозависимость и взаимоувязанность их в реальности. И эта связь, по Кузмину, проявляется в живой целостности ощущения.

«Форель разбивает лед» — одно из последних произведений М. Кузмина. Оно может быть воспринято как мифопоэтический итог, вбирающий в себя установки мысли, которые художником были уяснены и пережиты в течение творческой биографии. «Форель» есть концентрированная плотность стилистики Кузмина, потому некоторые ее логические повороты ускользают от попытки выявить в них/через них прозрачность, внятность. Внешняя простота и прозрачность слов остается, но она сопровождается и контекстуальными наслоениями, часто словообразованием, за счет чего «прозрачность»

редуцируется к более сложной органике смысла, выплавляемого из пойкиетического целого: «взвинченная интонация, исполненная восклицаний и вопросов, разорванные и нарочито неточные рифмы, очень резкие инверсии, непривычные словообразовательные модели, столкновение возвышенного и низменного, ввод в стихотворение далеко не всем известных мифологических образов, отсылки к загадочным для читателя текстам нередко создают впечатление невнятицы, едва ли не футуристических опытов»¹. Однако, через «невнятицу», напряженный ритм слово зазывает аудиторию, вовлекает ее, не оставляет безучастной хотя бы в такой первичной установке как установка на «как бы» понятность и прозрачность этого слова. Однако (вдруг!) эта понятность ускользает и воспринимающий остается внутри текста, но наедине с самим собой, растерянным. А смысл приобретает какие-то контуры в конце пути чтения, постижения, «желания понять» и обнаруживает себя также *вдруг*: из конца текста необходимо добраться в начало, чтобы потом мелочи и подробности, уводящие за горизонт понятности, но оставшиеся в спекулятивном режиме рациональности незафиксированными, открыли свою значительность и значимость. В этом отношении тексты Кузмина суть тексты философского порядка. Не охарактеризованные самим автором в качестве таковых, они выступают философией постольку, поскольку провоцируют у аудитории попадание в пространство иного, и заставляют ее отключиться от готовых шаблонов смыслополагания и осуществить акцию едино-мышления, рефлексии, выполненной за границей ожидаемой и прогнозируемой смысловой программы.

В «Форе́ли» Кузмин освобождает важную для своей поэтики тему — тему воды как стихии и как живой/жизненной среды. Освобождает в том смысле, что архитектурикой дает возможность сказать не *о ней*, но *ей самой* за самое себя. Образ форе́ли наследован им из «Александрийских песен», в которых достаточно часто встречаются образы воды, рыб, водно-земной жизни.

По-видимому, возможность пролагания смысла *сквозь тест* заключается в постановке под вопрос самих тез, которые всплывают, как подводные валуны, в возможности догадки (равноправной по отношению к выводимым тезам), привлечение которой расширяет семантический контекст. Во избежание сглаживания контекста, притягивания его к одной из выстраиваемых интерпретативных линий, привлечение встречных вопросов-догадок, помещаемых в скобках, более чем уместно. Такой прием пробуждения смысла, заданного архитектурикой сюжета и композицией текста, оставляет тексту свободу и навязчив менее остальных.

Так, в «Форе́ли» художник сводит стихии (земля, вода) в одну плоскость бытия, проясняя герметический закон одновременного единства и борьбы,

¹ Богомолов Н.А. Любовь — всегдашняя моя вера // Кузмин М. Стихотворения. СПб., 2000. С. 27.

закон текучести, перехода из одного состояния в другое (как внешних вещей, так и личных переживаний). Вода — и лед и огонь одновременно. Замерзшая вода — лед, холод, затухание жизни. Это справедливо и по отношению к способам понимания и восприятия слов, процессов, законов реальности. Это и то, что принято понимать под законами, и то, что скрывается как их изнанка, а одновременно и перспектива перехода в иное измерение мысли, к иной мере. Значимы такие словесные единицы, как «тень», «забытие», «небывшество», «сон», «ложь», «призрак». Этот ряд выступает характеристикой «мира», т. е. такого понимания, которое выравнивается общественным мнением, выступает «истинным», пользуется популярностью, расхожестью, принимается как «естественное». Это касается и слов с принятым значением вне их символического капитала, по которым скользит сознание и которые скрывают свою подлинную глубину. Это относится и к восприятию «нормальной жизни», а вместе с нею — к «нормальности» любви, дружбы, честности. Однако, как становится понятно из текста, рушащего линейную последовательность интерпретативной логики, эти «нормы» не живы, и не предназначены для жизни. Они и есть — лед, панцирь, сковывающий живую жизнь (форель — рыбу, обитающую в чистой воде).

Форель здесь и предмет наблюдения и живые ощущения движения к собственной экзистенции: *порода мысли* открывается в соразмерности / соответствии с живой природой —

Ударь, форель, проворней!
Тебе надоело ведь
Солнце аквамарином
И птиц скороходом — тень.
И далее —
Чем круче сжимаешься —
Звук резче, возврат дружбы.

Разбиваемый лед с каждым ударом хвоста форели — указание на возможность обретения подлинных, непосредственных установок жизни — на возврат к истоку. Форель, разбивающая лед, с каждым ударом делает более реальной возможность совпадения с двойником, который *всегда рядом и всегда отсутствует*, неуловим, ускользает в мире норм. Удар форели, проломление льда снимает границы жизни и смерти, и в этой безграничности проступают «забытые названия, бывшие слова...», становятся реальны и те, кого уже нет («художник утонувший»), и те, кого еще нет, и те, кого никогда не было в реальности, «в живых», но кто, возможно, был героем чужого романа (отсылка, возможно, к «Портрету Дориана Грея» О. Уайльда: «А вы и не рождались / О, мистер Дориан»). Мир восстанавливает живую мифологическую целостность, в которой живо то, чем живет конкретный человек, воображая ли реальность, отстаивая ли значимость памяти, принимая ли за наличное бытие то, чего еще нет, но событие чего возможно. Здесь

память — эконожка, а *воображение* — «мальчик-посыльный». Посыльный за кем/чем? По-видимому, за тем, что не уместается в рамки форматированного образа мира. За тем, что восстанавливает подлинную целостность, утраченную в фрагментированном мире условных стереотипов, принятых за подлинные, причинно-следственных связей. «Форель» есть и память, пробивающая «лед» схематичных установок на восприятие времени, логики жизни. «Форель» есть и сердца стук, и внутренняя дрожь. Форель бьет двенадцать раз (двенадцать частей текста) и можно предположить, что для художника в данной работе это значимое число, число, сопрягаемое со временем (двенадцать месяцев в году), а также имеющее свои религиозно-архаические корни.

В Первом ударе место театра («шел “Тристан”. / В оркестре было раненое море») накладывается/совпадает со спиритическим сеансом и *здесь* (в театре? на сеансе спирита?) важно то, что пространство (и пространство текста не в последнюю очередь, поскольку текст воспринимается художником как один из немногих возможных способов пережить, понять и с-казать живую целостную органику мироздания, ускользающую при линейном изложении темы) оказалось выстроенным так, что

Тело мне сковала
Какая-то дремота перед взрывом,
И ожидание, и отвращенье,
Последний стыд и полное блаженство...
А легкий стук внутри не прерывался,
Как будто рыба бьет хвостом о лед...

И далее — в этом (*иномерном*, ибо ему задана иная мера через такое состояние, которым сняты *скрепы сознания*, «проломлен лед») пространстве тот, кто переживает (не стоит его называть лирическим героем, ибо здесь эти слова не работают, это освобожденное Я художника, пробужденная душа, можно сказать) *принят будто кем-то за другого*

Пожал мне руку и сказал: “Покурим!”

И далее —

Как сильно рыба двинула хвостом!
Безволие — преддверье высшей воли!
Последний стыд и полное блаженство!

«Рыба двинула хвостом» изнутри, она уже не есть объект наблюдения, но — способ переживания. Второй удар — вторая часть: что это? Воспоминание детства? Сон? Мир, воссозданный по принципам язычески-природным, в котором каждая связь (символ) есть связь кровная, кровью же закрепляется договор между тем, кто решился на жест прорубания льда и тем миром, который за ледяной гранью, и/или переплавлен из льда

в жидкость («Тихо капает кровь в стаканы: / Знак обмена и знак охраны...»)? Мир-по-ту-сторонность (ино-бытность/ино-мерность застывших форм!), в котором законы одновременно и привольны и строги — «кровь за кровь, за любовь любовь»? В этом мире боги язычников и Бог христиан совпадают в Едином (законы одновременно и увязаны на крови («кровь за кровь») и отменяют кровь как лютую расправу «нам не надо кровавой мести / От зарока развяжет Бог»). В любом случае — вне зависимости, *что* это за мир — он воссоздан такой архитектурной, которая, в свою очередь, вызывает переживание целостности, необходимое для самосовпадения с реальностью; связи в так воссозданном мире имеют не номинальное значение, они не схематичны, но пророщены из глубины корневой системы, единой для природы и человека и выступающей корневой системой природы (породы) человеческого в ее ипостаси художника, свободного от схематического способа бытия. Решимость пробить корку льда (мира? нормы?) — ответственный жест —

Сам не знаешь, на что пошел ты?
Тут о шутках, дружок, забудь!
Не божьих лесов вампиром —
Смертным братом пред целым миром
Ты назвался, так будь же брат!

Жест ответственный, опасный (почему? — остается, по-видимому, за текстом, загадкой. Можно предположить, что опасность в том, что проламывание льда провоцирует окончательное выпадение из мира норм, риск не вернуться. Как станет видно — художник дает ответ в конце повествования), но нужный и необходимый для того, чтобы сохранить человеческое, человеком спастись, остаться, быть. Методично раскалывая лед, форель-память доставляет юношескую пластику ощущений, свежесть мира (в Третьем ударе).

С Четвертым ударом появляется мета-физический (или *уже* вполне реальный?) двойник —

Ты просыпался — я не сплю,
Мы два крыла — одна душа,
Мы две души один творец,
Мы два творца — один венец...

И далее —

Зачем же заперт чемодан
И взят на станции билет?

Здесь сон граничит с явью, и сам двойник впаян в Я художника, уходит вглубь и, в конечном счете, раскрывается то, что они изначально повенчаны («Мы два творца — один венец»). Этот двойник — голос из глубины, зов к под-

линности, к утраченной наивности красочно, *вживую* видеть и воспринимать мир. Пятый удар — сведение разных опытов переживания в один, в *целое* чувства —

Мы этот май проводим как в деревне...

Далее в повествовании — разлука, письмо от возлюбленного (штемпель на конверте «Гринок»), и —

Мы этот май проводим как в бреду...

Деревня как размеренность, покой, лень, сталкивается с бредом, страстью. Конец повествования —

Кто выдумал, что мирные пейзажи
Не могут быть ареной катастроф?

Очевидно, в тексте не может быть линейного смысла, он не предполагается автором; в то же время фрагментарность повествования — первое впечатление. Скорее, архитектура текста — архитектура мозаичного образа, складывающегося как в калейдоскопе. В зависимости от поворота складываются разные грани и сложение-конфигурация смыслового рисунка открывает перспективу иного, встроить которую в готовые смысловые рамки не представляется возможным (и необходимым, поскольку у автора иная задача — вскрыть «лед» и освободить стихию).

С Шестым ударом открывается Логос-путь «оттуда-сюда» через иносказательное повествование баллады, по сюжету которой погибший жених-моряк возвращается домой «целым и невредимым», но не почитающим святынь, креста, и уже не моряк это, а «юный баронет», скончавшийся много лет назад в замке, но здесь и сейчас стоящий перед невестой как будто бы моряка и ожидающий ответа-согласия на любовь, который она дает ему. И это согласие идет изнутри — «голос шепчет» (может быть, этот голос есть сам «двойник», который дал себя знать с Третьим ударом форели, пребывающий на глубине сердца, вожделеющий совпадения/освобождения? Возможно, само согласие на любовь — жест совпадения с собой/двойником и жест разрушения рамок мира, ограниченного условностью предрассудков о сущности стихии смерти и того, что *за* ее границей?).

С Седьмым ударом форели повествование о «неведомом купальщике, купающемся тайком», стыдящимся чужих глаз и не понимающих красоты наготы, возможности оказаться Нарциссом надламывается строфой — «Намек? Воспоминанье?» — на что? Ответа нет. Догадка — на родную/изначальную стихию воды? На возможность/опасность/счастье смерти в воде («Держи скорей налево и наплывешь на мель!»)? — ответа нет. Это бой форели о лед («Серебряная бьется / Форель, форель, форель!...»). И смерть, и воспоминание, и расшатывание скреп мира/жизни/смерти — возможность одновременной множественности интерпретативных веток.

В Восьмом ударе форели — сентенция «Чтоб вновь родиться, надо умереть» подготавливает встречу с человеком в зеленом плаще, с зелеными глазами и до боли милым лицом, а также напряженное повествование того, кто уже умер (утонул?), и для кого «Ангел превращения отлетел», и теперь этот прах стянут стеклом «и бьется как рыба». Утопленник говорит о том, что его зеленый плащ — призрак. На просьбу: Останься здесь! Он отвечает:

Ты видишь: не могу!
Я погружаюсь с каждым днем все глубже!

Это важное откровение для художника. Возникает догадка — Он и есть любовник? Это он утонул? Но он жив? Призрак? Изнанка жизни, или того, что под нею (жизнью) понимают? — Но, как оказывается, он жив и где-то проживает —

Дней через пять я получил письмо,
Стоял все тот же странный штемпель: «Гринок».

И письмо сообщает о том, что друг «счастлив, прямо, просто — счастлив», и о том, что в словах не скрывается какой-то «высший смысл».

С Девятым ударом открывается изнанка:

— Утонули? — В переносном смысле.
— Гринок? — Есть. Шотландский городок.
Все метафоры, как дым, повисли...

И опять — «Голос пел слегка, слегка: / Шумит зеленая река...», и образ как «утопленник» будет являться,

Не примешь в сердце ты пока
Эрвина Грина, моряка.

Грин — городок, место и имя моряка, погибшего, но оживающего, с каждым ударом форели становящегося более реальным и ощутимым, и грани между жизнью / смертью оказываются размыты.

С Десятым ударом форели выстраивается ситуация (через *ожидаемый случай выскользнуть* из суеты, дежурности смыслов, ситуаций) встречи с двойником / близнецом. В игорном доме разворачивается игра иного плана — воображения («Казалось мне, сижу я под водою...»). «Быть под водою» — изначальная среда человека, младенца в утробе матери. Напрямую об этом речь не идет, к этой догадке подталкивает строфа —

Но я искал ведь не воспоминаний,
Которых тщательно я избегал,
Я дожидался случая...

Появляющийся незнакомец выводит из игорного дома, ведет в «обычную мещанскую квартирку» (к коллекционеру?), в которой собраны «обычные под-

делки скоробеев» — подделки под архаические знаки Египта, под подлинность, под исток, и (вдруг!) здесь хозяин предлагает «забаву», но разъятую, без второй половины:

Быть может взглянете? — Близнец! «Близнец?!» — Близнец. «И одиночка?» — Одиночка.

И этот Близнец — в аквариуме, покрытом сверху стеклом, словно льдом — «Форель вилась меланхолично / И мелодично била о стекло». И слова хозяина — «Она пробьет его, не сомневайтесь». Текст насыщен с избытком сразу многими символическими гранями: сам Близнец есть символ в его архаическом значении части, требующей восполнения утраченного, разъятого. Форель сама *как будто* (так воспринимается из повествования) выступает Близнецом, она же неустанно проламывает лед, и встреча с форелью — намек на возможность самосовпадения. Но в ходе повествования *вдруг* выясняется, что Близнец не форель, а кто-то другой, потаенный в шкафу — спящее «оборванное существо» на зеленом фоне, у которого «Сквозь кожу зелень явственно сквозила». Сложной фабулой, образом Близнеца/Другого обнаруживает себя такой прием организации мысли, как *прием маски*, чем достигается большая степень условности и принятых значений слова, и критериев норм, оценок, привычных, доведенных до схематизма, способов восприятия реальности и квалификации ее в качестве таковой.

Все это время пристального наблюдения за экспонатом форель бьет о стекло и с этим боем взрывается *воспоминание*, некая *Прапамять* — это и тот незнакомец, который жаловался, что для него «Ангел превращения отлетел», и теперь его прах стянут стеклом «и бьется как рыба», это и Близнец — «Я» художника, посланный «назад зеленой страной», от истока («Я — смертный брат твой»), возможно, это и сокровенный любовник, с которым связаны общие сокровенные воспоминание и которому можно сказать «А помнишь?». Проступает догадка о подлинной семантике любви, близкой платоновской — *любовь* как *встреча* разъятых частей изначально единого целого, как *узнавание* в любовнике необходимой части себя и *совпадение* с нею, с утерянной подлинностью. Если сначала Двойник уходил на глубину — моря? Жизни? Смерти? Прапамяти? — («Я погружаюсь с каждым днем все глубже!» в Восьмом ударе форели. По-видимому, «вода», «жизнь», «смерть», «Прапамять» — единицы одного смыслового ряда, заданного контекстом и ритмическим режимом повествования) — то теперь глубина разверзается и в эту глубь попадает сам герой. Взрыв памяти сопровождается непрерывным боем льда — «А рыба бьет, и бьет, и бьет, и бьет». В одиннадцатом ударе разворачивается совпадение через опрашивание Близнеца и его ответы —

- Я — первенец зеленой пустоты.
- Не умерли, кого зовет любовь...

— Таинственный свершается обмен... (который, кстати сказать, был невозможен, пока форель не проделала свою работу, и лед не был расколот окончательно).

И первый взгляд очнувшегося фиксирует то, что форель разбивает лед, а сам Близнец сообщает, что «Восходит на следующую ступень» и «Огонь на золото расплавит медь», и «Ангел превращений снова здесь». Свершается самосовпадение. С Двенадцатым ударом — совпадение и понимание / переживание через любовь, открытие подлинной жизни / смерти. В мире безо «льда» (окостневших форм, лжи и фальши) все *живы*. И последний удар форели совпадает с последним, двенадцатым, ударом часов в Новогоднюю ночь.

Целостная семантика «Форели» архаична. Это — открытие возможности задавания такого контекста, в котором и посредством которого проступает исток бытийственного смысла. Архаический смысл восстанавливается актуализацией феноменов, пограничных с общепринятым смыслом — смерть, Двойник-Близнец, вода. Это поэтическое дознание о них и о экзистенциальной подлинности, о истоке мифа как собственного мира. Иначе *сказать их и о них* невозможно. Кузмин провоцирует самостоятельную работу слова, не оставляя ему возможности остановиться и застыть; через расплавленное, пластичное слово художник дознается о собственной природе / породе, и о природе реальности. Природа слова оплавляется самим контекстом, архитектура которого Г.Г. Шмаковым характеризуется в качестве «опыта поэтического киномонтажа»¹. Стилистический киномонтаж достигается и за счет клипированного сюжета, и за счет непредсказуемой словесной образности, и за счет ритмики (сравнимой с ритмикой дыхания художника) повествования.

Мифологема взломанного льда в «Форели» в автобиографическом / автомифологическом плане — совпадение с опытом дневниковых записей, в которых подлинность замысла жизни распрямляется и восстанавливается через память, детство, сны, воображение, любовь.

Как для Кузмина воспринимается одомашненный мир-миф В.В. Розанова, так и образ самого М. Кузмина, его текстов, манеры исполнения, словесного интонирования выступает в качестве значимой мифологемы в мифе-мире других художников слова, мыслителей — А. Ремизова, М. Цветаевой и др. Так, М. Цветаева в эссе «Нездешний вечер» обнаруживает совпадение мифа собственного бытия, неразрывного со словом, мыслью, текстом, и мифа бытия М. Кузмина, воспроизведенного в многочисленных жестах, значимых как при узнавании себя в другом, так и при разминовении с людьми. Для Цветаевой значимы такие подробности, как поворот головы, ритм чтения, интонирования, придыхание, напомнившее детскость поэта (для М. Цветаевой — каждого Поэта, и в проступании детской наивности — однородность поэтов): Кузмин читает стихи

¹ См.: Шмаков Г.Г. Михаил Кузмин, 50 лет спустя // Русская мысль (Париж). 1987. № 3676. 5 июня. Лит. приложение. № ¾. С. IX.

Я — *детски!* — верю в совершенство.
 Быть может... это не любовь...
 Но так... — *Похоже* —
 На блаженство...

А их восприятие потом будет записано М. Цветаевой: «Незабвенное на *похоже* и *так* ударение, это было именно *так похоже*... на блаженство! Так только дети говорят: *так* хочется! Так от всей души — и груди. Так нестерпимо-безоружно и обнаженно и даже кровоточащее среди всех — одетых и бронированных» (курсив автора — И.К.)¹. Как для Цветаевой, так и для Кузмина, Ремизова значим также и опыт встречи/невстречи, опыт совпадения *через границы пространства и времени*, а через *такие* совпадения — совпадения с теми, кто достоин называть себя поэтом, художником, и через это — человеком. Несколько позже встреча/невстреча с Кузминым (как знак-намека на единство и родство душ, сопричастность опыту мира друг друга) у М. И. Цветаевой состоялась, через единство тем, через восприятия письма как единственно подлинного способа бытия, способа закрепления жизни в слово и придания ей статуса живого, реального мифа, через проверку мира на подлинность словом, опытом мысли других художников (для Цветаевой — святых и священных) — Пушкина, Гете. Об этом Цветаева сообщает Кузмину в письме: «Вхожу в Лавку писателей, единственный слабый источник моего существования. Робко, касирше: “Вы не знаете, как идут мои книжки?” (Переписываю стихи, сшиваю в тетрадки и продаю. Это у нас называется — преодолеть Гуттенберга²). Пока она осведомляется, я, pour me donner une contenance³, перелистываю книги на прилавке. Кузмин. “Нездешние вечера”. Раскрываю: копьем в сердце — Георгий! Белый Георгий! *Мой* Георгий, которого пишу уже два месяца — житие. Ревность и радость, двойное острие, читаю — радость растет, кончаю — змей ревности пронзен, пригвожден. Встает из глубины памяти моя встреча. Открываю дальше: Пушкин — *мой* Пушкин, то, что всегда говорю о нем — я. И, третье — Гете, *мой* Гете, мой, с шестнадцати лет, Гете — старый! Тайный! — тот, о ком говорю, судя современность: “Перед лицом Гете...”. Прочла только эти три стиха. Ушла, унося боль, радость, восторг, — все, кроме книжки, которую не могла купить, так как ничто мое не продалось. И чувство: — раз есть еще такие стихи... Что мне еще осталось сказать Вам, кроме: — Вы так близки мне, так родны...» (курсив автора — И.К.)⁴. И, как заклинание Цветаевой на память о том, что поэт остается жить, вне зависимости от конечности земного бытия — стихи глазам Кузмина, его харизме, его *живому* мифу, написанные в июне 1921 года и отосланные ему с письмом:

¹ Цветаева М. Нездешний вечер // Цветаева М. Воспоминания о современниках. Дневниковая проза: Соч.: в 7 т. Т. 4. М., 1994. С. 289.

² высказывание, принадлежащее Б.К. Зайцеву (прим. М. Цветаевой)

³ Чтобы занять себя (фр.).

⁴ Цветаева М. Нездешний вечер // Цветаева М. Воспоминания о современниках. Дневниковая проза: Соч.: в 7 т. Т. 4. М., 1994. С.290.

...Так знайте же, что реки — вспять!
Что камни — помнят!
Что уж опять они, опять
В лучах огромных
Встают — два солнца, два жерла,
Нет — два алмаза —
Подземной бездны зеркала:
Два смертных глаза.

Не будет преувеличением сказать, что *живое* слово — мера миру и, одновременно, личностный опыт бытия, — сущностная константа Серебряного века и каждого мыслителя-поэта-музыканта через глубину слова осуществлявшего опыт экзистенции. Это говорит о том, что сама эпоха — миф и мир каждого художника, сумевшего *с-казать eroshe* и дать ей сбыться — мифопоэтичен. Принцип письма основан на тщательном подборе слова, которым *звучит* время. В работе «О прекрасной ясности» сам Кузмин излагает следующее: «Как в форму терцин, сонета, рондо не укладывается любое содержание и художественный такт подсказывает нам для каждой мысли, каждого чувства подходящую форму, так еще более в прозаических произведениях о каждом предмете, о каждом времени, эпохе, следует говорить подходящим языком»¹. Примечательно то, что это «каждое время» для художника всегда уже есть время жизни, вне зависимости, к какому историческому периоду оно может быть отнесено. Оно переживаемо с той же интенсивностью, что и реальные события из повседневности, задевающие глубинные струны и заставляющие пробуждаться индивидуальную природу личности. И только из такого опыта мысли (и одномоментной множественности таких опытов), схваченного в слове, возможно говорить о эпохе. В тематическом плане мифопоэтика Кузмина тесно увязана в единую ткань времени, через единство, совпадения, напряженные тематические и стилистические противоречия *eroshe* стала возможной как эпоха русского Серебряного века.

Если с эстетикой Хлебникова мысль Кузмина составляет *технически* противоположные полюса в единой эпохе (перформативная за-умь Хлебникова и прозрачность смысла Кузмина), то с эстетикой В. Иванова — противоположные стилистические и *семантические* полюса. Позиция М. Кузмина может быть раскрыта как позиция, манифестирующая аполлоническое начало в культуре, в то время как позиция В. Иванова — начало дионисийское. Внутренняя разнополярность и разновекторность сообщает эпохе драматизм, поддерживает эстетическое напряжение. Как сообщает Вяч. Вс. Иванов, эстетика Кузмина как бы просвечивает эпоху насквозь — в пору зарождения «Аполлона» Кузмина связывает с И. Анненским глубокое поэтическое сродство; Кузмин (как до него и одновременно с ним Анненский) посредством кларизма первым пришел к вещному преодолению закатившего символизма, превратившегося в схе-

¹ Кузмин М. О прекрасной ясности. Заметки о прозе // Аполлон. 1910. №1. С.15.

му, догму, схоластику, «как бы предвосхитив опыт поэтов, группировавшихся вокруг акмеистической программы»¹. Кузмин одним из первых обоснованно использует дальневосточное искусство («Фудзий в блюдечке») как формирование мифопоэтической модели мира и письма — за счет зримой вещности японского и китайского искусства (живописи, поэзии). Кузмина не оставляет равнодушным тема религиозности в архаической культуре Египта, Греции. Кроме того, «метры Кузмина оказываются не только для поздней Ахматовой, но и для других поэтов этого времени источником постоянных новшеств»². Жизненное кредо поэта совпадает с его литературным и мыслительными установками: вкус, «художественный такт». Н Чуковский характеризует его в своих воспоминаниях как «самого чистопородного, без всяких примесей, эстета в русской литературе, небогатой чистыми эстетам»³.

Мир, пережитый *словом*, и слово, переплавленное в *живой мир*, — константа мифа. Миф есть собственный мир, инаковый общепринятому канону, мир, закрепленный пережитым, прочувствованным словом, интенсифицированный им и, одновременно, из лингвистического опыта такого порядка выступающий стержнем культуры. Семантические структуры мифа символичны. Они же сохраняют динамику мысли, свободную от эталонных распорядков.

3.2. Многомерность символьного пространства.

Мифопоэтическая изнанка -измов (акмеизм, футуризм, формализм и пр.)

В неформатной топологии Серебряного века более интересны не академические форматы, замкнутые на всевозможных *-измах* (акмеизм, символизм, имажинизм, футуризм, формализм и пр.), но — личностный опыт конкретного поэта-мыслителя-художника, способный уловить грани бытия, ухватить мысль и, одновременно, пробудить символьную материю слова; показать работу языковой стихии, ее пластичность, принципиальную незавершенность, а вместе с нею — воспроизвести уникальность пойнэтической дикции конкретного художника и дикции времени.

Следует принять во внимание, что академическое деление Серебряного века, как всякой эпохи, на тематические грани, подразумевающие внутреннее деление на подтемы (тема Египта, Греции, современности, тема времени и пр.), чаще всего есть закономерная формализация живого процесса,

¹ Иванов Вяч. Вс. Постсимволизм и Кузмин // Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры: В 2-х т. Т.2. (Статьи о русской литературе). М., 2000. С.201.

² Там же. С. 203.

³ Чуковский Н. Литературные воспоминания. М., 1989. С. 108.

выполненная с целью задать рамки истории и уложить ее (историю) в них. Топологическая рефлексия, снимая шаблонные схемы с живой акции художника как акции мысли, нацелена на *воссоздание живых условий*, из которых мысль получила возможность с-казать себя в конкретном пространстве, в конкретное время. Это такие условия, при которых мысль теряет свою историческую программность и обусловленность, выходя за рамки застывшей формы, и, в то же время, удерживая формообразующие принципы. Это условия, обнаруживающие мысль в качестве сквозной нити жизни при любых исторических обстоятельствах в горизонте любой эпохи, и пробуждающие мысль как *epoche*. Символьная природа мифа может выступать в качестве таковых условий, поскольку вбирает в себя следующие позиции: искренность, непредвзятость, потребность в свободном выборе, отличном от форматирующих мысль схем, эстетическую чувствительность, экзистенциальную потребность слышать время и давать возможность его с-казывания, решимость на жест, действие, отличный от нормированного Логоса, сознательный выпад из «общих мест», понимание жизни как единственного оригинального способа бытия, как *своей реальной жизни*, доводимой до императива поступка, до уникальной подлинности. Фиксация опыта реальной жизни в письме (иероглифическом, клипированном, линейном, адогматическом и пр.), слове — фиксация символьного порядка, поскольку пробуждает насущные связи, скрытые рутинным порядком, оставленные неузнанными и нераспознанными в механическом скольжении по поверхности реальности, в ориентации на этико-эстетические стандарты, принятые социумом.

Способ обнаружения подлинности утерянной связи с реальностью, с исток, возможность проступания связи через / сквозь контекст — уникальный опыт конкретного художника. И только потом — переплавление живого опыта в «цех», школу, направление и пр. Так, М. Кузмин, принципиально не соотносивший свой опыт ни с каким схоластическим направлением замечает: «всякая законченность есть уже нетерпимость, окостенение, конец... Школа всегда — итог, вывод из произведений одинаково видевшего поколения, но никогда не предпосылка к творчеству, потому смею уверить футуристов и особенно акмеистов, что заботы о теоретизации и программные выступления могут оказать услугу чему угодно, но не искусству, не творчеству... Искусство тем более процветает, чем менее говорят о его назначении»¹. «Беспроектность», «нецелесообразность» эстетического опыта, «внепрограммность» словесных практик открывает перспективу возможности живой подлинной мысли. Но, кроме внешних факторов, провозглашается и индивидуальная потребность в свободе, а также те моменты, которые характеризуют непредвзятую мысль — удивление, любовь, переживание, равнодушие к истоку человека и реальности. Слова Кузмина: «Я не строю теорий, я только удивляюсь, люблю и размышляю;

¹ *Петр Отшельник* (Кузмин М.). Раздумья и недоумения Петра Отшельника // Петроградские вечера. Петроград., 1914. Кн. 3. С. 214.

к тому же в уединении я привык смотреть на явления с точки зрения вечности и истины, а не беглого сегодняшнего дня» — могут быть взяты в качестве формулы условий для опыта оригинальной мысли художника-мастера. К ним стоит добавить и «больную тоску» по безусловному К. Бальмонта. Эти условия более отчетливо проступают в эстетическом опыте реанимации символического капитала слова, языка.

Обращение к символическому ресурсу слова — одновременно и обращение к высокой классике, к «высокому эталону», который по природе внеисторичен.

Так, направление, означенное в истории культуры *символизмом*, в своем истоке и в опыте конкретного мастера был нацелен на «возвращение к древнему, вечному, никогда не умиравшему»¹, и дело символа — живое, поскольку «отводит мысль от ума и приводит к сердцу», т.е. открывает иные перспективы мысли, сообщает свободу видеть, понимать, ощущать иначе, чем принято и окостенело в норме. Мережковский приводит слова Гете-натуралиста: «Чем несоизмеримее и для ума недостижимее данное поэтическое произведение, тем оно прекраснее», тем самым открывая перспективу смыкания закрепленной за символом абстрактности и трансцендентной идеальности с природой, землей, телесностью, конкретикой живого человека. И если идеализм и оторванность от почвы — характерные черты символизма прошедшего века, то символизм нового века пронизывает реальность, а задача художника — увидеть его, угадать и проявить: «Символы должны естественно и невольно выливаться из глубины действительности. Если же автор искусственно их придумывает, чтобы выразить какую-нибудь идею, они превращаются в мертвые аллегории, которые ничего, кроме отвращения, как все мертвое, не могут возбудить»². С. Волков называет русский символизм начала XX века — первым модернистским движением в России, в первую очередь переоткрывший Петербург, место, которое эстету (художнику М. Добужинскому, А. Бенуа и др.) «вновь стало казаться храмом, полным “ощущения тайны”»³.

Русский символизм начала XX века (Н. Минского в его работе «При свете Совести. Мысли мечты о смысле жизни», в поэтическом сборнике «Символы» Д.С. Мережковского, К. Бальмонта, Ф. Сологуба, В.И. Иванова, А. Белого, А. Блока, Эллиса и др.) — мифопоэтичен, поскольку в качестве символа здесь воспринимается весь текст, вся смысловая конструкция, а вместе с нею — самое присутствие в ней автора; это — опыт мысли автора понимать мир текстом и высвечивать сквозь текст глубинные основания природы человека, космоса. Наряду с расширением стилистики поэтического текста (посредством введения новых размеров, другого ритма, рифмы), символизм проводит своеобразную реформу языка мысли, обостряя вопрос о языке времени, о том, насколько

¹ Мережковский Д.С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы // Мережковский Д.С. Собр. Соч.: В 4 т. Т.4. М., 1999. С. 359.

² Там же. С. 360.

³ Волков С. История культуры Санкт-Петербурга. М., 2003. С. 172, 186.

адекватно меняющейся реальности художник формулирует и задает вопросы и предлагает их решения. Расширяя и усложняя рифму как способ обнаружения и проявления мысли (на что указывают практически все поэты начала века, не только символистского направления — и Блок, и Гумилев, и Белый, и Цветаева и др.), символизм *формирует иной* язык, но не подает его в качестве готовой, законченной вещи. Как показывают исследователи, «отказываясь от традиционных тропов поэзии “золотого века”, образовавших устойчивые штампы, символисты ищут необычные сравнения, необычные сочетания, часто сопоставляя несопоставимые понятия, без разъяснения смысла или логической основы такого сопоставления. Это не было созданием нового поэтического языка понятий, так как не повторялось в последующих стихах, иначе исчез бы язык неожиданности. Наряду с обогащением русской поэзии новыми формами символисты привнесли в русскую эстетику хаос, зыбкость, текучесть форм, нарушение логической гармонии, создание смыслового беспорядка»¹, которые были необходимы для того, чтобы раскрыть перспективу *иного* смысла — *иногобытия мысли* и ее *лингвистической иномерности*.

3.2.1. Геометрия времени в русском модерне

Символ воспринимается в качестве *живого* способа мыслить, открывает неожиданные горизонты мысли, скрытые за смысловой обыденностью. Ближайшим к человеку символом воспринимается слово, речь, язык, укрывающие первозданную архаическую сакральность мысли. Потому символизм обращается к архаике смысла и осуществляет опыт ее реанимации (греческой, египетской, древнеславянской), показывая то, *как* она может быть помыслена вне идеологических канонов и запретов. В опыте русского символизма символ есть указатель на возможность обретения связи с истоком, с искренностью мысли. И как указатель он (символ) намеренно создает такую содержательную конструкцию (в жанровом разнообразии — живописи, поэзии, музыки, танца, проектов «Мира искусства»), посредством которой становится возможной проникнуть в поле живой мысли, осуществить опыт скачка в иной топос, отличный от знакомого и ожидаемого — попасть в миф, выстроенный художником, и, одновременно, выпасть в такой модус собственной жизни, который проявит себя личностным мифом, провалиться в иную систему координат и точек отсчета. К. Бальмонт так формулирует кредо символизма: «Реалисты всегда являются простыми наблюдателями, символисты — всегда мыслители»². Символ, по Бальмонту, не есть стилистическая фигура, равная аллегории, метафоре и пр., но есть «намеки», «недомолвки», вызывающие предчувствие иного, торжественного, преображающего жизнь (кстати сказать, задачу поэзии и М. Цветаева, свободно и независимо от уставов, на-

¹ Доливо-Добровольский А. В. Николай Гумилев: Поэт и воин. СПб., 2005. С. 64.

² Бальмонт К. Элементарные слова о символической поэзии // Бальмонт К. Избранное: Стихотворения. Переводы. Статьи. М., 1980. С. 79.

правления существовавшая в культурном пространстве эпохи, квалифицировала не как отображение действительности, но как ее преображение, за счет чего действительность принимает статус полноценной жизни, или реального мифа¹). Бальмонт совмещает современную мысль символом, представленную в первую очередь в «символической поэзии», с декадентством и импрессионизмом («Я чувствую себя совершенно бессильным строго разграничивать эти оттенки и думаю, что в действительности это невозможно...»²). Для поэта Э. По, Ф. Ницше, Ш. Бодлер — мыслители-поэты, позволившие свободной мысли сбыться в символическом способе про-изношения сущностной природы мысли. Для Бальмонта символ есть прощупывание связи с тем, что выразить напрямую невозможно, но что самостоятельно пробуждается при определенных условиях, например при условии попадания в родное с детства место, печать которого оставлена «на сердце», часто и самое слово выступает таким *местом боли*. Программная в этом отношении «Безглагольность» К. Бальмонта:

Есть в русской природе усталая нежность,
Безмолвная боль затаенной печали,
Безвыходность горя, безгласность, безбрежность,
Холодная высь, уходящие дали...

Это есть не столько наделение природы чувством человека (печали, безмолвная боль, безвыходность горя, безгласность), сколько создание ситуации, из которой становится прозрачным живая, кровная сращенность художника и места. Причем такая ситуация, при которой печаль затаенная, и боль от нее безмолвная, и горю выйти некуда, потому как нет такого места, которое вместило бы его. Но это не столько горе утраты, сколько предчувствие возможности, опасности утраты, причем и родного переживаемого места, и себя сегодняшнего, мгновения «сейчас», и безвозвратной утраты того, что уже уплотнилось и стало частью твоего мира, космоса, слова, причем получило эту плотность давно (как будто никогда), в детстве, и место проросло сквозь живую плоть художника. Вид, простор, луга, камыш, «деревья деревенского сада», «звябая река», «громада застывшего бора» — родное место, которое вызывает щемящую боль, но и без этой боли жизнь невозможна — боль есть стимул быть и быть *наживую*, как без кожи, равнодушно. Рефреном повторяется строка «И сердцу так больно, и сердце не радо». О чем далее:

Как будто душа о желанном просила,
И сделали ей незаслуженно больно.
И сердце простило, но сердце застыло,
И плачет, и плачет, и плачет невольно.

¹ См. главу IV.

² Бальмонт К. Элементарные слова о символической поэзии // Бальмонт К. Избранное: Стихотворения. Переводы. Статьи. М., 1980. С. 80.

Вот эта «боль души», прощение, *невольные* слезы — напоминание о утрате, возможно, об измене («...сердце простило, но сердце застыло»). Но не места художнику, а художника самому себе через *утрату и себя и места тех лет, того состояния*, в котором все было просто, очевидно и неожиданно живо: место возбуждает воспоминание о утраченной свежести глаза, слова, мысли, о безусловности смысла. Место — намек на бытийственный исток. И жизнь с этим обостренным чувством («поднятой температурой», как характеризовала и себя и Бальмонта М. Цветаева) — жизнь, обустроенная по мифопоэтической «системе координат», т. е. ориентированная на то, чтобы это обостренное чувство небезразличия поддерживало свой накал, не остывало, было на максимуме, в противном случае жизнь оказывалась на краю потери смысла и самопроизвольно могла быть сброшена в «ничего. И одновременно — вот и все!» серых будней быта.

Однако, для некоторых символистов значение символа имело место и в качестве способа артикуляции экстаза, выхода к «запредельным горизонтам». Так, для В. Соловьева реальный мир, вещный, телесный есть отголосок, «отблеск», «только тени», «отклик искаженный» мира сверхъестественного, по-платоновски идеального, трансцендентного, потому для его прояснения необходима не столько поэтическая эстетика, но и осмысление на уровне религиозных категорий с расширенной и свободной (для Соловьева такой свободой выступает теософия) интерпретацией уже существующих религиозных культов с присущей им логикой (в данном случае — христианской логики). В. И. Иванов характеризует так мысль Соловьева: «Церковное сознание столь живо и полнодейственно во Вл. Соловьеве, что из него почерпает он все содержание своего философствования. Оно же служит для него и принципом гносеологическим, хотя бы в начале он и не отдавал себе ясного отчета в этой новой своей и еще неразвитой гносеологии она заложена искони как бы бессознательною основой всего его мышления»¹. Несмотря на то, что понимание символа и феномена религиозного В. Соловьевым выходит за грани христианского канона, его проект философии формирует новый канон, выстроенный часто на спекулятивных посылах и предполагающий необходимость предварительной спекулятивной веры в трансцендентную божественную инстанцию. Топос символизма Соловьева запределен, а потому выпадает из модернистского дискурса — он вполне предсказуем, ключевые позиции его воспроизводят логику христианского учения. Мистический символизм В. Соловьева готовит почву для русского модерна с его смелой эстетикой тела, жеста, действия, но в собственной классичности и предсказуемости еще не является ею.

В. Иванов показывает, что мысль Соловьева носит скорее практический характер: «В практической жизни это действие совершается всякий раз, когда любовь моя говорит другому: ты еси, растворяя мое собственное бытие в бы-

¹ Иванов В. Религиозное дело Вл. Соловьева // Иванов В. Родное и вселенское. М., 1994. С. 342.

тии этого ты. Акт любви, только любви, полагающий другого не как объект, но как второй субъект, есть акт веры и воли, акт жизни, акт спасения, возврат к Матери, несущей обоих нас (мое я и мое ты) в своем лоне, приобщение к тайнодеянию ткущей одну живую ткань вселенского тела Мировой Души. Только здесь пробуждается в нас иное, высшее сознание, в сравнении с которым мое прежнее, заключенное в малом я, начинает казаться дурным и лживым сном. Здесь начинается Церковь и ее разумение в личности. Когда философия пройдет этот путь, когда исчерпает она все содержание отвлеченной индивидуальности и обличит ирреальность и иррациональность ее *ratio*, тогда человечество возрастет до познания в Церкви. Тогда поймут впервые и философское значение Вл. Соловьева, который иного познания, по своей как бы природной проникнутости силою вселенского Логоса, вовсе и не имел»¹. Тем не менее, это не есть свободное действие *re-ligio*; для мыслителя, следующего за Соловьевым по следам его мысли, это действие, исполняемое по «заветам мастера», в чем таится опасность перехода в режим идеологических конвенций, социальных доктрин и прочего, что обычно случается с религиозностью такого порядка: В. Соловьев — мастер, во многом опережающий человечество, вышедший за грани эгоизма и индивидуализма, но эти качества и возможности не всегда присущи тем, кто встает на путь, пройденный художником лично, а потому всегда есть опасность переплавления живого слова в социально-политическую, идеологическую доктрину.

Религиозность самого Иванова несколько иного характера — живая и непредсказуемая, не диктуемая извне, но рождаемая непосредственно здесь и сейчас вне предварительных спекулятивных доктрин и морально-этических, телеологических установок. В то же время нельзя оставить в стороне такой немаловажный концепт, как концепт женского начала, или идею *святой Женственности*, проявленную в религиозной рефлексии В. Соловьевым. Эта идея стала платформой миропонимания и Блока², и Белого («Жена, облаченная в Солнце»), получила свое развитие в мифопоэтике В. Иванова, признававшего этот момент как один из значительных в формировании иномерного способа рефлексии живых, органических феноменов. «Рассматривая историю как процесс становления богочеловечества, — пишет В. Иванов, — имеющего

¹ Там же. С. 343.

² О. Мандельштам о феномене Вечной Женственности А. Блока: «Нелепо предполагать, Незнакомка и Прекрасная дама — символ русской культуры, но одна и та же потребность культа, то есть целесообразного разряда поэтической энергии, руководила его тематическим творчеством», поскольку «культ и культура предполагают скрытый и защищенный источник энергии». — См.: Мандельштам О. А. Блок (7 августа 21 г. — 7 августа 22 г.) // Мандельштам О. Соч.: в 4-х т. Т.2.: Стихи и проза 1921–1929 г.г. М., 1993. С. 256. — Прекрасная Дама — образ, провоцирующий мысль, способствующий ее разрядке; образ, которым можно мыслить отечественную культуру в ее целостности, включающей и присущие ей архаические глубины, и ее архаическую стихийность.

объединить сынов Божиих на земле и самое Землю в одно божественное Тело Жены, облеченной в Солнце, Вл. Соловьев не может не оценивать положительно всех моментов этого развития, в которых он усматривает последовательные реализации объединяющего и организующего начала»¹, такого начала, которое будет воспринято и через которое получит осмысление современная российская действительность, русская ментальность.

Вяч. Вс. Иванов характеризует эстетику В. Соловьева (и К. Леонтьева) — их манеру мыслить и излагать мысль — предсимволизмом, на смену которому пришли «основатели собственно символизма», те, кого принято характеризовать «младшими символистами», и в которых «столько преддверий постсимволизма, что не совсем знаешь, по какому из этих условных терминологических разрядов их надо было бы числить»². «Младшие символисты» (А. Блок, А. Белый) почитали В. Соловьева своим «духовным отцом», но позже перешедшие, соответственно, в хлыстовство и антропософию — в плоскость теологических доктрин, опять же, воспроизводивших ключевые христианские установки на реальность и человека в ней, обоснованных христианской логикой. Но, в отличие от теософии Соловьева, и хлыстовские и антропософские практики принимают телесность, вовлекая ее в религиозный ритуал — самоистязание, физическая боль как способ проникновения в инобытие (в секте хлыстов) и ритуальные медитативные, напоминающие дервишевские, танцы (в версии антропософии А. Белого³). Это мифопоэтика, не удаленная от конкретики места, способа бытия, эстетического участия и, шире, обосновываемая и проясняемая через поэтическое слово, т.е. через такую лингвистическую конструкцию, которая и выражает состояние мысли художника, и сподвигает на мысль, ангажируя ее. Здесь символ есть не столько тень иного бытия, сколько способ проникновения в его пространственные лабиринты.

Значение символа, совпадающее с символизмом В. Соловьева, просматривается и в работах А. Ф. Лосева, отчасти и в религиозной эстетике П. Флоренского, имеет место, к примеру, и в эстетике раннего В. Брюсова, для которого «искусство — то, что в других областях мы называем откровением. Создания искусства — это приотворенные двери в Вечность... Глаз обманывает нас... Ухо обманывает... Мы живем среди вечной исконной лжи. Но есть выходы на волю, есть просветы. Эти просветы — те мгновения экстаза, сверхчувственной интуиции, которые дают иные постижения мировых явлений, глубже проника-

¹ *Иванов В. Религиозное дело Вл. Соловьева // Иванов В. Родное и вселенское. М., 1994. С. 341.*

² *Иванов Вяч. Вс. 1913 ГОД. ТРИПТИХ // Иванов В. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры: В 2-х т. Т.2. (Статьи о русской литературе). М., 2000. С. 205.*

³ Как заявляет А. В. Доливо-Добровольский, «А. Белый также пытался создать свою собственную антропософскую систему, объединяя учения Штайнера, В. Соловьева и Ницше» — См.: *Доливо-Добровольский А. В. Николай Гумилев: Поэт и воин. СПб., 2005. С. 71.*

ющие за их внешнюю кору, в их сердцевину»¹. При том, что такими реалиями, как «Вечность», «опыт проникновения в глубину», руководствовались другие символисты, Брюсов откровенно признавался, что его эстетика не столько от искренности «сердца», сколько от «холодного расчета», а поэзия может твориться и по заранее спланированным схемам (рабочим техническим приемам, продуцирующим стих).

Символ здесь — способ выхода в трансцендентную плоскость бытия и способ описания такого выхода и самой природы трансцендентного; язык описания, определенный *так* заданной *спецификой символического / символического* автоматически проваливается в какую-либо религиозную конфессиональную логику и уже оттуда получает свое истолкование. Это уже не свободное, живое действо *ge-ligio*, непредвзятое, постигаемое в личностном опыте схватывания мысли и прояснения ее словом, но — заранее спланированное, в то время как символ и все искусство выступает ее оправданием (у Брюсова и для Брюсова). Такой природы символизм воспринимался достаточно скептически коллегами-современниками, но имел и последователей (к примеру, в вопросах выбора логических констант А. Белым).

С Брюсовым сотрудничает в журнале «Весы» В. Иванов, в то же время его «символизм» *символической природы*, отличной от брюсовской. Если для Брюсова символ есть художественный, формализованный жест «писать хорошие стихи», а символизм только формальное художественное направление, не более того, то для Иванова (как в целом и для Блока, и для Белого) символ есть способ бытия, возможность пробудить и проговорить собственную искренность, указатель на возможность подлинности, обнаруживаемой в конкретике живых жестов, в подробностях и современного быта, и культурного прошлого. Символизм есть религия, а художник-поэт — теург. Для Иванова символ есть возможность проникнуть «от видимой реальности и через нее к более реальной реальности тех же вещей, внутренней и сокровеннейшей», но только поэт-художник-мыслитель способен видеть и читать знаки. Эта способность — *мета* породы, его чувствительности и невозможности быть иначе. В эстетике В. Иванова символизм есть личностная жизненная правда, неотрывная от быта, творчества, профессиональных диспутов, образа жизни, есть возможность самооправдания и прояснения художественного опыта — это *реальный миф* (или «реалистический символизм», как характеризует его сам В. Иванов); здесь символ и миф суть взаимообусловленные структуры.

Согласно символично-мифологической концепции В. Иванова, одновременно выступающей и возможностью, способом самопонимания, «реалистический символизм должен трансформироваться в мифотворчество», а символ и миф должны быть с необходимостью сведены в единую плоскость, и понимание этих реалий возможно настолько, насколько художник *этим* живет и *в этом* живет — через личностный космос, притом, что сам символизм «не хотел и не

¹ Брюсов В. Ключи тайн // Брюсов В. Собр. Соч.: В 7 т. Т. 6. М., 1975. С. 29.

мог быть только искусством» — это и поэзия и жизнь, подлинность которой вскрывается теургическим служением¹. Для В. Иванова символ есть «только тогда истинный символ, когда он неисчерпаем и беспределен в своем значении, когда он изрекает на своем сокровенном (иератическом и магическом) языке намек и внушения нечто неизглаголимое, неадекватное внешнему слову. Он многолик, многосмыслен и всегда темен в последней глубине. Он органическое образование, как кристалл. Он даже некая монада, — и тем отличается от сложного и разложимого состава аллегории, притчи или сравнения. Аллегория — учение; символ — ознаменование. Аллегория — иносказание; символ — указание. Аллегория логически ограничена и внутренне неподвижна: символ имеет душу и внутреннее развитие, он живет и перерождается. Но если символы несказанны и неизъяснимы и мы беспомощны пред их целостным тайным смыслом, то они обнаруживают одну сторону своей природы пред историком: он открывает их в окаменелостях стародавнего верования и обоготворения, забытого мифа и оставленного культа. Так пшеничные зерна фараоновых житниц уцелели до наших солнц под покровами мумий. «Символы — рудименты», — говорит Липперт. И символы — энергии. Исследуемые в своих исторических судьбах, они доселе неотразимы и действенны сосредоточенным в них обаянием древнейшего богочувствования»². Так символ по природе мобилен, подвижен, энергичен и религиозен, т. е. указателен на то, что присутствует непроявленным, недомысленным и предельному осмыслению, фиксации в слове не поддается. Но что может быть прояснено иным языком, иным словом — для В. Иванова — словом просторечной народной стихии и культуры. Потому символы в этом отношении на пути к божественности отсылают художника к живой речи нарда, к просторечью. «Символы — переживания забытого и утерянного достояния народной души, — сообщает В. Иванов. — Но они органически срослись с нею в ее росте и своих перерождениях: психологически необходимые, они метафизически истинны. И если мы поддаемся их внушению, если наша душа еще дрожит созвучно их эоловой арфе, — они живы и живут»³. Подлинный художник, мыслитель, поэт, «совершив круг, он уже приближается к родным местам», возвращается к истоку и это возвращение переживает и понимает его животворность. Пребывание в этом состоянии понимания, удержание его — состояние живого мифа, который с необходимостью вырастает из символа. Миф — это «образное раскрытие имманентной истины духовного самоутверждения народного и вселенского... Только народный миф творит народную песню и храмовую фреску, хоровые действия трагедии и мистерии. Мифу принадлежит господс-

¹ Иванов В. Заветы символизма // Иванов В. Родное и вселенское. М., 1994. С. 180.

² Иванов В. Мысли о символизме // Иванов В. Родное и вселенское. М., 1994. С. 141.

³ Там же. С. 141.

тво над миром. Художник — разрешитель уз. Новый демиург, наследник творящей матери, склонит послушный мир под свое легкое иго. Ибо миф — постулат мирского сознания, и мифа требовала от Поэта не знавшая сама, чего она хочет, Чернь. Важного, верного, необходимого алкала она: только вымысел мифический — произвольный вымысел и вернейший “тьмы низких истин”. К символу же миф относится, как дуб к желудю. И “ключи тайн”, вверенные художнику — прежде всего ключи от заповедных тайников души народной»¹, из которой производится живое слово, язык.

Художник, проживающий слово, проживает миф и жизнь свою как миф, но не как выдумку, а как обустроенный космос, обжитый и родной, потому «художник прежде всего должен верить в реальность воплощаемого»². Итак, реальность художника мифопоэтична, т.е. подлинность ее обнаруживается через неразрывное единство творимого и творящего, результата творчества и самого опыта творческих усилий, открывающих иные горизонты смысла реальности и проникающих в быт, повседневность, благодаря чему реальность приобретает статус обжитого мифа и вне этого статуса реальность художника немыслима. Для среднего уровня восприятия такой способ бытия — ирреальность, для художника, поэта — подлинность и реалистичность.

Богемность «Башни» Иванова, публичная открытость его жизни дает основания полагать, что позиционируемая мэтром *символическая мифология* как *реальный* способ бытия была продуктивно растворена им в коммуникативной сети. Подобное восприятие жизни как мифа и мифа как жизни характерно для эстетики М. Волошина, А. Ремизова, М. Цветаевой, и, как было показано выше, М. Кузмина — художников, тесно пересекавшихся при различных жизненных обстоятельствах с реальной мифопоэтикой В. Иванова (получавшей сущностную плотность и на уровне способа организации жизненного пространства, быта), пассивно переживавших ее, и, можно предположить — усвоивших ее ключевые установки. Но такое усвоение, несомненно, было осуществлено на почве личностного, проникновенного созвучия с автором такого варианта топологии мифа, «родства душ», или, как назвала такие отношения М. Цветаева — однопородности. В то время как стилистика письма у поэтов разная, их объединяет единство установок на восприятие реальности.

Концептуально не последовательный символист — А. Белый. С одной стороны, для него символ есть возможность выхода в иные миры, трансцендентные предметно-земному, с другой — в работе «Душа самосознающая» он заявляет о необходимости телесных практик для осуществления опыта души и Духа, и также о том, что «душа», «Дух», «тело» — едины. И только в лингвистическом плане эти феномены получили разрыв. «Следует провести трансформацию языка», — заявляет Белый и приводит в пример опыт мысли как опыт слова Ф. Ницше, для которого тело есть *Оно*, *Само*, *то*, что забыто и утрачено, но

¹ Там же. С. 141.

² Там же. С. 142.

что является и первым толчком к пониманию «божественности» реальности. «Именно язык и запутывает и распутывает, приводит к фактичности, к самоочевидности живого, — заключает А. Белый. — “Тело” уже не говорит, вместо него следует ставить “само”, которое возвращает тому, что именовано “телом” его телесность, природу»¹. Так, непривычное слово приводит к тактильно-осознательной искренности, своей внеконтекстуальностью (или стилистической нейтральностью) *эффект намека*, посредством которого только и представляется возможным прорваться к содержательной искренности, к дословному, к докультурному, или — к безусловному. В то же время, при своей непоследовательности, А. Белый игнорировал техничность поэзии Брюсова и ее цеховые перспективы, предпочитая писать «то, *что* болит и так, *как* болит» — на максимуме напряжения, переживания, искренности. Самое восприятие символа и художника-символиста у Белого не тождественно версии символизма Брюсова. Если для Брюсова художник должен быть собран, спокоен, внятно выражать то, что ему открывается — вневременное, вечное, безусловное, то для Белого состояние покоя невозможно, художник — пограничник между мирами реальным и ирреальным, в то время как для него самого эти характеристики мира изначально переставлены местами: ему очевидно то, что закрыто от других. Задача художника — дать слово инобытию, пропустить *тот* мир в *этот* мир (или — допустить в *свой* мир *чужой*), потому как смыслы этого мира — оттуда (см. работу «Символизм как миропонимание»). Художник — одинок, условиям его ремесла научить невозможно, потому как они есть врожденные качества — тяга к иному и языковое чутье (музыкальность, симфоничность мысли) в выражении инобытия; язык сам есть мера иному.

Позиция Белого оспаривается Н. С. Гумилевым, считавшим себя учеником Брюсова и проходившим у него курс обучения стилистике и поэтике. Самого Гумилева не удовлетворяет вербальная законченность символа, выражение непосредственно символически связанных вещей; как говорил потом О. Мандельштам: «Ни одного ясного слова, только намеки, недоговаривания. Роза кивает на девушку, девушка на розу. Никто не хочет быть самим собой»². Из этих оснований Гумилев расходится с символистским движением³. Поэт воспринял и цеховость поэтики и техничность творчества Брюсова, назвав Брюсова одним из главных

¹ Белый А. Душа самосознающая. М., 1999. С. 144.

² Мандельштам О. О природе слова // Мандельштам О. Соч.: в 4-х т. Т.1.: Стихи и проза 1906–1921 г.г. М., 1993. С. 227.

³ Однако, А. Ахматова в своих воспоминаниях настаивает на том, что нет оснований радикально разводить акмеизм и символизм, т.е. личностей, стоящих за абстрактными наименованиями. Поэтика Гумилева во многом реализует чаяния подлинных поэтов-символистов (для Ахматовой — Блока), и, настаивая на сущностной близости Поэтов, Ахматова приводит запись Блока: «Мы были правы, когда боролись с псевдо-реалистами, но правы ли мы теперь, когда боремся с, может быть, *своим* Гумилевым» (курсив автора — И.К.). — См.: Ахматова А. Пестрые заметки // Ахматова А. Полное собрание поэзии и прозы в одном томе. М., 2009. С. 800.

учителей новой поэзии, реального слова, свободного от сложной туманности символа Иванова и трансцендентных горизонтов Белого, Блока. Брюсов, по Гумилеву, указал на то, что символизм как идейное направление исчерпал себя. В то же время для Гумилева слово сохраняет свою символическую природу — оно остается структурой, проявляющей, уплотняющей жизненные / живые связи, только качество и ориентация этих связей иные. *Символизм как доктрина*, как концептуальная позиция и школа мысли (что важно, поскольку здесь получают критику не жизненные платформы конкретного художника, не его *реальный миф*, но форма, т.е. то, что объединяет многих по принципу подобия), по Гумилеву, актуализирует то, что за границей мира, вещи, в то время как понимание, видение, осознание живых импульсов возможно *из* честного и трезвого взгляда на самую вещь, *из* частного опыта присутствия *среди / между вещами*. Гумилев предлагает иную оптику, не оторванную от «земли» и устремленную в «небо», но практикуемую здесь и сейчас — в этом времени, в этом пространстве, в этих жизненных мелочах, подробностях.

Возможность замечать подробности, реальную конкретику вещей, видеть их, искать Слово для их прописания и прояснения — функциональная сторона поэтики М. Кузмина, эта же сторона художественной акции стала значима для Гумилева и его круга. Сам Гумилев называет новый взгляд на вещи, новую поэтику *акмеизмом* и / или *адамизмом*. А. Белый в работе «Начало века» говорит о том, что такое название, чтобы выделить инаковость Гумилевской мифопоэтики из круга посетителей «становища», «Башни» Иванова, было предложено самим Белым и подхвачено, развито Ивановым (А. Ахматова же оспаривает эту претензию Белого на авторство). Так или иначе, живая среда, плотность коммуникации представлена Белым в таких подробностях-случайностях как «кто-то остался ночевать», «на поезд не успел», «поспорили за чаем», «пили вино», «М. Кузмин хриплым надтреснутым голосом пел стихи свои, выходило чудесно», «Кузмин здесь свой, в “Аполлоне” — антагонист символистов» и пр. в многочисленном количестве, но, важно, что из таких «случайностей» и проявились, как потом становилось понятно, эпохальные события, те, по которым время, прожитое *так* и *совместно*, получило характеристику *epoche-эпохи*: «Вячеслав любил шуточные поединки, стравляя меня с Гумилевым, являвшимся в час, ночевать (не успел в свое Царское), в черном, изысканном фраке, с цилиндром, в перчатке; сидел, точно палка, с надменным, чуть-чуть ироническим, но добродушным лицом; и парировал видом наскоки Иванова. Мы распивали вино. Вячеслав раз, помигивая, предложил сочинить Гумилеву платформу: “Вы вот нападаете на символистов, а собственной твердой позиции нет! Ну, Борис, Николаю Степановичу сочини-ка позицию...”. С шутки начав, предложил Гумилеву я создать “адамизм”; и пародийно стал развивать сочиняемую мной позицию; а Вячеслав, подхвативши, расписывал; выскочило откуда-то мимолетное слово “акме”, острие: Вы, Адамы, должны быть заостренными”. Гумилев, не теряя бесстрастия, сказал, положив ногу на ногу: “Вот и прекрасно: вы мне сочинили позицию

против себя: покажу уже вам “акмеизм”!”. Так он стал акмеистом; и так начинался с игры разговор о конце символизма»¹. Сам Гумилев характеризует инобытие мысли (ее пик, акме) следующим образом: «На смену символизма идет новое направление, как бы оно ни называлось, акмеизм ли (от слова *акмі* — высшая степень чего-либо, цвет, цветущая пора) или адамизм (мужественно твердый и ясный взгляд на жизнь), во всяком случае, требующее большего равновесия сил и более точного знания отношений между субъектом и объектом, чем то было в символизме. Однако, чтобы это течение утвердило себя во всей полноте и явилось достойным преемником предшествующего, надо, чтобы оно приняло его наследство ответило на все поставленные им вопросы. Слава предков обязывает, а символизм был достойным отцом»². Такая радикальная постановка вопроса вызвана тем, что современность требует «пересмотра еще так недавно бесспорных ценностей и репутаций». Гумилев так определяет платформу акмеизма (ее можно характеризовать как *мифопоэтическую*, ибо она воспринимается художником одновременно и как способ реализации письма, воплощения слова, и как образ жизни, и как стимул к свободной от штампов мысли): «всегда идти по линии наибольшего сопротивления», принимая то, что символисты «указали нам на значение в искусстве символа»³. Выбранная стратегия мысли сопряжена с «прекрасной трудностью», поскольку «акмеистом труднее быть, чем символистом, как труднее построить собор, чем башню». Здесь несложно догадаться о намеке в адрес «Башни» В. Иванова и о предложении ее альтернативы: собор может быть воспринят в этом контексте не только как архитектурное сооружение, скорее здесь речь идет о архитектуре иного порядка — о архитектуре человеческих отношений (соборность, братство, которое провозглашается в поэтике Гумилева и воспринимается в качестве ключевой ценности человеческого бытия, отсюда его предложение воспринимать поэзию как цеховое ремесло), отношения человека к реальности, не отстраненного, но участливого, вовлеченного, искреннего и честного.

Формулируя установки *ratio*, а вместе с ними (и посредством их) установки на письмо, язык, речь, и пробуждаемую словом реальность, Гумилев отстаивает идеологически не замыленное восприятие *безусловного* порядка жизни. Этот порядок складывается из конкретики подробностей, описать которые намного сложнее, чем определить контуры целого. «Как адамисты, мы немного лесные звери и, во всяком случае, не отдадим того, что в нас есть звериного», — провозглашает Гумилев, настаивая на невооруженном восприятии, вбирающем в себя все *возможности* реализации и не навязывающим готовых штампов в вопросах познания того, что остается за границей разум-

¹ Белый А. Начало века. М., 1990. С. 345–346.

² Гумилев Н. Наследие символизма и акмеизм // Гумилев Н. С. Письма о русской поэзии. М., 1997. С. 237.

³ Там же. С. 237.

ного, известного — в пространстве неведомого («каждая из возможностей бытия отрицается нашим бытием и в свою очередь отрицает его»).

Неведомое позволяет оставаться в ситуации наивности, непредвзятости, отстраненности от готовых схем, нацеленных вобрать в себя неохватное и ограничить перспективу смысла — «детски мудрое, до боли сладкое ощущение собственного незнания, вот то, что нам дает неведомое»¹. Из этих установок разворачивается жизненное кредо акмеизма: «Всегда помнить о непознаваемом, но не оскорблять своей мысли о нем более или менее вероятными догадками — вот принцип акмеизма»². Неведомое проступает из формы слова, формы текста, становится очевидным, но не поддается окончательному определению. Текст воспроизводит такую жизненную ситуацию, из попадания в которую становятся очевидными вещи, подлинная искренность которых не поддается линейному определению, но *сквозит* из метко схваченной подробности, из удачной метафоры, сообщающей напряжение контексту и ускользает в усредненной коммуникации. Коммуникация художника и воспринимающего текст разворачивается на уровне доверительного повествования и доверчивого вникания, вживания в воспроизведенную модель мира, из которой миф автора становится частично мифом реципиента.

Для Гумилева подлинная коммуникация имеет эмпатийный характер, без вживания в чужую среду, другую эпоху, чужой язык, чужой мир, текст, миф — понимание невозможно. Вживание и проживание мира текста — необходимое условие понимания, свободного от предвзятых стандартов, схем, коммуникативных штампов. Акмеизм есть возможность живой искренности, воплощенной в пластику слова, заранее восстановленную и подготовленную художником.

Следует сказать, что из многообразия эстетических форм и мировоззренческих платформ акмеизм в большей степени осуществляет то, что сегодня укладывается в акцию топологической рефлексии. Акмеизм прорабатывает такую рефлексивную структуру, которой не отстраняются от телесности, от живой подлинности восприятия вещи, от подлинности бытия и не соскальзывают в идеологическую колею. Акмеизм оставляет художника свободным, не запрещая ему в поэтическом арсенале использовать «ангелов, демонов, стихийных и прочих духов», но рекомендуя воспринимать их в качестве «материала», который не должен «земной тяжестью перевешивать другие взятые образы»³. Рефлексия *прекрасного* — краеугольный камень акмеизма. Притом, что прекрасное воспринимается не спекулятивно отстраненно, но из ощущения, тактильности, переживания. Тело человека прекрасно, естество человеческой природы — прекрасно, поскольку оно есть естественное, живое творение природы. Понимать прекрасное, осязать его — «шестое чувство человека», равнозначное

¹ Там же. С. 238.

² Там же. С. 238.

³ Там же. С. 239.

зрению, слуху, обонянию, но в некоторых моментах превосходящее их, поскольку формирует природу человека, дает возможность ей сбываться («Шестое чувство»). История культуры и есть способ проявления этого шестого чувства —

Так век за веком — скоро ли, Господь? —
Под скальпелем природы и искусства,
Кричит наш дух, изнемогает плоть,
Рождая орган для шестого чувства¹.

Шестое чувство — крылья, тот орган, позволяющий человеку распознать «божественное» (безусловное, нерукотворное и прекрасное) в реальности, узнать его в себе. Художник — человек, в котором шестое чувство обострено. По словам И. Одоевцевой, Н. Гумилевым поэт избирается наиболее чутким в сравнении с живописцем, танцором, музыкантом, поскольку вбирает в себя все мастерство сразу и живописи, и танца, и музыки, но еще и проговаривает их опыт: «Поэты имеют право гордиться собой, они составляют духовную аристократию каждого государства, им следовало бы воздавать почести и обеспечить привилегированное существование... Поэты — лучшие представители человечества, они полнее всего воплощают в себе образ и подобие Божие, им открыто то, что недоступно простым смертным»². Доливо-Добровольский А. В. подчеркивает следующее — в понимании роли поэта Гумилевым «было что-то от средневекового рыцарства» и приводит его высказывание: «В старое рыцарское время паладины были и трубадурами, как немецкие цеховые ремесленники — мейстерзингерами. Мне иногда снится, что в одну из прежних жизней я владел и мечом и песней»³.

Поэзия есть священная сфера, исконно встроенная в быт, культ, в религиозно-жреческое действо, призвание поэта — вернуть ей ту силу, «которой Орфей очаровывал и зверей, и камни». Однако это та самая версия религиозности, которая *еще не* сформирована в догму, но подпитывается живой акцией мысли — мифопойэтическим жестом письма, сопряженным с конкретикой образа жизни.

Другим краеугольным камнем акмеизма выступает ответственность перед культурными предками, перед «дорогими могилами», которые связывают художника и его дело больше всего, и перед опытом бытия которых кривизна невозможна — Шекспир, Рабле, Вийон, Теофиль Готье. Для Гумилева и приверженцев данной стратегии мысли подбор имен не произволен — «Каждое из них — краеугольный камень для здания акмеизма, высокое напряжение

¹ Здесь и далее поэтические цитаты текстов Н. Гумилева даются по сборнику: Гумилев Н. Стихотворения и поэмы. Л., 1988.

² Цитата дана по: Доливо-Добровольский А. В. Николай Гумилев: Поэт и воин. СПб., 2005. С. 22.

³ Доливо-Добровольский А. В. Николай Гумилев: Поэт и воин. СПб., 2005. С. 22.

той или иной его стихии. Шекспир показал нам внутренний мир человека. Рабле — тело и его радости, мудрую физиологичность. Вийон поведал нам о жизни, нисколько не сомневающейся в самой себе, хотя знающей все: и Бога, и порок, и смерть, и бессмертие; Теофиль Готье для этой жизни нашел в искусстве достойные одежды безупречных форм»¹. Так, в истоке своем акмеизм / адамизм — смелая и честная рефлексия, отставляющая предубежденность, спекулятивные предубеждения, веру в них, но отстаивающая *живое* реальных обстоятельств. Значимо и то, что в данной стратегии мысли место для чуда оставлено нетронутым и первозданным — к нему можно привести, его можно показать, в него можно втолкнуть (словом, текстом, смысловой конструкцией), но сказать о нем (уже извне) — указывая со стороны, *что это* — невозможно; чудо, только пережив, можно высказать, но иначе, чем принято говорить об этих вещах, через введение неожиданных образов и важных подробностей, на которые символисты не обращали должного внимания (как считал Гумилев, в то время как это не совсем так, и подтверждением тому, к примеру, может быть взята «Безглагольность» К. Бальмонта). Или о тайне можно сказать с оговорками — «это *так* принято говорить, называть, считать». Так, для акмеизма значимы подробности, конкретика, случайности, то, что осталось незамеченным замысленным взглядом, но для свежего взгляда оно — очевидно. Платформа для «свежего взгляда» — язык, слово. Из поэзии Гумилева и критических эссе проступает определенное отношение к тексту, слову, реальности, заявляющей о себе посредством вербальной тактики художника-поэта. По Гумилеву, следует текст выстраивать так, чтобы вещь воспринималась как в первый раз, удивляя и поражая нераспознанной, неожиданной своей стороной. В таком тексте слово может получить (и в этом его бытийственное предназначение) свою изначальную пластику и семантическую интенсивность, стать Словом (программное стихотворение «Слово»), пробуждая собственную природу, из энергийного ресурса которой

Солнце останавливали Словом,
Словом разрушали города.

Это Слово свернуто, скрыто, но оно неразрывно бытийствует в космосе вещей. Увидеть его и распознать — задача художника. В то время как современность подлинную субстанцию слова замучила, изжила, перевела в режим вульгарной газетной публицистики. Для Гумилева в слове вызывает интерес не столько его смысл, сколько «стилистическое звучание»², передающее живую динамику и жизненный интенсив Слова, в то время как в газетном языке и языке людей, *непонимающих и не воспринимающих, не слышащих* Слово язык

¹ Гумилев Н. Наследие символизма и акмеизм // Гумилев Н. С. Письма о русской поэзии. М., 1997. С. 240.

² См.: Чуковский Н. Литературные воспоминания. М., 1989. С. 37.

становится мертвым и остается таковым на среднем уровне социокультурного бытования, потому

И как пчелы в улье опустелом
Дурно пахнут мертвые слова.

Значима неожиданная метафора «запах слова», его тактильность, его способность влиять на *живое* пространство и трансформировать его, в равном счете так же, как и жизненный мир художника, работающего со словом, над словом и, часто — по велению Слова.

Итак, такие эстетические принципы, как ответственность перед «поэтическим родом», наследником которого себя мыслит акмеизм, ответственность перед Словом, культ героизма, совпадающий с культом поэзии и делом поэта, живая эстетика *ge-ligio*, взаимозависимость метафизического и физического начал в понимании одноприродности человека и реальности дают основания воспринимать литературные установки и принципы мысли и акмеизма, и самого его основателя, Н. Гумилева, в статусе мифопоэтического способа бытия, при котором слово и дело взаимозависимы и выступают в качестве факта жизненной биографии художника. Как отмечают исследователи, «герои Гумилева — это он сам, единственное в своем роде слияние личности героя с его поэтической маской»¹; его поэзия есть способ управления собственной судьбой —

И если нет полдневных слов звездам,
Тогда я сам мечту свою создам
И песней битв любовно зачарую...

Темы подвига, героизма, морских приключений, бродячей эстетики диких кочевых племен, «избранника свободы, мореплавателя и стрелка», гражданского долга и патриотизма увязаны в один автобиографический узел («Золотое сердце России мерно бьется в груди моей»). Поэзия воспринимается как *битва* в различных своих ипостасях (с пошлостью, с серостью, с врагом родины и пр.), а *битва* — как поэзия, в которой художник получает удовольствие быть на своем месте, удовольствие от совпадения со своей глубинной сущностью:

Как сладко жить, как сладко побеждать
Моря и девушек, врагов и слово.

«Побежденное слово» — слово, маркированное присутствием художника, слово говорящее и живое. Оживленное. Такой момент станет конструктивным для последователей и сподвижников по цеху Н. Гумилева. Для самого Гумилева оживление возможно через преодоление условленных в обществах регулярностей и предсказуемостей, через выход в сферу иного бытия и быта — иной культуры, языка, обстановки — решительный *выход в путь*.

¹ Доливо-Добровольский А. В. Николай Гумилев: Поэт и воин. СПб., 2005. С. 23.

Эрих Голлербах писал о нем: «Неисправимый романтик, бродяга авантюрист, конкистадор. Неутомимый искатель опасностей и сильных ощущений — таков он был. Многие зачитываются в детстве Майн-Ридом, Жюлем-Верном, Густавом Эмаром, но почти никто не осуществляет впоследствии, в своей “взрослой” жизни, героического авантюризма, толкающего на опасные затем, далекие экспедиции. Он осуществил. Ему просто всю жизнь было шестнадцать лет. Любовь, смерть и стихи. В шестнадцать лет мы знаем, что это прекрасней всего на свете. Потом — забываем. Забываем. Но он не забыл, не забывал всю жизнь»¹.

Творчество и биография — взаимозависимые вещи в эстетике Н. Гумилева, поэтому есть основания воспринимать их целостно и неразрывно — *письмо как способ бытия и экстремальный способ бытия как письмо* — и квалифицировать в качестве мифопоэтики. В ранний период творчества Н. Гумилев пишет: «Что есть прекрасная жизнь, как не реализация вымыслов, созданных искусством? Разве не хорошо сотворить свою жизнь, как художник творит свою картину, как поэт создает поэму? Правда, материал очень неподатлив, но разве не из твердого камня высекают самые дивные статуи?»² — художник творит жизнь как поэт поэму, в этом следует видеть и исток его поэтики. Поэтика Гумилева пронизана темой героизма. Героизм, вбирающий в себя подвиг на охоте, в пути, перед лицом опасности, есть попытка выскользнуть из предсказуемости и плановости жизненных событий; это и стилистическая фигура и жизненное кредо художника, проявляющее себя через следующие поведенческие установки: не бояться, не трусить, оставаться кристально честным вне зависимости от обстоятельств и быть благодарным реальности за предоставленные уроки; жизненный путь как экзистенциальное испытание себя на прочность, как ритуал воплощения Судьбы, голос которой прорывается в экстремальных условиях как голос крови, в самих жизненных обстоятельствах, сопряженных с военными действиями (к примеру, из «Пятистопных ямбов»):

И в реве человеческой толпы,
В гуденье проезжающих орудий,
В немолчном зове боевой трубы
Я вдруг услышал *песнь моей судьбы* (курсив мой — И.К.).

Это такие обстоятельства, мыслительная природа которых — непредсказуемость. Непредсказуемость выбивает из колеи «неговорящих» слов, смыслов, обостряет ощущения, создает экзистенциальное пространство, в котором проступает Прапамять, или у Гумилева — генетическая память, «голос крови». Толчок к непредсказуемости — в узком круге повседневности, «мирного быта» обостренное чувство тоски по опасности, по экстремальным условиям

¹ Там же. С. 25.

² Письмо Н.С. Гумилева к В.Е. Арэнс от 1 июля 1908 г. // Неизвестные письма Н.С. Гумилева // Изв. АН СССР. Сер. Лит. и языка. 1987, т. 46, № 1. С. 51.

выживания, тяга к «бытию между жизнью и смертью», к «бытию в инородном», «зов пути». В пути распознаются толчки Прапамяти. Так, в «Эльга» он говорит о скандинавских корнях русских:

Опьянен я тяжестью *прежней*
Скандинавского костяка...

В другом произведении те же интуиции:

О да, мы из расы
Завоевателей древних,
Которым вечно скитаться,
Срываться с высоких башен,
Тонуть в седых океанах
И буйной кровью своею
Поить ненасытных пьяниц —
Железо, сталь и свинец.

В одном из сонетов поэт сообщает о татарских корнях в русской крови, в первую очередь своей из ее самоманифестации, из ощущения:

Мне чудится (и это не обман),
Мой предок был татарин косоглазый,
Свирепый гунн... Я веяньем заразы,
Через века дошедшей, обуян.

Но, опять же, память начинает «говорить» в маргинальных ситуациях, она не «сообщает», но «взрывается» в крови, опьяняя рассудок и уводя в иную плоскость рациональности — пойнэтическую. Как убедительно доказывает Долово-Добровольский А. В., концептуальные конструкции, наводящие на возможность проявления культурной Прапамяти в жилах, в крови, и объявившие о себе в концепции этногенеза, пассионарности Л. Н. Гумилева, были сформированы из восприятия рациональной специфики поэтических текстов отца, из его мифопоэтических тем и под влиянием его личности, воплощенной в тексты.

Для Н. Гумилева другая, чужая культура, чужой язык — инобытие и, одновременно, бытие мысли, т. е. такое пространство, в котором мысль проступает, проявляется, поскольку, попадая в *культурное иное*, художник попадает в природный и культурный ритм места и это не «местечковый», но мировой ритм. В письмах он сообщает: «Мы становимся причастным к мировому ритму, принимаем все воздействие на нас и в свою очередь воздействуем сами»¹. В таком ритме дает себя знать мысль, схваченная русским словом. Русское слово становится более пластичным в чужой языковой среде. Природа русского языка достаточно вместима и преобразовательна, она откликается на иное, но делает его явным по своим законам, открывая горизонты смысла.

¹ См. : Гумилев Н. С. Письма о русской поэзии. М., 1997.

Значима в эстетике Гумилева и тема архаики, которая проявила себя в обращении к культуре Египта (сборник «Шатер», «Египет») и в возможности описать его другим, чем это принято, языком — через личный опыт пребывания на *этой* земле, в этой географической точке, через подмеченные подробности быта, климата, ландшафта, миропонимания жителей этого места. У Гумилева Египет принимает символическое значение — это *лучший* порядок¹. Для поэта важно здесь не столько содержание, но и форма — как более четко и лаконично выразить ощущение, инаковое повседневному мироустройству, исходящему из погружения в чужую социокультурную и языковую среду. Как показывают исследователи, «существенно обогатил “Египет” и переводческий багаж Гумилева. Целая вереница образов, слов, выражений, начиная с *коршуна* (точнее, *épervier* ‘ястреба’, превращенного Гумилевым-переводчиком в *коршуна*) и кончая рифмой *crypte*»². Опыт *другого* языка / языков открывает внутреннюю перспективу *собственного*, пробуждает своеобразный ритм, позволяющий воссоздать то, что еще не было прописано и выражено на этом языке и из такого опыта (в отличие от Кузмина-эстета, для Гумилева — из целостного опыта охотника, археолога, художника). Египет, а вместе с ним и Абиссиния, есть иной, лучший порядок постольку, поскольку отчужден от «нормального» европейского быта, от чистой спекулятивной декоративности, это место, в котором превалирует естественный быт и живые ценности, встроенные в космос местных жителей — истинных хозяев своей земли, тех,

Кто с сохою или с бороною
Черных буйволов в поле ведет...

В этом месте раскрывается другая история, не линейная, но целостная, а местный житель — современник пирамид, помнящих Клеопатру:

Он — любимец священного Нила
И его современник, феллах.

Каждый, просто проживающий жизнь в заботах о насущных делах — хлебе, доме — жрец природной, подлинной религии, основанной на простоте и естественности культа, далеких от пустой и безосновной европейской риторики. Восток для Гумилева (Египет, Абиссиния) — место, из которого пробуждалось европейское христианство, его религиозный исток, хранящий свою первозданную чистоту; это место, в котором жизнь есть ритуал исполнения замысла Судьбы. Эта ритуальность прорастает сквозь быт, является естественной логикой событий. Египет, Абиссиния — место, в котором поэт совпадает с самим

¹ См.: Панова Л. Г. Русский Египет. Александрийская поэтика Михаила Кузмина [Электронный ресурс] / Л. Панова. — Режим доступа: <http://ruthenia.ru/document/539093.html>

² Там же.

собой. Место, которому присуща опасность, в котором пролегает грань жизни и смерти, которое сопряжено с физическими трудностями, место, в котором *выживают*. Так, ранее, фиксируя фронтовой опыт первой мировой войны, в «Записках кавалериста» Гумилев пишет: «Я думаю, что на заре человечества люди также жили нервами, творили много и умирали рано. Мне с трудом верится, чтобы человек, который каждый день обедает и каждую ночь спит, мог вносить что-нибудь в сокровищницу культуры духа. Только пост и бдение, даже если они невольные, пробуждают в человеке особые, дремавшие прежде силы»¹. Воссозданием *чувства войны*, экстремальных условий обоснована потребность в *ином*, обналичивающим себя в пути к чужому быту, в состоянии непонимания чужого и в открытости чужому.

Африканская тема — не новая для отечественной эстетики. Как показывает Вяч. Вс. Иванов, «она была завещана писателям далеким прошлым православия. Предыстория культурных связей восточнохристианских традиций Африки — эфиопской (в прежней русской терминологии — абиссинской) и коптской — с теми европейскими, которые, как церковнославянская, вошли в орбиту византийского влияния, уходит в средние века. Коптские истоки глаголицы предполагал Фортунатов; позднее египетско-коптско-славянские связи демонстрировал Н. А. Мещерский... Коптское (а через него и более раннее египетское) воздействие на европейские культуры, замечено проницательным Ф. Батюшковым...»². Также из коптского (африканского) в отечественной культуре было усвоено представление о одной из ключевых фигур восточного христианства — о «душе», которой «отводилась роль если не отрицательного, то сомнительного начала»³. Африка как предполагаемый религиозно-культурный исток христианства привлекает и Хлебникова, и других художников-мыслителей и XIX, и XX вв. Для Гумилева же «когда-то могучая Абиссиния» воспринимается как «младшая сестра Византии», наряду с другими «древними государствами северного побережья» (прежде всего с Египтом)⁴, что отмечено и апокрифических евангелиях, а также воспринимается как особое место, в котором выплавляется его *порода* художника, мыслителя, человека. Абиссинский опыт дал понять то, что «Прежде было непонятно, — / Презренье к миру и усталость снов» (в «Пятистопных ямбах»).

У абиссинских поэтов (в их песнях, как он называет эти произведения) его привлекают «свежесть чувства, неожиданность поворотов мысли и подлинность положений», которые делают их поэтическое творчество ценным независимо от экзотичности их происхождения, и «их примитивизм крайне

¹ Гумилев Н. Записки кавалериста, VIII // Бирж. ведомости. 1915, 1 ноября, № 15183.

² Иванов В. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры: В 2-х т. Т.2. (Статьи о русской литературе). М., 2000. С. 287.

³ Там же. С. 287.

⁴ Там же. С. 287.

поучителен наряду с европейскими попытками в том же роде»¹. Как показывает Вяч. Вс. Иванов, «в примитивизме эфиопских песен Гумилев ищет подобия тех поисков новых простых форм, которыми в Европе занимались поэты его поколения, пришедшие на смену символистам»². Кроме песен поэтов Африки, Гумилев привозит в Россию и произведения художников, в приемах изображения схожих с поэтами.

Акмеизм Гумилева и его единомышленников (А. Ахматовой, О. Мандельштама) избегает прямого названия вещей, за которыми сохранились священные оболочки смысла, закрепленные спекулятивным путем. Нет в них и законченного названия вещи, прямого указания на нее. Это *движение мысли контекстом*, в котором важное конструктивное, композиционное и конститутивное значение имеют подробности, «мелочи», описание настроения, самого переживания, оттенков чувств, настроений и пр. Имеет место такая установка акмеизма: к таким бытийственным структурам, как «душа», «божественное» и пр., надо привести, их надо показать, надо создать их ощущение, но не называть сходу. Причем значение имеет все, что окружает художника и чем он живет, что имеет для него значение по тем или иным жизненным причинам; то, что от взгляда, чувства, ориентированного на стандарт, на «средний показатель» — ускользает. В этом отношении акмеизм совпадает с принципами футуризма В. Хлебникова, А. Крученых, артикулируемых их манифестом «Новой поэзии»: «До нас речетворцы слишком много разбирались в человеческой *душе* (загадке духа, страстей и чувств), но плохо знали, что душу создают *баячи*, а так как мы баячи-будетляне, больше думали о слове, чем о затасканной предшественниками Психее, то она умерла в одиночестве и теперь в нашей власти создать любую новую... Захотим ли?

Нет!

Пусть уж лучше поживут словом как таковым, а не собой» (курсив авторов — И.К.)³. Для футуристов баячи — поэты, дающие имена вещам, и впоследствии история забывает и вещи и тех, кто дал им имя, оставляя только имя и веруя в него, истертое и износившееся. Баячи — подлинные мыслители, возвращающие гибкость слову и уничтожающие «прежний застывший язык».

Застывшие религиозные ритуалы суть *слово*, оставленное и необжитое, потому в их технически определенном контексте вера остается без живого опыта творца и мира, но фиксируемая словом, подлинное значение которого сокрыто и забыто. Баячи возвращают миру жизнь и позволяют или не позволяют старым формам обживать новую реальность.

¹ Гумилев Н. Сочинения: В 3 т. Т. 2. М., 1991. С. 287.

² Иванов В. Вс. Два образа Африки в русской литературе начала XX века: Африканские стихи Гумилева и «Ка» Хлебникова // Иванов В. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры: В 2-х т. Т. 2. (Статьи о русской литературе). М., 2000. С. 293.

³ Хлебников В. Слово как таковое // Хлебников В. Соч.: в 6 т. Т. 6 (1). М., 2005. С. 335.

Если футуристы отказываются от прежнего содержания «души», предпочитая только реальности и только «просто слово как таковое»¹, то акмеизм оставляет ту реалию, которую принято называть «душой», но пытается найти, пробудить сами условия, в которых она дает себя распознать. Из акмеистических опытов получает прозрачность такая установка, как «жизнь есть культ», «религиозность не может быть ограничена догмой, это свобода», без «блоковских туманностей». Так, для самого Гумилева «душа» не одномерна, она не единственна при наличии одного тела («Мы меняем души не тела» — душа ребенка, юноши, взрослого в «Памяти» из сб. «Огненный столп»). В «Заблудившемся трамвае» — подлинность «души» требует иных измерений:

И понял, что я заблудился навеки
В глухих коридорах пространств и времен.

Это «душа», которая если и названа таковой, то сопряжена с телом и выпадает из конфессионально принятой христианской парадигмы. В «Трамвае» же она тождественна «Я» художника; это тело, выпавшее из привычной системы временных координат. Так или иначе — «душа» остается *под вопросом*, без положительных смысловых схем. А вместе с нею и другие религиозные атрибуты. Реальными (божественными) воспринимаются только те, которые пережиты и опыт которых донес художнику сокровенное знание и о себе, и о реальности вещей в мире, перевел реальность в разряд осмысленного, прожитого мира, своего личностного мира-мифа, космоса — реальны подвиг, страх и его преодоление помимо внешних обстоятельств и условий, героизм, ситуации, пограничные жизни.

Африканский Восток — место, которое вынуждает *жить нервами* и такая жизнь становится естественной, живой, подлинной; это место, сподвигающего на осмысление сути поэзии — на ее принципиально нериторический характер, но открывает природу дела, действия, участия в делах современности не только словом, но словом, сопряженным с делом. Гумилев пишет: «Мне кажется, что мы покончили сейчас с великим периодом риторической поэзии, в который были вовлечены почти все поэты XIX в. Сегодня основная тенденция в том, что каждый стремится к словесной экономии, решительно неизвестной как классическим, так и романтическим поэтам прошлого, таким как Теннисон, Лонгфелло, Мюссе, Гюго, Пушкин и Лермонтов... Новая поэзия ищет *простоты, ясности и достоверности*. Забавным образом все эти тенденции невольнo напоминают о лучших произведениях китайских поэтов, и интерес к последним явственно растет из Англии, Франции и России» (курсив мой — И. К.)². Здесь, конечно же, «риторическая поэзия» — это не риторика Маяковского, призывавшего следовать за собой, выравнивающего

¹ Там же. С. 337.

² Неизвестные письма Н. С. Гумилева // Изв. АН СССР. Сер. лит. и языка. 1987, т. 46, № 1, С. 77.

мир «по своему росту и шагу», как характеризует его поэтику М. Цветаева; для Гумилева риторика имеет другие коннотации — она подразумевает отстраненность от предмета мысли и изложения, построение спекулятивной конструкции мира и убеждение аудитории в ее подлинности. Отвлеченность от такой риторики достигается за счет ряда обоснований и из применения формообразующих приемов. Так, достоверность, экономия выразительных средств и сопряженная с нею ясность и лаконичность слога/слова выступают конструктивными *приемами* такого направления, который Гумилев ознаменовывает как *живой формой мысли* и характеризует акмеизмом. Следует также иметь в виду, что слово «прием» принадлежит также мыслительным установкам Гумилева и только впоследствии было воспринято из его поэтики русским формализмом. Мысль, сопричастная естественному религиозному ритуалу, выступает жизненным путеводителем; она далека от утопических конструкций религиозного, политического, социального дискурсов. Здесь *божественное* проступает в *реальном* жесте, пробуждающем природу человеческого. Это та самая рефлексия, опыт которой свободен от схоластической веры в «разумные» установки, но установки самого разума, разумности получают воплощение в реальных обстоятельствах, для Гумилева — в экстремальных условиях выживания, маргинальных общепринятым, а также — в опыте постижения чужой культурной среды и проживания обстоятельств, вызванных несовпадением *своего* и *чужого*.

Африканский опыт — опыт мысли, проясненной и выстроенной топологически, это проект «географии в стихах», который не был до конца окончен. Акмеизм в версии Н. С. Гумилева значителен для философии, поскольку предложил конструктивные установки для обнаружения мысли. Здесь мысль разбирается не как проект, получивший воплощение в кабинетных условиях, но как опыт бытия, воспринятый через опыт иного/чужого. М. Цветаева высказывала Гумилеву благодарность: «за двойной урок: поэтам — как писать стихи, историкам — как писать историю». Отношение М. Цветаевой и Н. Гумилева к ремеслу и восприятию собственной жизни, ограниченной рамками биографии, совпадают (как будет показано далее).

В пограничных культурных ситуациях открывается возможность «вернуть слову ту крепость и свежесть, которые им утеряны от долгого употребления». Эстетическое единство дела и названия проясняется и открывает подлинность словесной формы, обнажает его этимологическую систему, историческую родословную. Слово восстанавливает права символа вещи, реальности. Это отношение к слову выступало принципиальной платформой акмеизма.

Установка на единство вещи и слова, на предметный оборот символа — конструктивная установка многих последователей акмеизма. В специфике этой же платформы нашли возможность для реализации своей потребности в свободе видеть иначе и писать нештампово О. Э. Мандельштам, А. А. Ахматова — близкие союзники по «Цеху поэтов», по ремеслу и восприятию реальности мысли и, одновременно, слова; так воспринимал их сам Гумилев, так

позиционировали они себя сами и так вошли в историю¹. Но не это суть важно, важно другое: такая платформа позволила проявить словом грань времени, зафиксировать изменяющуюся реальность, оставить свой след в ней и этим увековечить ее. А. Ахматова подчеркивала: «несомненно, символизм — явление XIX века. Наш бунт против символизма совершенно правомерен, потому что мы чувствовали себя людьми XX века и не хотели оставаться в предыдущем»².

В отличие от символизма, настроенного на «воздушные миры» и красноречиво убеждающего в их подлинности, акмеизм исходит из наблюдения за реальностью, из полноты чувств и ощущений *проживаемого мира*. Как подчеркивает С. Волков, Ахматова «всегда настаивала, что в акмеизме практика предшествовала теории»³. В отличие от Ахматовой, Мандельштам имеет подстрочник к своим стихам — критические эссе, прозу, которая получает оформление в философских категориях, но эти категории у Мандельштама приобретают иное значение, отличное от того, что принято понимать под ними в традиции (бытие, Логос). Для Мандельштама, как и для Гумилева, и для Ах-

¹ А. Ахматова заостряет внимание на том, что «весь акмеизм рос от его (Гумилева — И. К.) наблюдения над моими стихами тех лет, так же как над стихами Мандельштама», при том, что стихи и Ахматовой, и Мандельштама отличает конкретика формы, тактильная конкретика звука (словесные конструкции передают и про/возбуждают запах, осязание места, момента, мгновенья, подробность ускользающего времени), в этом отношении акмеизм поэзии проводит скрупулезную философскую работу (если допустим такой оборот): поэзия переворачивает стиль мысли, сообщает перспективу восприятия (и видения, и осязания), смещает рациональные приоритеты, «перезагружает» опыт письма. Надо сказать, что в плане переосмысления через язык и посредством языка критериев разума (а также и самого языка, разум воспроизводящего) поэзия и философия эпохи солидарны. Акмеизм Гумилева не есть спекулятивная позиция, но есть факт боли и осознание этого факта. «Глухонемые, не демоны, а литературоведы, — говорит А. Ахматова, — совершенно не понимают, что они видят и читают, и видят Парнас и Леконт-де-Лиля там, где поэт истекает кровью», потому что традиция письма притупила слух, не позволяет слышать Другого — но демонстрирует то, что слушающий слышит только себя (как Вяч. Иванов, В. Брюсов, осмысливая слово Гумилева, высказывали свое отношение к нему только из своих рациональных ниш, не проявляя при этом попытки расширения горизонта видения и диапазона слуха). — См.: Ахматова А. Заметки о Николае Гумилеве // Ахматова А. Полное собрание поэзии и прозы в одном томе. М., 2009. С. 792. — Опирайтесь не на замыленные и готовые смысловые штампы, а на конкретику вещи, видеть не издали, а предельно приближая себя к предмету и различая ускользающие подробности тела, естества (в том числе и естества слова), отстаивая при этом личностное Я и, тем самым, утверждая ответственность за сказанное — композиты мысли поэтов (Ахматовой, Мандельштама и др.), во многом повторяемые мыслью некоторых философов, которым при их жизни отказывали в праве именовать себя философами (к примеру, В. Розанова, или адогматическую мысль Л. Шестова), а их версию философствования воспринимали недопустимой, саботирующей сами незыблемые устои разума.

² См.: Волков С. История культуры Санкт-Петербурга. М., 2003. С. 230.

³ Там же. С. 230.

матовой, акмеизм есть не только способ стихосложения, но и специфический путь к основаниям мысли, скрываемым словом, потому установка «слово как таковое» в его простоте, эмоциональной и идеологической нейтральности есть способ пробуждения бытийственных смыслов в универсуме.

Особенно значима установка на слово в эстетике Мандельштама. Если для Гумилева опыт письма и жизненные обстоятельства взаимозависимы, они исходят из одной точки сообщения — из личности художника, его мироощущения, то для Мандельштама такой точкой сообщения выступает слово, расширенное до «культуры», до жизни и вбирающее в себя быт, ремесло, экзистенциальную природу/породу художника. В работе «Утро акмеизма» Мандельштам говорит: «мироощущение для художника орудие и средство, как молоток в руках каменщика, и единственно реальное — это само произведение»¹. Если вспомнить, что эстетика воспринимается здесь как специфический модус бытия, вбирающий в единую жизненную точку быт и бытие, художника и его произведение, можно сказать, что в эстетике Мандельштама слово есть целостное произведение, и, одновременно, результат напряженной работы мастера, нацеленной на реанимацию живой, пластичной языковой формы. Важно заметить также, что восприятие слова в качестве произведения не есть его завершенная и окончательная форма, но, как и всякое произведение искусства, открывает перспективу мысли, позволяет *сквозь него* воспринимать реальность и придавать ей смысл. Если Гумилев обретает творческие импульсы из экстремальных ситуаций и из опыта переживания их, то Мандельштам — из доверия к слову, из его обожествления, т. е. слово воспринимается в качестве жизненного условия художника.

Слово есть реалия, стягивающая в одну точку «сейчас» различные исторические периоды, прошлое, настоящее, перспективу будущего. Слово дает возможность видеть, понимать, переживать — быть. Для Мандельштама нет анонимной словесной единицы — каждое слово стилистически маркировано присутствием художника-мастера, его обретшего и воссоздавшего. Живописец, музыкант творят «мир», поэт же дает ему имя, придавая «миру» композиционную, архитектурную целостность и *реализуя* его. Для Мандельштама напряженный эстетический процесс именования снимает грани между искусством и реальностью; художник отдает приоритет первому, поскольку слово в искусстве бытийствует, живет полноценной жизнью, в реальности — бытует, сворачивая свой масштаб до утилитарной конкретики, плоской явленности. Художник слова — поэт.

Поэт есть каменщик, методично выстраивающий плоть культуры, слово — *камень*. Из этих мотивов интерес поэта к средневековой готике и склонность к историческим/эстетическим параллелям. Так, в солидарности с Гумилевым, Мандельштам отдает приоритет Франсуа Виллону (Вийону), отыскивая в его

¹ Мандельштам О. Утро акмеизма // Мандельштам О. Соч.: в 4-х т. Т.1.: Стихи и проза 1906–1921 г.г. М., 1993. С. 177.

эстетике жизненные корни рефлексии, в которой нуждается современность, — эстетика Виллона дает возможность мыслить свободно, непредвзято и честно, учит делать остановки, паузы на мелочах, на подробностях реальности, ее маргиналиях и из этих маргиналий пробуждать жизнь слова. Мандельштам устанавливает интересную связь: люди одной органики — кометы, возвращающиеся на землю через большой промежуток времени. Человек-мастер, равносущный другому, распознается через века, эпохи по тембру, вибрации голосов, по специфике биографии, а также по «почти одинаковой миссии» в современности. Так, как и Виллон, Верлен — «астрономическое чудо»: «Обоим суждено было выступить в эпоху искусственной, оранжерейной поэзии, и подобно тому, как Верлен разбил *serres chaudes* (теплицы) символизма, Виллон бросил вызов могущественной риторической школе, которую с полным правом можно считать символизмом XV века»¹. Здесь прослеживаются единые и для эстетики Мандельштама, и для эстетики Гумилева установки мысли — неприемлемость риторических жестов, если речь заходит о смысложизненных моментах, таких как *понимание и именованье реальности*, как *подлинный смысл вещи*. Судя по тональности изложения и интенсивности отстаивания жизненных и стилистических позиций (для Мандельштама выступающих всегда структурами мыслительного кредо) Виллона, Верлена, художник соотносит с ними себя и свою мыслительную платформу (акмеизм), прорастающую из почвы выстроенных приоритетов. Поэт пролагает / проходит *путь комет* (здесь проступают параллели и с эстетикой М. Цветаевой²) — в этом загадка гения и того динамизма, который подрывает сгустившиеся смыслы современности. В этом порядке сам Мандельштам — такая комета, прорезающая современность. В поле подлинных смыслов и непредвзятых установок мысли современность равнозначна позднему средневековью, в котором «поэзия и жизнь в XV веке — два самосто-

¹ Мандельштам О. Франсуа Виллон // Мандельштам О. Соч.: в 4-х т. Т.1.: Стихи и проза 1906–1921 г.г. М., 1993. С. 169.

² Сравним «Поэт» М. Цветаевой:

Поэт — издалека заводит речь,
Поэта — далеко заводит речь.
Планетами, приметами... окольных
Притч рытвинами... Между *да* и *нет*
Он, даже разлетевшись с колокольни,
Крюк выморочит... Ибо путь комет —
Поэтов путь. Развеянные звенья
Причинности — вот связь его! Кверх лбом —
Отчаяйтесь! Поэтовы затмения
Не предугаданы календарем...

Есть основания полагать, что поэтика Цветаевой выстроена под влиянием поэтики Мандельштама (их тесное общение, кратковременное участие в поэтической судьбе другого), в других вещах, написанных после личной взаимосвязи, образ, восприятие судьбы поэта как кометы — доминирует, о чем далее будет сказано более детально.

ятельных, враждебных измерения»¹, но этому времени свойственен и «гипноз литературы»; поэзия существует как «государство в государстве» — это условия, характерные и для современности. Но, будучи «государством в государстве», поэзия прощупывает и маргиналии обобществленного, усредненного, статичного мышления — сообщает импульсы динамизма, прорывающиеся посредством обращения к иному; в случае Мандельштама (как и Виллона, и Верлена) *инаковым* символизму, его «воздушным мирам» с размытыми смыслами и неопределенной перспективой, воспринимаются вещные, телесные установки мысли, предметность слова, его жизненная конкретика, в которую вовлечена личностная ответственность художника и перед аудиторией, и перед самим собой, и перед временем. Такие установки мысли остались непоколебимыми до конца жизни акмеистов².

Маргиналии средневековья, привлекающие поэта и воспринимаемые им в качестве актуальных режимов мысли, суть «физиология готики», вбирающая в себя «торжество динамики» (в противовес нравственной статичности), текучесть архитектурных сооружений, воспринимаемых, в свою очередь, в качестве архитектурного сооружения мысли. Именно готика поддерживает «утраченную связь времен», восстанавливает потерянное тело, органику, бытующую эталоном мысли эллинов, но выветренную «анемичным» средневековьем. Готика, ее подвижное равновесие масс, крестовый свод, выразила тщательно скрываемую «психологическую сущность феодализма»³. Благодаря готической архитектуре «средневековый человек считал себя в мировом здании столь же необходимым и связанным, как любой камень в готической постройке, с достоинством выносящий давление соседей и входящий неизбежной ставкой в общую игру сил»⁴.

Готика дает основание для сравнения слова с камнем, стилистики высказывания с архитектурным сооружением, в котором каждая структура

¹ Мандельштам О. Франсуа Виллон // Мандельштам О. Соч.: в 4-х т. Т.1.: Стихи и проза 1906–1921 г.г. М., 1993. С. 169.

² С. Волков из личной беседы с А.А. Ахматовой, состоявшейся в последние годы жизни поэта, передает избранную цельность мысли следующим образом: «Я — акмеистка и, значит, за каждое слово в ответе. Это символисты говорили всякие непонятные слова и уверяли публику, что за ними кроется какая-то великая тайна. А за ними ничего, ну совсем ничего не крылось...». Волков добавляет: «Недаром Мандельштам подчеркивал, что стихи Ахматовой словно процежены сквозь зубы, и настаивал, что «не идеи, а вкусы акмеистов оказались убийственны для символизма, разбухшего, пораженного водянойкой больших тем» — См.: Волков С. История культуры Санкт-Петербурга. М., 2003. С. 231. Об этом у Мандельштама в работе «О природе слова». — См.: Мандельштам О. О природе слова // Мандельштам О. Соч.: в 4-х т. Т.1.: Стихи и проза 1906–1921 г.г. М., 1993. С. 229.

³ Мандельштам О. Франсуа Виллон // Мандельштам О. Соч.: в 4-х т. Т.1.: Стихи и проза 1906–1921 г.г. М., 1993. С. 176.

⁴ Там же. С. 176.

(камень/слово) должна быть «на своем месте». В связи слова и камня пробуждается архаическая сущность языка, поэзии, сам ритуал мысли, отточенный до мелочей (ср. — поэтический сборник «Камень»); здесь поэт — мастер-ремесленник, приветствующий всевозможные изгибы бытия, он творец смысла.

Если принято соотносить средневековье с нравственной монументальностью, то его маргиналия — аморализм с апологией телесности. Этот модус мысли интересен для воссоздания акмеистического проекта мысли. Для Мандельштама задача современной мысли, застывшей в вербальных оболочках смысла, реализуется через возможность воплотить жизненную динамику (имманентных основ самой жизни, живого) в слово. Акмеизм предполагает реализацию и решение этой задачи: ухватить в слове бытийственную пластику, сохранить множественность перспектив, передать жизненную установку «*быть* вне зависимости от морально-нравственных, идеологических ограничений и зажимов». Эта интуиция получает продолжение в мандельштамовском проекте акмеизма («Утро акмеизма»). Акмеизм осуществляет переключку маргинальных позиций средневековья и современности.

Средневековье привлекает поэта тем, что оно «обладало в высокой степени чувством граней и перегородок», потому «благородная смесь рассудочности и мистики и ощущение мира как живого равновесия роднит нас с этой эпохой»¹. Скрытая («бессознательная») готическая сущность средневекового человека проступает в его образе жизни; для него «служить не только значило быть деятельным для общего блага. *Бессознательно* средневековый человек считал службой, своего рода подвигом, неприкрашенный факт своего существования» (курсив мой — И. К.)². В другом месте работы Мандельштам подчеркивает, что благодаря наличию «физиологии готики» «средние века именно физиологически гениальная эпоха»³. Готические установки избираются для характеристики современного художника, мастера и несут смысловую нагрузку, имеющую вневременной характер — «Существовать — высшее самолюбие художника. Он не хочет другого рая, кроме бытия, и когда ему говорят о действительности, он только горько усмехается, потому что знает более убедительную действительность искусства»⁴.

«Более убедительная действительность искусства» достигается за счет именованного, фиксации вещи знаком, огранка которого добыта в упорном труде мастера-поэта и вбирает в себя много больше, чем то, что выставлено на первый план, что только являет *знак*. Но эта явленность имеет свою

¹ Мандельштам О. Утро акмеизма // Мандельштам О. Соч.: в 4-х т. Т.1.: Стихи и проза 1906–1921 г.г. М., 1993. С. 180.

² Мандельштам О. Франсуа Виллон // Мандельштам О. Соч.: в 4-х т. Т.1.: Стихи и проза 1906–1921 г.г. М., 1993. С. 176.

³ Там же. С. 175.

⁴ Мандельштам О. Утро акмеизма // Мандельштам О. Соч.: в 4-х т. Т.1.: Стихи и проза 1906–1921 г.г. М., 1993. С. 177.

плотность, которая не принимается во внимание при поверхностном знакомстве: «слишком часто мы упускаем из виду, что поэт возводит явление в десятизначную степень, и скромная внешность произведения искусства нередко обманывает нас относительно чудовищно-уплотненной реальности, которой оно обладает».¹ Слово оставляет свою простоту, которая отталкивает, в то время как в этой простоте содержится Логос. Для Мандельштама Логос не есть нейтральное содержание словесной единицы; логос есть «сознательный смысл слова» — это то, что воссоздано и укрупнено мастером, на что им поставлен акцент и что задано контекстом. Мастер побеждает «сопротивление материала». Слово должно существовать в трех пространственных измерениях, не избегая их и воспринимая как «Богом данный дворец». Поэт — строитель мысли «здесь и сейчас», его установки есть установки зодчего — «Строить — значит бороться с пустотой, гипнотизировать пространство. Хорошая стрела готической колокольни — злая, потому что весь ее смысл — уколоть небо, попрекнуть его тем, что оно пусто»². Надо сказать, что эта интенция не может быть воспринята как своеобразный боготорческий проект, что было бы слишком плоско и просто. Это проект-противостояние традиции восприятия божественного, в первую очередь традиции, определенной семиотической бутафорией символизма. Для Мандельштама Божественное пребывает «здесь и сейчас» и слово — живой путь к Божеству, причем слово, тактильно вменяемое, передающее нюансы ощущения, часто это ощущение и вызывающее. «У нас есть более девственный, более дремучий лес, — настаивает художник, — божественная физиология, бесконечная сложность нашего темного организма»³. Понимание бытия уплотняется из жизненных подробностей, из работы над плотностью смысла. Мандельштам делает значимый философский акцент: «Любите существование самой вещи больше самой вещи и свое бытие больше самих себя — вот высшая заповедь акмеизма»⁴. Рефлексия, заданная из таких установок, подпадает под характеристику топологической, поскольку слово есть обретаемый топос — обжитое место, смысл которого эксплицирован из естественной простоты слов, из единства быта и бытия, из интенсива усилий мастера, из мира как *живого* космоса. Добродетель поэта — способность удивляться («А небо будущим беременно»):

Из поколенья в поколение, —
Всегда высокое и новое
Передается удивление⁵.

¹ Там же. С. 177.

² Там же. С. 179.

³ Там же. С. 179.

⁴ Там же. С. 180.

⁵ Здесь и далее стихотворения цитируются по: Мандельштам О. Соч.: в 4-х т. М., 1993.

Удивление — вневременная категория, и главное, что вызывает удивление — способность мыслить логически, при том, что логика здесь тождественна Логосу и имеет значение пути как самого способа обретения и воплощения смысла; логические законы (к примеру, закон тождества) постигаются из искреннего удивления его наличию. Логическая связь есть симфония, «такая трудная и вдохновенная, что дирижеру приходится напрягать все свои способности, чтобы сдержать исполнителей в повиновении»¹. Так, художник есть философ, восстанавливающий изначальный смысл философии как способности удивляться и миру и логике языка.

Детально разбирая тактильно-чувственные, пространственно ориентированные (можно сказать — топологические) установки мысли, Мандельштам вплотную подходит к тому, что может быть охарактеризовано истоком культуры, мысли (как отечественной, так и европейской) — язык приводит поэта к тому, что в греческой культуре было открыто в качестве природы слова и мысли, к тому, что русское слово по своей архитектонике и пластике есть оригинальное повторение эстетики Эллады.

К Элладу мысль Мандельштама движется посредством извлечения из монумента культурных форм готической стилистики мысли. Готика имеет свою корневую систему — рефлексия Эллады и вовлеченный в нее феномен телесности. Для Греции мысль имеет телесную укорененность, тело — эталон мысли, но поэтическая сложность заключается в том, чтобы эту близость, данность, телесную фактичность воплотить в слово, дать слово телу (и слову — телу). В этом задача, по Мандельштаму, актуальной рефлексии, свободной от рациональной схоластики.

Через установки телесной плотности мысли, эстетики смысла, его пространственной архитектоники поэт проводит программу пробуждения природы (породы) русского слова — из эллинского истока. Исток не генетический, не эволюционный, а обретенный по внутреннему родству. Эллинский исток — исток любой *живой* культура, дающий себя распознать из чувства «внутренней свободы», обретаемого в родном быте, в уюте дома, в филологии, уплотняющей бытие. В символизме же «человек больше не хозяин у себя дома. Ему приходится жить не то в церкви, не то в священной роще друидов, хозяйскому глазу человека не на чем отдохнуть, не на чем успокоиться...»². Символизм изымает образ из живого космоса, в то время как сам символ в его эллинистическом понимании, втянут в порядок жизни. Искусственное извлечение опасно, поскольку выхолащивает живой ритм, пульс жизни: «в эллинистическом понимании символ есть утварь, а потому всякий предмет, втянутый в священный круг

¹ Мандельштам О. Утро акмеизма // Мандельштам О. Соч.: в 4-х т. Т.1.: Стихи и проза 1906–1921 г.г. М., 1993. С. 180.

² Мандельштам О. О природе слова // Мандельштам О. Соч.: в 4-х т. Т.1.: Стихи и проза 1906–1921 г.г. М., 1993. С. 228.

человека, может стать утварью, а следовательно, и символом»¹. Символисты же «творят образы как утварь на потребу человека». Символизм «запечатывает образ», изымает его из живого контекста, из космоса его бытия и образ становится «чучелом, пугалом». Но исконная природа (порода) слова, для Мандельштама, тождественна эллинскому пониманию символа; исконно слово прорастает сквозь быт, цементируя его живую подлинность, фактичность. Только из контекста быта / бытия слово обнажает свою природу — природу именованной вещи, пребывая в третьем измерении — между вещью и человеком. В этом измерении пребывает художник, поэт, мыслитель. Потому «слово не есть вещь», и его глубина не совпадает с профилем только обыденных смыслов. В работе «Слово и культура» звучит рефреном: «Разве вещь хозяин слова?». Проступает целостная концепция слова в эстетике поэта: «Слово — Психея. Живое слово не обозначает предметы, а свободно выбирает, как бы для жилья, ту или иную предметную значимость, вещьность, милое тело. И вокруг вещи слово блуждает свободно, как душа вокруг брошенного, но не забытого тела»². Такие интуиции, как «слово *выбирает* предмет для *жилья*» и «слово *блуждает* свободно между вещей» проясняют специфику языка мысли — *выбор места* и *свободное* пребывание в нем. Жизненную свободу пробуждает поэтетический дискурс. «Поэзия, — сообщает художник, — плуг, взрывающий время так, что глубинные слои времени, его чернозем, оказываются сверху. Но бывают такие эпохи, когда человечество, не довольствуясь сегодняшним днем (меркантильными смыслами современности — И. К.), тоскуя по глубинным слоям времени, как пахарь, жаждет целины времен. Революция в искусстве неизбежно приводит к классицизму»³. Потребность в глубинной субстанции слова может прояснить акмеистическую позицию Мандельштама, передаваемую Ахматовой: «акмеизм — это тоска по мировой культуре». Здесь *культура* должна быть понята как живая пластика слова, расплавленность его смыслов, его живая стихия. Живая мысль возможна только из этих оснований. Но поскольку мысль имеет реальность в слове, постольку можно сказать, опираясь на интуиции Мандельштама, что свободный мыслитель, уплотняющий мысль в слово, есть поэт, а поэт — мыслитель.

Важно, что мысль / культура мысли в ее эллинском смысле не спекулятивна, она вбирает в себя единство пространства, ритм времени, подробности и конкретику жизни. Можно утверждать, что исконная рациональность — рациональность топологического порядка. Мысль есть целостный топос — место, обжитое и осознанное, фиксируемое жестом художника и конвертируемое в слово. Серебряный век — такое время, в котором «тоска по мировой культуре» наиболее обострена. Это вызвано темпом исторических событий, энергией

¹ Там же. С. 227.

² Мандельштам О. Слово и культура / / Мандельштам О. Соч.: в 4-х т. Т.1.: Стихи и проза 1906–1921 г.г. М., 1993. С. 215.

³ Там же. С. 213.

времени, распознающей в «изменении количества содержания событий, приходящихся на известный промежуток времени», из чего «заколебалось понятие единицы времени»¹, а современность вернулась к истоку культуры, в котором время распознавалось из мифа, но не «выдуманного мифа», а мифа как события реальной жизни, как пробужденного слова, для которого внешние константы времени не работают.

Сущность слова, как это было прояснено эллинизмом и как раскрыто в эстетике русской литературы, обналичивает себя акцией художника. Следует вспомнить, что быт и бытие в мифопоэтике Мандельштама — равносущностные явления. Быт не ограничивается утилитарной плоскостью, а бытие не трансцендентно опыту мира. Художник, мастер — сцепляющий два модуса существования (быт и бытие, физику и метафизику), выстраивающий их гармонию и именующий ее; художник вскрывает сакральные смыслы языка, пробуждает их, освобождает их импульсивность, подвижность, пластичность. Здесь гармония есть «кристаллизовавшаяся вечность, она вся в поперечном разрезе времени, в том разрезе времени, который знает только христианство. Православная мистика энергично отвергает бесконечность во времени, принимая этот поперечный разрез, доступный только праведным, утверждая вечность как сердцевину времени»². Здесь налицо версия эллинизированного христианства, можно сказать христианского мифа, достигаемого своей явности, прозрачности в православии, и обналичивающего свои дионисийские основания — в музыке (для Мандельштама — в музыке Скрябина).

Православие отлично от западного христианства тем, что хранит в себе бытийственные принципы эллинизма, оно пробуждает дух греческой трагедии в музыке. Здесь «музыка совершила круг и вернулась туда, откуда вышла». Эллинизм музыки православия отчетлив у Скрябина, потому Скрябин, как и Пушкин — безумствующий эллин: он не дает готового образца религиозных смыслов, но пробуждает страсть, жажду спасения вне времени и, одновременно, здесь и сейчас в этом культурном универсуме. Музыка и динамика именования вещей сохраняют свою бытийственную плотность в русском слове (как это имело место и в эллинизме), еще не загнанную в рамки спекулятивных категорий, но хранящую *живую дикцию* бытия, дающую возможность хранить наивность и вопрошать смыслы мира. Можно предположить, что для Мандельштама религиозность также имеет свои эллинистические корни — она проявляется как действие, как реализованная в слове мысль, как пойэтическая акция художника. Такая версия религиозности совпадает с *опытом священного безумия*, характерной чертой подлинной поэзии, которую дает в «Федре» Платон — одержимость музами делает поэзию Поэзией. А. Лурье характеризует

¹ Мандельштам О. О природе слова // Мандельштам О. Соч.: в 4-х т. Т.1.: Стихи и проза 1906–1921 г.г. М., 1993. С. 217.

² Мандельштам О. «Скрябин и христианство» // Мандельштам О. Соч.: в 4-х т. Т.1.: Стихи и проза 1906–1921 г.г. М., 1993. С. 205.

Мандельштам (наряду с Хлебниковым, де Нервалем) священным безумцем, вызывающим ощущение «детского рая» — искренности и простоты. «“Рай” Божьего младенца» — Мандельштам — прояснялся не столько в мелочах быта, сколько в «абсолютно музыкальном самоизживании творимого образа или идеи. В этом и заключалось его подлинное, пророческое ощущение мира, как старого и обреченного, так и нового, чаемого, но еще не осознанного»¹. Священное безумство может быть названо еще и *чуткостью к музыке слова*, которая достигается за счет «знакомства слов»² (эту теорию Мандельштам отстаивал в ранний период творчества), но в большей степени — в результате сильных потрясений. При «сшибании слов» друг с другом образуются смысловые пустоты, из которых сквозит инобытие реальности, человека, его бытийственной константы — времени. Инобытие времени проступает и из опыта *потрясенного сознания*, т. е. опыта, вышибающего человека на границу мира.

Живое восприятие времени уже невозможно взвесить через символические ряды, принятые на веру и социально инвестируемые (календарь, часы, эпохи). Живое время распознается через живое слово. Живое слово имеет телесный характер. Для Мандельштама *logos* тождественен *biosy*, а *bios* — *telosy*. Из объемности тела выросла культура, общество, история; изначально тело человека (в эстетической рефлексии оно не разъято на *psyche* и *fysis*, но воспринимается целостно, как живой организм, о чем свидетельствует его поэтические композиции) гармонично и соразмерно вписано в тело реальности — в *kosmos*. Символизм оглушил космос, установил грань между физикой и метафизикой, но эта стратегия изжила себя постольку, поскольку в русской культуре проступает и обостряется потребность *слышать* живое время и говорить на его языке — на языке *живого* слова. Время — звучит, реальность — звучит; поэт пребывает на одной частоте с миром, он *слышит* мир, реагирует на импульсы места и доносит о реальности.

Эпоха для поэта расценивается как начало времен/истории русской культуры, поскольку именно в этой коммуникативной динамике и в исторической плотности пробуждается эллинский масштаб отечественной культуры — ее простота и телесная выверенность. Работа «Слово и культура» написана в 1921 году — это время, когда осела и выкристаллизовалась траектория пути, в котором может быть распознана будущая истории России, не спекулятивно притяннутая к европейской хронологической сетке, но самостоятельно обжитая и проявленная самобытной русской культурой. Эпоха озаменована также множественностью версий оживления слова — глоссолалией. «В священном исступлении поэты говорят на языке всех времен, всех

¹ Лурье А. Детский рай // *Воспоминание о серебряном веке* М., 1993. С. 279.

² А. Ахматова так раскрывает эту теорию: «В черновой рукописи ГПБ, ед. хр. 76: “Надо знакомить слова” (выражение Осипа Эмильевича), т. е. сталкивать те слова, которые никогда раньше не стояли рядом». — Ахматова А. Листки из Дневника [о Мандельштаме] // *Серебряный век*. Мемуары. М., 1990. С. 420.

культур, — свидетельствует Мандельштам. — Слово стало не семиствольной, а тысячествольной цевницей, оживляемой сразу дыханием всех веков. В глоссолатии самое поразительное, что говорящий не знает языка, на котором говорит. Он говорит на совершенно неизвестном языке»¹. Из этой глоссолатии проступает возможность языка мысли, схваченной арсеналом русской словесности. В эссе поэт ставит акцент на том, что после символизма «в жизни слова наступила героическая эра. Слово — плоть и хлеб. Оно разделяет участь хлеба и плоти: страдание». Голод человека, государства, времени может быть утолен в слове: время хочет пожрать государство, государство — человека. Для человека остается одно пристанище — слово, в котором просачивается узнавание подлинности реальности, вещи. Поэт стихом (как умением мыслить просто — «пиши безобразные стихи, если сможешь, если сумеешь. Слепой узнает милое лицо, едва прикоснувшись к нему *зрячими перстами*, и слезы радости, настоящей *радости узнавания*, брызнут из глаз его после долгой разлуки» (курсив мой — И. К.)) проясняет это узнавание, простотой выражения, наивностью (как у Верлена) обретает утраченную форму подлинности мира. Так, «стихотворение живо внутренним образом, тем звучащим слепком формы, который предваряет написанное стихотворение. Ни одного слова еще нет, а стихотворение уже звучит. Это звучит внутренний образ, это его осязает слух поэта»². Здесь, на мой взгляд, Мандельштам озвучивает важную вещь: получается, что поэзия есть предварительное дело для обретения мысли и уплотнения ее в слово. Поэзия плавит слово, пробуждая его природу. Она готовит текст как организм, в котором слово, ритм, смысл увязаны в один узел поэтического целого. Поэт *вслушивается* во время, в реальность, в органику бытия, мыслит слухом (ухом), и мысль становится возможной только из опозитизированного (пластичного, расплавленного, динамичного) дискурса.

В русской истории мысли живая философия проступает из филологии. Филология есть «университетский семинарий, семья... потому что всякая семья держится на интонации и на цитате, на кавычках. Самое лениво сказанное слово в семье имеет свой оттенок. И бесконечная, своеобразная, чисто филологическая словесная нюансировка составляет фон семейной жизни»³. Подлинный философ, для Мандельштама, воспринимающий дикцию времени и проясняющий мысль через «одомашненное» слово — В. В. Розанов, наделенный «филологической природой души», и далеко отстоящий от философской традиции, ввиду того, что мыслит не спекулятивно-категориально, но телесно-сущностно — из органики русского языка.

¹ Мандельштам О. Слово и культура // Мандельштам О. Соч.: в 4-х т. Т.1.: Стихи и проза 1906–1921 г.г. М., 1993. С. 216.

² Там же. С. 215.

³ Мандельштам О. О природе слова // Мандельштам О. Соч.: в 4-х т. Т.1.: Стихи и проза 1906–1921 г.г. М., 1993. С. 223.

Русская словесность есть «домашний эллинизм», который для поэзии открыл И. Анненский, в философии же — В. Розанов. Поэзия и философия в этом режиме мысли выполняют единую функцию — они сообщают языку ускорение, пластику, и в современности Мандельштама «помимо метафор русская поэзия дала пример нравственной чистоты и моральной стойкости, что выразилось более всего в ее приверженности к так называемым классическим формам без всякого ущерба для содержания»¹. Критические эссе, прозаические вещи Мандельштама событийствуют с его поэзией, однако, смею заметить, что многие из них выступают в некоторой степени в качестве подвала к стихотворным циклам; они проясняют те рефлексивные установки, *из которых* выплавляется поэтическая органика (к примеру, «Утро акмеизма», «О природе слова» и пр.).

Помимо прозаических экскурсов, воспринимаемых нами в качестве прояснения рефлексивных оснований и условий мысли, предъявленной в языке поэзии, сама поэзия Мандельштама представляет собой плотность мысли с особым ритмом, темпом, тембром, тональностью; это «звуковой слепок формы» живой мысли, концентрирующей в единую точку пространство и время и предпринимающий их реструктуризацию, в результате которой линейное время и линейное пространство теряют свою значимость («поэт умеет иногда дать очаровательные формы хаосу»², восстановить изначальные *условия порядка*). Единство пространства и времени (хронотоп) представляет собой веер³, который может быть развернут и свернут, как только запускается

¹ Бродский И. Сын цивилизации // Бродский И. Соч.: в 7 т. Т.5. СПб., 1997. С. 105.

² Мандельштам О. Игорь Северянин. Громкокипящий кубок // Мандельштам О. Соч.: в 4-х т. Т.1.: Стихи и проза 1906–1921 г.г. М., 1993. С. 181.

³ Иллюстрацией восприятия времени, созвучной/соразмерной эстетике Мандельштама, выступает концепция времени А. Бергсона, избранная самим поэтом за точку отсчета осмысления феномена темпоральности. Так, им отдается приоритет не последовательности событий, но принцип единства культуры, который, в свою очередь, выводится из своеобразия понимания времени. «Чтобы спасти принцип единства в вихре перемен и безостановочном потоке явлений, — размышляет поэт, — современная философия, в лице Бергсона, чей глубоко иудаистический ум одержим настойчивой потребностью практического монотеизма, предлагает нам учение о системе явлений. Бергсон рассматривает явления не в порядке их подчинения закону временной последовательности, а как бы в порядке их *пространственной протяженности*. Его интересует исключительная внутренняя связь явлений. Эту связь он освобождает от времени и рассматривает отдельно. Таким образом, связанные между собой явления образуют как бы веер, створки которого можно развернуть во времени, но в то же время он поддается умопостигаемому свертыванию. Уподобление объединенных во времени явлений такому вееру подчеркивает только их внутреннюю связь и место проблемы причинности, столь рабски подчиненной мышлению во времени и надолго поработившей умы европейских логиков, выдвигает *проблему связи*, лишенную всякого привкуса метафизики и, именно потому, более плодотвор-

языковая стихия, задается языковой импульс прояснения реальности; словесная органика обналичивает грани реальности, запускает механизм памяти, Мнемозины, пребывающий изначально в слове, в словесных конструкциях, в ритмике языковой организации мысли.

Для Мандельштама частотен ямбический размер, александрийский стих и его «ближайший родственник хотя бы с точки зрения использования цезуры»¹ — гекзаметр. Эти размеры позволяют пробудить Мнемозину. «Гекзаметр был замечательным мнемоническим устройством, — проясняет основания внутренней органики мысли Мандельштама, получившей свое воплощение в поэзии, И. Бродский, — в частности, по причине своей тяжеловесности и при отличии от разговорной речи любого круга, включая Гомеров. Потому, обраща-

ную для научных открытий и гипотез» (курсив автора — И.К.). — См.: Мандельштам О. О природе слова // Мандельштам О. Соч.: в 4-х т. Т.1.: Стихи и проза 1906–1921 г.г. М., 1993. С. 217. — Можно сказать, что такая версия в восприятии времени позволяет осмысливать явления не столько в их хронологической последовательности, но из внутреннего единства, «энергийной сопричастности», отрицающей явления *прогресса, развития* гуманитарного знания (литературы, философии и пр.) и науки, касающейся экзистенциальных пластов реальности человека. Исходя из такой постановки вопроса проясняется возможность увидеть современность Мандельштама, сам феномен эпохи, как целостность, вбирающую в себя личную биографию художника-поэта, не ограниченную социальными рамками (как принято его воспринимать — «Серебряный век есть эпоха русской культуры, заявившая о себе в первые десятилетия XX века и прекратившая существование с революцией 1917 года, или с гражданской войной» и пр.), но длящую свое латентное существование на протяжении всей жизненной биографии художника, поэта, мыслителя, сохранившего интенсив мысли и способность уплотнения его в слово, а также пробуждающуюся в рвнотечном мыслительном чутье последователей, производном из одного источника/общего знаменателя — из *русской словесности* (к примеру, в эстетике И. Бродского, для которого принцип выявления подлинности мысли, запечатленной поэтическим словом, состоит из соответствия размеров, которые есть «совпадения в дыхании и в сокращениях сердечной мышцы», а также кристаллизуется из соответствия в системе рифмовки, выводимой из «совпадения в мозговых функциях». — См.: Бродский И. Сын цивилизации // Бродский И. Соч.: в 7 т. Т.5. СПб., 1997. С. 104. — Что касается не только стихотворных структур, но также и мысли, пробужденной мыслителем из расплавленного живого слова, то здесь роль рифм и размера выполняют такие лингвистические конструкции, сквозь которые проступает мысль; эти конструкции вбирают в себя и значимые цитаты и графические инсталляции (к примеру, у А. Белого) и клипированную архитектуру текста (к примеру, у В.В. Розанова), и афористическое письмо с усеченным синтаксисом и смыслом, сжатым в ограниченное количество лексических единиц, часто далеких от глоссария нормативного философствования (к примеру, у Л. Шестова)). Можно сказать, что это одна работа мысли, исполняемая различными способами и с вовлечением различных модусов бытия языковой стихии.

¹ См.: Бродский И. Сын цивилизации // Бродский И. Соч.: в 7 т. Т.5. СПб., 1997. С. 94.

ясь к этому средству памяти внутри другого — то есть внутри александрийского стиха, — Мандельштам наряду с тем, что создает почти физическое ощущение тоннеля времени, создает эффект игры в игре, цезуры в цезуре, паузы в паузе... Если время не остановлено этим, оно, по крайней мере, фиксируется»¹. Фиксируемое время расправляется, выводится его монолитность, целостность за счет цитатных включений в структуру текста, за счет обращения к мифическим персонажам и посредством привлечения их в современную действительность, через восприятие мифических сюжетов в качестве иллюстрации к жизненным процессам «сегодня». Рим постигается через Грецию, современность — через греческие реалии. Топос живого места (Петербурга, шпиля Адмиралтейства, фасадов домов, портиков, а вместе с ними — Киммерии Волошина, берега Крыма) — напоминание об Александрии и *узнавание* архаической подлинности в пространстве города). Так, в «TRISTIA»:

О, нашей жизни скудная основа,
Куда как беден радости язык!
Все было встарь, все повторится снова,
И сладок нам лишь *узнаванья миг*...

Узнавание здесь есть как бы проступание памяти и осознание того, что привычно понять *иначе*, чем через структуры *напоминания*, невозможно. К живому напоминанию могут быть отнесены следующие моменты: ландшафт города, ландшафт средиземноморской местности, фигурки «на чистом глиняном блюде», сам быт, пронизанный, истолкованный мифическими сюжетами, и сами сюжеты уже — не выдумка, но — структуры обжитого места, оживленного космоса — «И я люблю обыкновенье пряжи: / Снует челнок, веретено жужжит. / Смотри: навстречу, словно пух лебяжий, / Уже босая Делия летит!». Возникает вопрос: *узнавание* чего? Для Мандельштама — узнавание живой эстетики времени, равноприсущей и человеку и реальности, и будущему, и настоящему, и прошлому. Время *передается* и *воспринимается* тональностью и интенсивом звука. Время не есть шкала измерения хронологической последовательности событий, но — глубинная структура самого пространства, ритм присутствия в нем, уникальность его порядка. В мифопоэтике Мандельштама (как и в эстетике В. Хлебникова) время геометрично и проступает, осознается из геометрии, выстроенной особым образом.

Узнавание в эстетике города эллинистических контуров, топологических условий мысли греков, вбирающих в себя контуры пространства и культуру пространственной организации — архитектуру, совмещается с узнаванием эллинизма в слове. И. Бродский характеризует эстетику Мандельштама акустически: «Наличие эха — первая особенность хорошей кустики, и Мандельштам всего лишь создал громадный купол для своих предшественников»². В этих

¹ Там же. С. 94.

² Там же. С. 98.

словах — оправдание бытийственно-темпоральной целостности жизни, вне-исторической целостности мысли, эстетической подлинности, которая определяется тем, что проживаются сами *условия жизни*, ее «оголенные нервы», ее субстанциальный остав; здесь эстетический опыт Мандельштама — резонирующий купол, собирающий и фокусирующий звук. Событийствующие потомки¹ обналичивают эстетику эха и освобождают ее в слове.

Слово, согласно Мандельштаму, побуждает заговорить Мнемозину, провоцирует попадание во временной сгусток, распределяет такое место, в котором становятся очевидными лингвистические условия мысли — исток культуры, философии. Работа, нацеленная на пробуждение мысли, проводится поэтом в пространстве русского языка. Для него урок И. Анненского не в сближении внешнего русского и эллинского мира, но в том, что Анненский прояснил глубинную лингвистическую связь эллинской культуры и русской, уплотненной в живом слове, зафиксировал «не эллинизацию, а внутренний эллинизм, адекватный духу русского языка»². Что есть *эллинизм* для Мандельштама как условие культуры и как условие мысли? — Очевидно, это топология, телесная архитектоника мысли, живой космос, обналичивающий себя словом. Эллинизм, говорит Мандельштам, — «это печной горшок, ухват, крынка с молоком, это — домашняя утварь, посуда, всеокружение тела; эллинизм — это тепло очага, ощущаемое как священное, всякая собственность, приобщающая часть внешнего мира к человеку, всякая одежда, возлагаемая на плечи любимой и с тем самым чувством священной дрожи... Эллинизм — это сознательное окружение человека утварью вместо безразличных предметов, превращение этих предметов в утварь, очеловечивание окружающего мира, согревание его тончайшим теологическим теплом. Эллинизм — это всякая печка, около которой сидит человек и ценит ее тепло, как родственное его внутреннему теплу. Наконец, эллинизм — это могильная ладья египетских покойников, в которую кладется все нужное для продолжения земного странствия человека, вплоть до ароматического кувшина, зеркальца и гребня. Эллинизм — это система в бергсоновском смысле слова, которую человек разворачивает вокруг себя, как веер явлений, освобожденных от временной зависимости, соподчиненных внутрен-

¹ См.: Мандельштам О. Пшеница человеческая // Мандельштам О. Соч.: в 4-х т. Т.2.: Стихи и проза 1921–1929 г.г. М., 1993. — А также в более поздних прозаических вещах Мандельштам предполагает, что, возможно в России после начала XX века такого поэтического интенсива еще долго не будет, потому что для проступания «национального духа», его укрепления — требуется время, отведенное на осмысление, уяснение, переживания опыта мысли. Вне такого осмысления нельзя вести речь о самобытности национальной культуры, в данном случае — русской. Интенсив распознается эпохой, последующие же периоды должны быть нацелены на извлечение принятого и осуществленного *поэтического* опыта мысли.

² Мандельштам О. О природе слова // Мандельштам О. Соч.: в 4-х т. Т.1.: Стихи и проза 1906–1921 г.г. М., 1993. С. 226.

ней связи через человеческое я»¹. Так, эллинизм выправляет *практическую теологию*, восстанавливает ее практические смыслы и закрепляет их в языке; эллинская культура наследует и вбирает в себя египетскую архаику жизненных смыслов, в которых за названием процесса стоит реальный опыт, а вещи (ароматические масла, зеркальце, гребень) имеют практическое предназначение, они не есть голые знаки-символы, но практически выверенные структуры мироустройства, *живого космоса*. И в этом раскрывается подлинное значение символа. В плане языка — это родные и близкие вербальные смыслы, проросшие из родного быта, уюта, детской непосредственности их восприятия; через эти структуры опыта производится узнавание основ реальности, вросших в основы уникальных жизненных / живых смыслов бытия. Практическая теология составляет плотность слова. В этом отношении русский язык по своей органике — наследует семантический эллинизм. Это, одновременно, и космос славянского народного быта, и простота строя языка, укорененного в быту и произведенного жестами быта. Потому «русский язык — язык эллинистический... Живые силы эллинской культуры ... устремились в лоно русской речи, сообщив ей самоуверенную тайну эллинистического мировоззрения, тайну свободного воплощения, и *потому русский язык стал звучащей и говорящей плотью*» (курсив автора — И. К.)². Русский язык не поддается замыканию извне — церковно-идеологическому, государственному; его живая стихийность не уместается в идеологические формы, ею вызвана самобытность русской истории, исторической действительности, которая «перевешивает все другие факты полнотою явлений, полнотою бытия, представляющей только недостижимый предел для всех прочих явлений русской жизни»³. Исходя из того, как получает осмысление быт, космос, проясняется его тождественность с *бытием*, схваченным как живой момент «сейчас», и которое есть одновременно среда бытования. Такая взаимопроницаемость бытия и быта, их гармоническое единство в космосе, в «божественном порядке» — константа эллинизма, эта же целостность обналичивает живую эстетику русского языка, в которой слово есть «плоть деятельная, разрешающаяся в событие»⁴. Язык, выпущенный эстетическим жестом мастера на свободу, обнаруживает свою бытийственную природу, становясь «непрерывным воплощением и действием разумной и дышащей плоти»⁵. Он не столько называет явления, но высвобождает тонкие смыслы, едва улавливаемые в словесной органике — задает напряжение, формирует энергичное поле, из пространства которого разворачивается мысль. То же о подлинной семантике мысли сказано поэтом в «Пшенице человеческой». Здесь налицо апология одомашненных архаических смыслов экономики, поли-

¹ Там же. С. 226.

² Мандельштам О. О природе слова / / Мандельштам О. Соч.: в 4-х т. Т.1.: Стихи и проза 1906–1921 г.г. М., 1993. С. 220.

³ Там же. С. 220.

⁴ Там же. С. 220.

⁵ Там же. С. 220.

тики, которые получают всемирное значение благодаря пришедшей идеологии коммунизма. Можно сказать, что это устроительное значение, положенное в основание коммунизма, привлекает поэта — «только бросив свой мешок на эту новую мельницу, под жернова этой новой заботы, мы получим обратно уже чистую муку — нашу новую сущность как народа»¹. Подобное отношение к новому мироустройству, отличному от европейской разобщенности, встречается на первых этапах советской действительности у многих поэтов, художников, мыслителей разных направлений и рефлексивных установок. Однако государственная машина устранила свободу и идеологически определила дискурс, не оставив места свободной мысли, непредвзятой эстетике, вынудив эти феномены или уйти в подполье, или их носителей покинуть пространство страны, или оставшихся устранить как идеологически опасную альтернативу властному дискурсу. В числе последних — О.Э. Мандельштам.

Надо сказать, что масштаб поэтически уплотненной мысли Мандельштама вполне может быть охарактеризован как масштаб философии в той ее версии, которая спустя несколько десятилетий проявила себя в Европе. Это *реальная философия*, прежде всего и в большей степени развернутая в проекте фундаментальной онтологии как феноменологии М. Хайдеггера.

Надо заметить, что сам Мандельштам достаточно пренебрежительно относится к философии в том ее варианте, который был нормативен в его жизненной среде. В Германии Мандельштам слушал лекции неокантианцев и критика философии осуществляется им в первую очередь как критика Канта и его последователей, причем критика эта осуществляется как критика языка философской традиции. Мандельштам замечает, что Кант построил клеть с помощью своих категорий², и в этой клетке пребывают символисты. В то же время подлинно свободная мысль демонстрирует пренебрежение к закрепленному формату философии. В обосновании способов рациональности Мандельштам отстаивает живую мысль, не закрепленную в сети «неговорящих» абстрактных, анонимных категорий, потому для него подлинное значение *ума* есть «хватка, прием, метод», но этот ум покинул науку и бытует всюду, только не в ней: в поэзии, в мистике, в политике, в богословии. В то же время, «теософия — прямая наследница старой европейской науки», по-видимому, потому, что речь идет о логике, о том способе обоснования истины, который приемлем и в научной дискурсивности, и в основе которого лежит все та же причинно-следственная взаимосвязь. Однако, такой способ восприятия истины — неживой, незначительный, неподлинный. Для Мандельштама, подлинность — принцип бытия, знаковый способ определения рациональности; подлинность *прорастает* из особого опыта — из наивно-детского восприятия реальности, из *живого* кос-

¹ Мандельштам О. Пшеница человеческая // Мандельштам О. Соч.: в 4-х т. Т.2.: Стихи и проза 1921–1929 г.г. М., 1993. С. 250.

² См.: Мандельштам О. Утро акмеизма // Мандельштам О. Соч.: в 4-х т. Т.1.: Стихи и проза 1906–1921 г.г. М., 1993. С. 179.

моса, дома, уюта. И истина проступает из присутствия, пребывания, и проживания реальности — из глубинных оснований восприятия жизни, из ее «корневого нерва». Потому истина не может быть спекулятивной как в поэзии, так и, можно добавить, — в философии. Поэзия, выстроенная по спекулятивным канонам, не может быть живой, фиксирующей обжитое время. Из этих оснований — критика Мандельштамом поэтики А. Белого, языка его мысли и поэзии: поэтика А. Белого представляет собой «болезненное и отрицательное явление в жизни русского языка только потому, что он нещадно и бесцеремонно гоняет слово, сообразуясь исключительно с темпераментом своего спекулятивного мышления... основной грех писателей вроде Андрея Белого — неуважение к эллинистической природе слова, беспощадная эксплуатация его для своих интуитивных целей»¹. Если сообщить языку ускорение, он опережает жизнь («скорость языка несоизмерима с развитием самой жизни. Всякая попытка механически приспособить язык к потребностям жизни заранее обречена на неудачу»²). Мандельштамовское «ускорение реальности в языке» созвучно хайдеггеровскому «язык есть дом бытия», при том, что в феноменологии М. Хайдеггера бытие имеет топологический, т. е. телесно-практический (из архаических смыслов практики) статус. Так же для Хайдеггера, лингвистически состоятельная мысль обнаруживает бытийственную подлинность. «Мы не можем мыслить, — подчеркивает Хайдеггер, — хотя и называем себя мыслящими существами. Это название говорит только о том, что мы, в принципе, можем мыслить, но не мыслим. Причем, дело обстоит не так, как в гегелевской диалектике... нет, дело не в приложении неких усилий. Мы можем мыслить, но это значит, что мы можем мыслить и впадать в немыслие — человек есть мыслящее существо, это доказывается действительностью тех редчайших порывов, подвигов мысли, которые мы имеем в лице великих мыслителей. Только они, несколько человек в истории, доказали и показали, что человек есть мыслящий»³. Сравним со словами Мандельштама: «Наука, построенная на принципе связи, а не причинности, избавляет нас от дурной бесконечности эволюционной теории, не говоря уже о ее вульгарном прихвостне — теории прогресса. Движение бесконечной цепи явлений, без начала и конца, есть именно дурная бесконечность, ничего не говорящая уму, ищущему единства и связи, усыпляющая научную мысль легким и доступным эволюционизмом, дающим, правда, видимость научного обобщения, но ценою отказа от всякого синтеза и внутреннего строя»⁴. Разница в том, что Хайдеггер говорит о философии, сопряженной с научным дискурсом, а Мандельштам — непосредственно о научном принципе организации рефлексии, положенном в основание

¹ Мандельштам О. О природе слова // Мандельштам О. Соч.: в 4-х т. Т.1.: Стихи и проза 1906–1921 г.г. М., 1993. С. 221.

² Там же. С. 221.

³ Хайдеггер М. Что зовется мышлением? М., 2007. С. 22.

⁴ Мандельштам О. О природе слова // Мандельштам О. Соч.: в 4-х т. Т.1.: Стихи и проза 1906–1921 г.г. М., 1993. С. 218.

практик осмысления культуры, в том числе и литературы, и философии. Оба мыслителя отрицают прогресс в делах мысли (и поэзии, и философии), эволюцию гуманитарного знания, отстаивая личностное участие художника в делах мысли, показывая, что история — дело индивидуальностей, сензитивов, чутких к слову, к ритмической акустике и семантике мысли, отстаивая необходимость реанимации эллинистических оснований культуры. Следует добавить, что версия феноменологии Хайдеггера в ключевых позициях опережена на несколько десятков лет эстетикой О. Мандельштама.

Не будет преувеличением, если сказать, что установки акмеизма, сопряженные с кларизмом М. Кузмина, отчасти с идеей символа В. Иванова (это единое поле *eroshe* и взаимовлияния не могут быть оставлены в стороне), во многом задавшие атмосферу русского Серебряного века, тождественны установкам феноменологии М. Хайдеггера и значительно опережают их. Если для Хайдеггера поэзия — способ оживления языка философа, как это было в Греции (и Хайдеггер — философ, обращающий себя к опыту поэзии), то, в отличие от Хайдеггера, русский Серебряный век — специфическая рефлексия, сопрягающая критику, изложение и обоснование позиций со стихосложением — напряженным поиском живого слова, уместяющего в современность черты и подробности времени.

Важно сказать, что поэты Серебряного века, напрямую не обосновывающие свои гражданские либеральные позиции, проговаривают их иным способом — способом поэтической организации мысли. Так, М. Цветаева характеризует эстетику А. Ахматовой следующим образом: «Ахматова пишет о себе — о вечном. И Ахматова, не написав ни одной отвлеченно-общественной строчки, глубже всего — через описание пера на шляпе — предаст потомкам свой век...»¹.

Эти строки будут справедливы и к поэзии О. Мандельштама. Стих — способ мысли, способ понимания. Мандельштам — в большей степени мыслитель, философ, чем многие современники. Он доводит до логической внятности установки акмеизма, предлагает его в первую очередь в качестве образа мысли, демонстрируя, что из *такого образа мысли* (из такого мыслительного порядка) слагаются стихи, выстраивается личностный мир/миф, а биография воспринимается как мифопоэтика. Заканчивая статью о Мандельштаме, И. Бродский пишет: «Се наши метаморфозы, наши мифы»², открывая перспективу тождественности реальности и мифа (перспективу *реальности мифа*).

Элемент «блаженно бессмысленного слова» извлекается Мандельштамом из словесной игры, в которой слово отпускается на свободу и в которой освобождается живой ритм, который не предрешается готовой фабулой и сочетанием слов — он имманентен самой языковой стихии. В поздней вещи, писавшейся во время нарастающей вынужденной социальной изоляции,

¹ См.: Волков С. История культуры Санкт-Петербурга. М., 2003. С. 228.

² Бродский И. Сын цивилизации // Бродский И. Соч.: в 7 т. Т.5. СПб, 1997. С. 106.

в «Четвертой прозе», поэт усугубляет ситуацию творчества, в которой свобода слова соотносима с подвигом, с действием и с пониманием ответственности и последствий за предпринятый жест / текст. За счет этого усугубления поэт укрупняет момент стихийности, «дикости» слова — «Дошло до того, что в ремесле словесном я ценю только дикое мясо, только сумасшедший нарост:

И до самой кости ранено
Все ущелье стоном сокола, —

Вот что мне надо. Все произведения мировой литературы я делю на разрешенные и написанные без разрешения. Первые — это мразь, вторые — ворованный воздух»¹. От носителя слова «ворованного воздуха» напрямую зависит будущее, в то время как «первым» следует запретить вступать в брак и иметь детей, «ведь дети должны за нас продолжить, за нас главнейшее досказать — в то время как отцы их запроданы рябому черту на три поколения вперед»². Здесь слова Мандельштама имеют пророческий характер, и современная российская ситуация демонстрирует это: налицо морально-нравственная, но в первую голову — мыслительная деградация нации, трусость и «шкурный интерес». Живое слово было изъято из культуры, его возможности бронированы «чужой речью», а также интенсивностью технического развития на фоне слабого развития, *слабоощущаемого* самосознания и саморефлексии. Слова поэта / поэзии из глубины эпохи предостерегают: только от живого слова возможно живое, равнодушное будущее, и только в этом смысле жизнь имеет смысл. «Живость» слова проступает из его сопряженности с жестом художника, с действием, с эстетической акцией и с пониманием того, что искренний эстетический жест подрывает канон идеологического дискурса, выступающего легальным и легитимным в социальной среде, а потому несет в себе опасность быть отвергнутым социальным и политически репрессированным. Из этого понимания кристаллизуется критерий истины — обостренное «чувство правды» и ответственность перед будущим.

«Ворованный воздух» — это не только характеристика социальных законов социализма и положения литературы при них, это *личное* воздушное / безвоздушное пространство поэта, из которого только и возможно услышать / расслышать мысль и нащупать ей место в языке. Слово само по себе не есть часть фразы, но, изначально, часть ритма. Из ритмической музыки «слово будет связано со словом не прямой связью, а с помощью не прямых, не сразу замечаемых, но бесспорно, физически существующих связей, порой более сильных, чем физические прямые. Вот они и рожают ритм, сами

¹ Мандельштам О. Четвертая проза // Мандельштам О. Соч.: в 4-х т. Т.3.: Стихи и проза 1930–1937 г.г. М., 1993. С. 171.

² Там же. С. 171.

обязанные своим появлением ритму»¹. Освобождение от «больших тем» и «общих мест», камуфлирующих простоту смысла, его живую органику, достигается часто за счет введение абсурдных сочетаний, неожиданных сравнений, посредством вкрапления в повествование запахов, вкусов, их оттенков, сопряженных с тональностью звука: для Мандельштама «мысль, слово и ритм возникали одновременно»². Этот стихийный прием, игра внутри языка, или, по Мандельштаму, — хватка, напоминает феномен «остраннения» В. Шкловского, который проявляется за счет нарочитой странности повествования, вносит неожиданность в толкование и, тем самым, делает высказывание выпуклым, многогранным, сообщает мыслительный импульс тексту.

Эстетика Мандельштама — один из значимых узлов эпохи. Его словами:

Нет, никогда, ничей я не был современник,
Мне не с руки почет такой,
О, как противен мне какой-то соименник,
То был не я, то был другой... —

отстаивается жизненная позиция — это и специфическое чувство современности, имеющее не/вне-исторический характер (см. принцип веера времени А. Бергсона, при запуске которого Петрарка, Вергилий, Гомер — современники), и самостоятельность и отстраненность от феномена «коллективного творчества», с неизбежностью переводимого во всевозможные *-измы*. И в то же время — солидарность с поэтами-художниками-одиночками, именем которых *-измы* подкрепляют свое существование. Как то, *футуризм* с неизменностью связывается с В. Маяковским, *формализм* с В. Шкловским, Р. Якобсоном, *имажинизм* — с С. Есениным и пр.

Художник — всегда мыслитель и всегда — одиночка. Ценностный критерий мысли поэта определяется для Мандельштама уровнем его эстетической платформы, качеством его умонастроения — или это спекуляция, или — вовлеченность в живую стихию слова, которой не чужда простота, «чувство земли». Несмотря на то, что современники-поэты, отличаются друг от друга системой стихосложения, их понимание сущности мысли и поэзии сводится к единому знаменателю, элементы которого отслеживаются Мандельштамом в поэтике каждого — единое из частных, из многообразия. Так, эстетический ценз для него: одомашненный язык («колокол народной речи»), уютный космос, дом; здесь каждая структура — топос, т. е. такое место, из которого возможно извлечение живой, стихийной словесной динамики. Это и не географическое место, и не метафизический простор, но, одновременно, и то, и другое, и более того — жизненная среда, вбирающая многие сущностные семантические слои, многие модусы бытия. Так, А. Блок, А. Ахматова, В. Иванов, В. Хлебников,

¹ Липкин С. И. «Угль, пылающий огнем» // Мандельштам О. Соч.: в 4-х т. Т.3.: Стихи и проза 1930–1937 г.г. М., 1993. С. 22.

² Там же. С. 22.

В. Маяковский, С. Есенин — прежде всего личности, осуществившие личностный труд расслышать мысль-слово и дать ей языковую плоть. Из этой солидарности Мандельштам уже не ругает символизм, напротив, видит его величие, расценивает его достойным отцом современности. Так, к примеру, поэтика Блока — поэтика не XX в, но — XIX в., однако Блок уже выражает не столько спекулятивную идеальность, сколько «историческую объективность к домашнему периоду русской истории»; Блок как бы вовлекает «мирское» в «дела сакральные», — «он подхватил цыганский романс и сделал его языком всенародной страсти... из каждой строчки Блока на нас глядят Костомаров, Соловьев и Ключевский, именно Ключевский, добрый гений, домашний дух, — покровитель русской культуры»¹. Из бытовых подробностей выплывает феномен истории. Слова Мандельштама открывают путь к интересному заключению: из эстетики Ключевского, Блока проступает возможность восприятия русской истории как самостоятельного феномена; история остается шкалой плотности национальной ментальности, потому вместе с историей следует говорить о самобытности отечественной мысли, которая получила свою цельность путем кристаллизации в опыте литературы, и, в большем масштабе — поэзии. Блок ощущал жизнь языка и литературной формы «не как ломку и разрушение, а как скрещивание, спаривание различных пород, кровей и как прививку различных плодов к одному и тому же дереву»² — только из такой работы конституируется возможность свободы национальной мысли, ее самобытность и самостоятельность. Такая работа расширяет семантический диапазон родного слова, дает возможность слышать и воспринимать *слово как прагмему* — единицу высказывания и действия в их единстве, в том числе и действия мысли.

Поэтически расплавленное слово сообщает импульс мысли, открывает перспективу — *как* словом можно мыслить, *как из слова* пробуждается мысль. У А. Белого мысль равноценна «музыкальному народничеству» и «сводится к жесту нищенской пластики», который, в то же время, сопровождает «огромную музыкальную тему»³. «Нищенская пластика» языка Белого для поэта-критика заключается, по-видимому, в том, что Белый не освобождается от спекулятивных терминов в лирике, но, опять же, его значительное приобретение в том, что он «обогастил русскую лирику острыми прозаизмами германского метафизического словаря, выявляя иронический звук философских терминов»⁴. А. Белый философию дает через поэзию и поэзию через философию, но профиль мысли его определен спекулятивными платформами. Важно понять то, что из характеристики поэтики Белого Мандельштамом, из самих текстов (прозаических, поэтических, философских)

¹ Мандельштам О. А. Блок (7 августа 21 г. — 7 августа 22 г.) // Мандельштам О. Соч.: в 4-х т. Т.2.: Стихи и проза 1921–1929 г.г. М., 1993. С. 253.

² Там же. С. 255.

³ Мандельштам О. Буря и натиск // Мандельштам О. Соч.: в 4-х т. Т.2.: Стихи и проза 1921–1929 г.г. М., 1993. С. 292.

⁴ Там же. С. 291.

А. Белого выплывает особенность языка, которая благодаря эстетическому опыту художника, остается в национальном целом, в языковом целом национальной культуры, и является его органической частью, которая воспринимается впоследствии как языковая фактичность, и благодаря которой целостный языковой организм приобретает гибкость, семантическую пластику. Самобытность отечественной философии возможна только тогда, когда философия, исполненная ресурсами родной речи, пропущена через горнило поэтического опыта, опыта освобождения языковой стихии от стилистической, синтаксической, семантической закапсулированности и монументальности; через горнило такого лингвистического опыта, который сообщает ускорение мысли. Здесь важно сделать остановку и поставить такой акцент: в Серебряном веке мысль «как хватка» и расплавленное до звука, ритма слово воспринимаются как тождественные явления, одновременно выступают сущностной структурой бытия, глубинным экзистенциалом, архаической, вневременной платформой жизни.

Наряду с версиями символизма А. Блока, А. Белого, особенно (сущностно) значим для Мандельштама символизм В. Иванова. Вместе с тем, что Иванов «относился к Византии и Элладе не как к чужой стране, предназначенной для завоевания, справедливо видел в них истоки русской поэзии»¹, он более других символистов народен и в будущем более доступен. «Ни у одного символического поэта, — пишет Мандельштам, — шум словаря, могучий гул наплывающего и ждущего своей очереди колокола народной речи, не звучит так явственно, как у Вячеслава Иванова... ощущение прошлого роднит его с Хлебниковым»². Вот это «ощущение прошлого», самое время, разъятое до звука, — знаковая вещь для Мандельштама, по которой распознается искренность художника, его способность слышать языковую стихию, вбирающую в себя время («шум словаря» или «шум времени» для самого Мандельштама), внимать ей и проникать в нее. М. Кузмин, В. Ходасевич — «свои Вергилии и свои Катуллы», которым присуща «чистота звука». А. Ахматова проникает в народную песню, ее стилистика — стилистика «причитаний», «принимая во внимание чисто литературный, сквозь стиснутые зубы процеженный, словарь поэта, эти качества делают ее особенно интересной, позволяя в литературной русской даме двадцатого века угадывать бабу и крестьянку»³, другими словами — дают возможность проступить языковой архаике, цементирующей языковой организм нации.

Экспликация архаики в слове поэта обналичивает его экзистенциальную природу — поэтический опыт *de profundis*, поскольку поэт — *всегда* из глубины (времени и пространства, смысла). Работа со словом — реконструкция связи времен, из которой проступает целостность национальной культуры,

¹ Там же. С. 290.

² Там же. С. 292.

³ Там же. С. 295.

перспектива возможности национальной самобытной мысли. Из этих же оснований — народна поэзия Хлебникова, который «мыслил язык»¹. Потому Хлебников «не знает, что такое современник»², его слог *идиотичен* «в подлинном, греческом, неоскорбительном значении этого слова». Народна и поэзия «здорового смысла» В. Маяковского, и здесь «здравый смысл» есть еще и педагогический прием. Эстетика Маяковского оживила язык газеты, обналичивая абсурд и невнятицу распространенных канцеляризов, и, в то же время, сами канцеляризы, ритмика их подачи запечатлена в целом языковой стихии. Маяковский и «великий реформатор газеты», и реформатор поэтической формы: «он оставил глубокий след в поэтическом языке, донельзя упростив синтаксис и указав существительному почетное и первенствующее место в предложении. Сила и мощь языка сближают Маяковского с традиционным балаганным раешником»³. Мандельштам дает проникновенные характеристики современникам и эпохе; в случае Маяковского они совпадают с самоанализом поэта, в котором доминируют настроения одиночества «среди людей», непонимания окружающими и предчувствия того, что его дело — в первую очередь дело языка мысли, сопряженное с прояснением собственной гражданской позиции и пониманием/проживанием изнанки социальных смыслов. Так, во «Флейте-позвоночнике»

Забуду год, день, число.
Запрусь одинокий с листом бумаги я,
Творишь, просветленных страданием слов
Нечеловечья магия!⁴

Эстетика Маяковского, на первый взгляд, представляется эстетикой манифестарного характера, но произрастает из опыта проживания жизни как драмы несовпадения наличного и должного. Должное, категоричное, выведенное из личностного чувства и взятое за абсолют, не совпадает с тем, что имеется в упрощенной, сведенной к «среднему уровню» действительности. Эстетика Маяковского — эстетика искренности и требовательности от реальности того же размера, роста. Максимализм поэта — мера смыслов бытия. Из такого максимализма восстанавливается смысл любви, верности, совести, гражданского патриотизма, из этого же максимализма становятся очевидны уловки «паразитов», тех, кто привык жить за чужой счет, быть не в полный рост и не нести ответственности за дела, слова и поступки. Максимум проступает в тексте за счет емких конкретных слов, сравнений, сжатого синтаксиса. Из экзистенциальных несовпадений должного и наличного

¹ Там же. С. 296.

² Там же. С. 296.

³ Там же. С. 297.

⁴ Цитаты текстов В. Маяковского даются по: *Маяковский В. Собрание сочинений* в 8 т. М., 1968.

жизнь определяется предчувствием «точки пули в своем конце», а жест художника — «на всякий случай даю прощальный концерт». Восклицания, экспрессия риторических вопросов и способов их постановки и решения, образы, оснащенные подробностями фотографии («Мы знаем — будущее за фотоаппаратом»¹) — задаются поэтом в качестве перспективы мысли «без кавычек», без зажимов и клише, сообщают ускорение мысли, освобождают ее динамику, утоляют живую / жизненную потребность, обостренную накалом чувства и воспринимаемую как сущностную необходимость. Поэзия есть «мускул, дыхание и тело», а мысли — «крови сгустки, / больные и запекшиеся, лезут из черепа». Несмотря на то, что Мандельштам достаточно прохладно относится к формализму, механизации его приемов, константы пойнэтической мысли, выведенные Маяковским, могут быть восприняты как характеристики и собственных, мандельштамовских, личностных позиций.

В данном контексте Мандельштам — и поэт, и критик, и мыслитель. Его характеристики весомы и авторитетны — они выстроены из живого опыта, из напряжения среды, из личных контактов, знакомств, противостояний — из жизненных обстоятельств поэта. Кроме того, эстетике Мандельштама присущ вкус и слух поэта, воспринимающего реальность сквозь слово, из его ритмической, вокальной органики. С. Есенин, Н. Клюев оснастили язык мысли провинциализмами, задали им литературный профиль. Надо сказать, что в 1919 г. Есенин вошел в группу имажинизма, в декларации которого в 1920 г. было провозглашено: слово-образ превыше всего². Но для Есенина имажинизм имеет свое значение и свой личностный смысл, не отождествляемый со смыслом группы: «“Слово о полку Игореве” — вот откуда, может быть начало моего имажинизма»³ — провозглашает С. Есенин, и здесь художник не сливается с общей тенденцией, но вырывается из нее. И для Мандельштама значима та-

¹ Маяковский В. [Товарищи!] // Маяковский В. Собрание сочинений в 8 т. Т. 8. М., 1968. С. 319.

² Как сообщает Л. Лосев, то, что в России закрепилось под условным названием «акмеизм», в англо-американской культуре в приблизительно это же время получило именование «имажизма», утверждаемое Э. Паундом и развитое в 1919 г. Т. Элиотом в концепте «объектного коррелятива», ориентированного на интенсив поэтического текста (или — особого порядка языка), который становится возможным при следующих установках на содержание и форму высказывания: «выразительная сила поэтического текста усиливается, если эмоции выражаются не прямо, а через описание *объекта* — предмета, ситуации, события», а конкретика удачно уловленных деталей важна не столько сама по себе, сколько в качестве «выражения печали, надежды, страха, отчаяния, любви, а также интеллектуальных и метафизических поисков (поэтому Элиот и назвал описание вещей *коррелятивом*)». — См.: Лосев Л. Иосиф Бродский. М., 2008. С. 47–54. — Типологическое сходство дает основание для восприятия ключевых принципов такого направления как «акмеизм» в близком единстве с принципами англо-американского «имажизма» / есенинского «имажинизма». А также дает основание воспринимать модерн через специфику эстетических платформ и посредством их единства.

³ Шнейдер И. Встречи с Есениным: Воспоминания. М., 1966. С. 27.

кая неслиянность, она для него — критерий качества дела поэта, мера масштаба его мысли. Кроме того, слова Есенина воспринимаются Мандельштамом как вневременное кредо поэзии, «от которого как наваждение рассыпается рогатая нечисть»: «"Не расстреливал несчастных по темницам" — вот символ веры, вот поэтический канон»¹. Отсюда: честность и безучастность к делам человеческой массы в ее горестях и радостях — императив поэзии, как и подлинной, живой мысли.

Поэзия Б. Пастернака для Мандельштама — «величественная домашняя русская поэзия, она безвкусна, потому что бессмертна»; для нее характерен птичий язык — «прямое токование (глухарь на току, соловей по весне)»². Кроме того, значимое в поэтике Пастернака и то, она воспроизводит речь убежденного собеседника, вбирая простоту линейного хода изложения мысли, спокойное описание природы, перечисление нюансов, подробностей. К мандельштамовскому наблюдению следует добавить и то, что поэтика Пастернака разворачивается как бы от собственного лица самой природы, и как будто поэта нет, это сама природа излагает себя³.

Ключевые слова, характеризующие мастерство для мастера, О. Мандельштама: *словарь*, *поэзия* как способ реализации мысли, как живая *народная стихия*, домашность, в целом — язык как *космос*. Причастность к этим явлениям, обнаруженным в эстетике конкретного художника слова, проясняет характер личности поэта, его подлинность, присущую ему нерасторжимость дела и слова; это вскрывает основания морально-нравственного кредо писателя, приводит к расположению к нему, вызывает доверие к его слову. Остальные, вовлеченные в *-измы* и *-измы* продуцирующие — свидетели, «принципиальные нечитатели», для которых характерна уже «не работа над словом, а скорее отдых от слова», и им присущ мир «уютного отдохновения от деятельной поэзии»⁴. Современная же, постреволюционная, поэзия воспринимается Мандельштамом слишком рациональной, машинистичной, но это

¹ Мандельштам О. Четвертая проза // Мандельштам О. Соч.: в 4-х т. Т.3.: Стихи и проза 1930–1937 г.г. М., 1993. С. 173.

² Мандельштам О. Борис Пастернак // Мандельштам О. Соч.: в 4-х т. Т.2.: Стихи и проза 1921–1929 г.г. М., 1993. С. 302.

³ Концепция смены мест субъекта и объекта в лирике Б. Пастернака получила развитие в работе: Иванов Вяч. Вс. 1913 год. Триптих // Иванов В. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры: В 2-х т. Т.2. (Статьи о русской литературе). М., 2000. С. 210–214. — Можно только уточнить, что это не столько смена S и P, сколько опыт мысли вне субъектно-объектной оппозиции, а поэзия-мысль (и в мифопоэтике Пастернака они слиты, как и в мифопоэтике и Мандельштама, и других авторов) — возможность слышать и воспринимать мир, не наделяя его своими значениями, но воспринимая его безусловные *семантические токи*, восстановленные через приметы, наблюдения, тональность звуков и пр.

⁴ Мандельштам О. Буря и натиск // Мандельштам О. Соч.: в 4-х т. Т.2.: Стихи и проза 1921–1929 г.г. М., 1993. С. 294.

не подлинное значение рациональности, а ее мертвый эталон — «вот почему рационалистическая поэзия Асеева не рациональна, бесплодна и бесполо. Машина живет глубокой и одухотворенной жизнью, но семени от машины не существует»¹. Поэтика Асеева смущает Мандельштама равно в той же степени, что и поэтика формалистов. Но если формалистов оправдывает то, что они проводят вторичную работу — анализируют уже созданный текст (и отдают себе в этом отчет), то Асеев *таким образом* пишет стихи — «он никогда не поэтизирует, а просто прокладывает лирический ток, как хороший монтер, пользуясь нужным материалом»², и в этом его оправдать невозможно, потому что, покидая одну логическую / вербально-синтаксическую колею, он выбирает среди *возможных* (уже существующих) другую и накатывает ее, ходит по ней сам и ведет других, в то время как регулярность и предсказуемость убивают свободу, и в первую очередь внутреннюю стихийную свободу слова-мысли, закрывая перспективы, и устраняя другие возможности видеть и ощущать, переживать, отличные от избранных и воспринятых.

Так, эстетика Мандельштама и других поэтов, его современников, привлекательна тем, что в ней проступает не столько философия языка, и интересен художнику не столько язык философии (нет отстраненности), сколько само дело мысли, не изъятое из языка: можно сказать, что это философия языка им (языком) самим и в его масштабе осуществленная, являющая себя одновременно и *языком философии*. Лингвистические структуры имеют важное значения — они составляют инструментарий мысли. Так, синтаксис есть «система кровеносных сосудов стиха», он же — логический ход, заданный ритмико-стилистической архитектурой произведения, который от частого употребления изнашивается, «поражается склерозом», в то время как поэзия — способ реанимации свободного Логоса, способ проложения в языке канала Логосу — «тогда приходит поэт, воскрешающий девственную силу логического строя предложения»³. Мыслительную функцию выполняют и звуки — здесь концепция Мандельштама родственна эстетике Хлебникова. Так, гласные звуки экспрессивны (монашеские), но не они воспринимаются остатком слова-мысли, словосмысла — «поэтическую речь живит блуждающий, многосмысленный корень», который принадлежит согласному звуку: «слово размножается не гласными, а согласными. Согласные — семя и залог потомства языка»⁴. В этом отношении согласные — залог продуктивности мысли, потому заушь Хлебникова — разъятый язык, и, одновременно, путь к игре внутри языка, и путь к языковой динамике, из которой возможно

¹ Мандельштам О. Литературная Москва // Мандельштам О. Соч.: в 4-х т. Т.2.: Стихи и проза 1921–1929 г.г. М., 1993. С. 259.

² Мандельштам О. Буря и натиск // Мандельштам О. Соч.: в 4-х т. Т.2.: Стихи и проза 1921–1929 г.г. М., 1993. С. 297.

³ Там же. С. 298.

⁴ Мандельштам О. VULGATA (заметки о поэзии) // Мандельштам О. Соч.: в 4-х т. Т.2.: Стихи и проза 1921–1929 г.г. М., 1993. С. 299.

и пробуждение мысли и ее фиксация (наивные считалки, запевки в реальности детей могут быть восприняты как *языковая мета мира*).

Почему характеристики современности, заданные Мандельштамом, так значимы? Очевидно, потому, что его характеристики признаются теми же современниками в качестве *поэтических автоформул мысли*, которые не имеют временной квалификации, не умещаются в идиоме «развитие» и присуще не какому-то одному творческому этапу поэта, но эстетике Мандельштама (а вместе с ним и Ахматовой, и Пастернака) в целом. Так, по крайней мере, характеризует стиль мысли О. Мандельштама М. Цветаева: это такие поэты, которые «начав с максимума, на этом максимуме держатся до последней строки... они никогда не давали ни больше, ни меньше, всегда оставаясь на максимуме самовыражения. Если путь одних есть путь самораскрытия, то в таком случае у них вообще нет пути. Они отродясь здесь. Их детский лепет уже данность, а не источник

Звук осторожный и глухой
Плода, сорвавшегося с древа,
Среди немолчного напева.
Глубокой тишины лесной, —

четверостишие семнадцатилетнего О. Мандельштама, где весь словарь и весь размер зрелого Мандельштама. Автоформула. Что в первую очередь коснулось уха этого лирика? Звук падающего яблока, акустическое видение округлости. Что здесь от семнадцатилетия? Ничего. А что от Мандельштама? Все»¹. В этой характеристике важна и попытка дать целостность мысли поэта через совмещение оптического и акустического модусов в плоскости слова — «акустическое видение округлости», где слово воспроизводит и звук, и оптический образ, а также задает особый угол наблюдения за вещью и восприятия ее художником, который передается читателю при условии внимательного, эмпатичного восприятия им поэтического сюжета и авторской формы его передачи. Так, начальный период в эстетике Мандельштама, как и у многих других художников, не может быть разъят с последними его строками — здесь творчество есть биография, т. е. целостный *феномен жизни*, и его субстанция прослеживается только из целостного восприятия, из «интерпретации сквозь», изнутри этого *живого / жизненного* целого. Такую интерпретативную процедуру прояснения нюансов живой мысли Мандельштама предпринимал А. Б. Мордвинов.

В свое время (1996–1997г.) на филологическом факультете Омского университета А. Б. Мордвинов проводил спецкурс, посвященный творчеству О. Мандельштама, на котором осуществлял мощную аналитику текстов поэта, разбирая композиционные сюжеты поэтики и воссоздавая их внутреннюю

¹ *Цветаева М. Поэты с историей и поэты без истории // Цветаева М. Соч.: в 2-х т. Т. 2. М., 1980. С. 438.*

(не всегда очевидную, но восстанавливаемую из подробностей сюжета, из тонких семантических прослоек той или иной метафоры / автоформулы / термина) связь. Это настолько мощная и оригинальная интерпретативная логика, что было бы несправедливым обойти ее стороной или умолчать о ней.

Аналитика поэтических текстов Мандельштама, проведенная А. Б. Мордвиновым, подтверждает интенцию того, что у Мандельштама практически нет случайных образов, сюжетов, за каждым из них стоит либо готовая авторская позиция, либо осуществляется поиск ее. Тексты Мандельштама могут быть охарактеризованы в качестве «философии, обналиченной поэтическим жестом». Такие регулярные идиоматические антиномии, как «монашеское / страстное», «нежное / тяжелое» или «прозрачное / тяжелое», «безволосый / лохматый», суть *термины*, поскольку при их последовательном развороте открывается целостная композиция мысли — они обнаруживаются в разных стихотворениях и высвечиваются под разными углами зрения, приобретая укрупнение и конкретизацию. Так, к примеру, проводя последовательную рефлекссию стихотворения «Когда мозаик никнут травы...» и демонстрируя то, что эта рефлексия с необходимостью втягивает в точку интерпретации другие произведения (к примеру, как более ранние — «Соломинка», «Заснула чернь...», «Европа», «Петрополь», «Нашедший подкову», «Убиты медью вечерней...», «Айя-София», так и более поздние — «Сестры тяжесть и нежность, одинаковы ваши приметы»), поскольку обналичивает скрытые нити, связи, проступающие через семантические, стилистические (категориальные) особенности слов, Александр Борисович говорит следующее: «когда мы доберемся до конца стихотворения, мы увидим, что в нем нет ничего, кроме терминологии — оно сплошь терминологично. И не только одно это стихотворение»¹. Стихотворение «Когда мозаик никнут травы...», в котором в поэтической манере ставится вопрос о природе божественного и о том, *что* автор-герой ожидает внять / понять / принять в церкви и образе распятого Христа, вполне проясняет эстетические установки Мандельштама, т.е. установки такой мысли, которая *изначально* чувственна, телесна и проступает, приобретает свою реальность только из *опыта проживания*, потому нравственные ценности, вопросы веры, смерти, бессмертия, честности и подлинности могут быть решены только из своей телесной архитектоники, из личного опыта постижения божественной сущности. Здесь поэзия — сам путь постижения божественной сущности — *путь откровения* в слове, более свободный, чем язык прозы, чем логико-гносеологическая сетка сугубо философских категорий. Но те же слова-термины как раз выполняют роль категорий, задают и определяют смысл текста. Так, *монашеское, нежное, прозрачное*, а вместе с ними *безветрие, безвременье, искусственная роза* — «такая вот астральная субстанциональность», которая

¹ Мордвинов А. Б. Комментарий к стихотворению О. Э. Мандельштама «Когда мозаик никнут травы» // MISCELLANEA: Памяти Александра Борисовича Мордвинова. Омск, 2000. С. 62.

«требуется отгородиться от тяжелого мира»¹. А. Б. Мордвинов на протяжении всего разбора стихотворения, сопряженного с привлечением других вещей Мандельштама, в которых также фигурируют эти идиомы, повторяет значимый вопрос: за этим ли герой идет в церковь? И, выстраивая сюжетные ряды, обращаясь к сравнению с другими произведениями, в которых фигурируют эти категории-термины, проясняется, что «герой шел не за духом, а за плотью». Через другое стихотворение («Убиты медью вечерней...») исследователь вносит ясность: «сюда пришли отяжелеть, пропитаться кровью, пришли не к Богу, а к страстному Богу»². Немаловажным, на мой взгляд, является и такое предположение А. Б. Мордвинова, которое вполне характеризует как эстетику Мандельштама, так и эстетику эпохи в целом, по крайней мере ее петербургской ипостаси — это предположение о скорее протестантских, чем православных корнях мысли. В стихотворении есть такие строки — «И сломаны венчики слов. / И тело требует терний...», «Упасть на древние плиты / И к страстному Богу воззвать», «Вином божественной крови / Его — тяжелеют сердца...», А. Б. Мордвинов разворачивает смысловой «кокон»: «В этот храм пришли за божественной кровью. Я не знаю деталей относительно разных форм протестантизма, но во всех протестантских молельнях, в которых я бывал, я видел одно: мы славим Христа распятого. Для православных и для католиков самый важный Христос — это Христос воскресший. А для протестантов самый важный Христос — это Христос распятый. Для них важен тот момент, когда он именно телом, а не чем-нибудь другим пострадал за свою божественность... Я думаю, что Мандельштам принял лютеранство не в последнюю очередь еще и потому, что в лютеранстве Христос более телесен, чем в православии. Ну, может быть, это мои домыслы, не знаю»³. И действительно, значимый для эпохи модус телесности — характерная черта протестантизма, но, если оставить рамки богословия, можно сказать, что фигура телесности есть фигура мысли, восстанавливающая утраченное равновесие между телом и духом, фигура, позволяющая соотнести современное мышление с архаической культурой Греции и, на этих условиях, провести реанимацию последней. В противном случае мысль не может быть свободна от схоластического режима рефлексии. И все-таки — зачем герой-поэт идет в церковь? Как выяснено — за телесностью, за тем, чтобы пропитаться этой телесностью. Но опять же — зачем? Не из праздного ведь любопытства? По-видимому, развивая интерпретативную стратегию А. Б. Мордвинова, можно предположить, что герой-автор ищет *подтверждения* в конфессиональной институализированной религиозности тому, в чем *уже* уверен; ищет совпадения собственного ощущения реальности и человека в ней (совпадения мысли) с тем, как смысложизненные позиции (понимание божественного, истины, слова и пр.) манифестируют себя

¹ Там же. С. 64.

² Там же. С. 73.

³ Там же. С. 74.

в пространстве храма. И коль скоро такое совпадение эстетики и нормативности в восприятия сущностных вопросов бытия, вопросов о природе божественного, истины, человека не обнаруживается в храме (в *месте* веры) и не переживается — художника настигает разочарование.

Но опять же, для Мандельштама, как это выясняется из его поэтических текстов, телесность не есть просто грубое тело, ограниченное кожей и изъятое из органического космоса. В терминологическом ряду Мандельштама телесность выражена через *тяжесть, страстность, косматость*; но это тело, его внешность, одежда скрывает некую подлинную телесность, не душу. А. Б. Мордвинов задает следующую интерпретативную ветку: «Я не могу не обратить ваше внимание на другой мандельштамовский сюжет — Сюжет Сквозения. Подлинное, настоящее не предстает в голом виде, но и не предстает ни в каких облачениях. Оно может только сквозить, и лучшее, что есть, существует в форме сквозения»¹, именно этим Мандельштама привлекает и родной язык — он сквозит эллинской культурой, как это видно из его эссе, это прослеживается и в поэтическом дискурсе; так «тело хорошо тогда, когда оно сквозит. Не призрак ли, что сквозь лохмотья ткани или собственного тела сквозит именно подлинная плоть? И что она зовет нас и манит в роковых страстях и что она же зовет нас в мечтах о том, что мы найдем Спасителя. Может это лишь призрак?»². Брови на лице статуй святых храма — «сплошной сюжет» (ср. стихотворение, посвященного О. Ваксель), они есть манифестация телесности на самом духовном участке тела — лице (строфа «Люблю изогнутые брови»), в то же время тела святых — из воска, а воск — «это редуцированная телесность. То есть воск — почти что не материал. А приметы телесности — все снаружи, в качестве лохмотий: пятен золота, крови, бровей, краски. Статуи святых похожи на не очень тщательно проработанные египетские мумии. Внутри — трава, а вся телесность — скорлупа. Все, что может походить на плоть, — все снаружи. *Любит* он это, но давайте прочтем интонацию». Так, в «Когда мозаик никнут травы...» герой разочарован таким Богом, или, что более точно — *такой* парадигмой смысла *божественного* и божественного *смысла*. Через *такую телесность* разочарование проступает не в последнюю очередь. Какая же телесность избирательна, откуда, сквозь что и в чем она сквозит? — А. Б. Мордвинов делает такой логический ход, обращаясь к другой поэтической вещи («Не искушай чужих наречий»), и показывает, что телесность проступает через то, через что может быть наполнена — через «бессмертный рот». Интересен оборот, финал стихотворения «Но умирающее тело и мыслящий бессмертный рот». Интерпретатор ставит акцент на «мыслящий бессмертный рот», который и есть манифестация «мыслящего тела». Такой неожиданный поворот и неожиданное сравнение, но оно позволяет проникнуть к более глубинной

¹ Там же. С. 78–79.

² Там же. С. 80.

сути — к тому, что является костяком подлинной телесности. Это «обугленный позвоночник» — концептуальный стержень мысли поэта. А. Б. Мордвинов выводит две противоположности, от которых отталкивается Мандельштам и которые могут оказать перспективой того, *что* после жизни, или — *что* после смерти: «Две противоположности — стать наполненной неизвестно чем оболочкой или стать костяком, позвоночником», который «обугленный — потому что у него (у Мандельштама — И. К.) есть сюжет о том, что жизнь — печка, в которой все обугливается. Можно превратиться в мучнистую бабочку, а можно — в обугленный позвоночник»¹, при том, что, можно дополнить к словам Александра Борисовича, смысл жизни и состоит в том, чтобы этот позвоночник держался, даже становясь прахом, плавно переходил в реальность и сливался с нею, оставляя-даря-присваивая ей свое имя — имя мысли. Мордвинов приводит и эту иллюстрацию, из которой очевидна связь/переход позвоночника как тела мысли в улицу, страну — в телесность как целостность реальности, в которой оставлен знак — жест мысли — слово/имя художника:

Не мучнистой бабочкою белой
В землю я заемный прах верну —
Я хочу, чтоб мыслящее тело
Превратилось в улицу, в страну:
Позвоночное, обугленное тело,
Сознающее свою длину.

Продолжает иллюстративный ряд и стихотворение «Это какая улица? / Улица Мандельштама», которое, по словам А. Б. Мордвинова, слишком буквально следует понимать.

Еще есть несколько терминов, фиксирующих восприятие реальности художником, терминов семантического ряда, провоцирующего иной взгляд на телесность — это *соль*, а также — *дерево*; и, надо сказать, что терминологический ряд поэтической мысли Мандельштама этими терминами далеко не ограничивается. Что есть соль? В стихотворении «Нашедший подкову» (это белый, практически неритмизированный, стих) сосны, «Безуспешно предлагая небу выменять на щепотку соли / Свой благородный груз», получают «пресный ливень», но в конце концов получают желаемое, становясь досками, из которых вырос «лес корабельный, мачтовый». В своей посмертии они получают новую жизнь, пропитанную солью, т. е. пребывая, будучи кораблем, в соленой морской воде. А. Б. Мордвинов развивает такую интерпретацию соли: «Соль — это то, без чего все пресно. Это некая концентрация плотского начала, на вкус воспринимаемая очень хорошо, скажем, вот такая плоть, как мясо — что-то мало похожее на настоящее, посолить надо. Без соли нельзя. Сосны погибли, но жизнь их тут только началась. Это и есть та соль, которой

¹ Там же. С. 82.

они допросились, но не от неба, они взяли ее от другого источника»¹, потому для Мандельштама такая «большая тема» как «небо» пуста, он достаточно часто пронизывает ее «готическим шпилем» сюжета мысли (см. «Я ненавижу свет / Однообразных звезд...»); эта тема *возможна* только при конкретике живого реагирования, при земной своей *обжитости*. Сосны для Мандельштама родственны человеку. Есть у него идиома в другом произведении — «лес человечества». О В. Хлебникове, к примеру, Мандельштам говорит: «Он и сам был деревом, по его жилам бежал древесный сок». А. Б. Мордвинов обнаруживает эти соответствия в таких мандельштамовских вещах как «Листьев сочувственный шорох / Угадывать сердцем привык...» и «И поныне на Афоне / Дерево чудное растет, / На крутом зеленом склоне / Имя Божие поет...» и предлагает следующий разворот сюжета мысли, в котором становится очевидной смысловая зависимость таких терминов как *дерево, слово, человек, небо, свобода, истина*: «Это вот оно и растет дерево слова. Там каждый листик — это мужик в своей келье. Это дерево, растущее к высям какого-то просвета. И само-то небо — дерево. В 1908 г. семнадцатилетний Мандельштам написал стихотворение “О красавица Сайма, ты лодку мою колыхала...”, и в нем есть такие строки: “Как с небесного древа клонилось, как плод перезрелый, слишком яркое солнце, и первые звезды мигали”. Звезды и солнце клонятся с небесного древа. Небо — это такое дерево, которое уже выросло, совершенно нестандартное представление в этой картине мира о том, как небо соотносится с землей. *Небо не нависает над землей, оно растет из земли*, это дерево. Но это дерево выросло высоко, до кроны не добраться, а вот здесь, из земли, деревья продолжают расти. И вообще человечество — это растущий лес. В известной оде 1937 года про вождя сказано: “Лес человечества за ним растет, густея”. Дерево — это порождение земли, стремящееся дотянуться до неба. В том числе и само *небо — это ранее всех выросшее дерево*. Кипарис в этом отношении просто замечательное дерево, он как бы стрела, туда указывающая. Он — просто стрела» (курсив мой — И. К.)². Так, интерпретативный круг смыкается, и то, о чем шла речь в прозе Мандельштама, получает свою огранку в поэтических сюжетах и их деталях. Очевидно, что поэтические тексты и прозаические вещи — взаимоконвертируются и представляют собой единый топос мысли, бытийственные стержни которого имеют *эстетическую природу* в ее изначальной, греческой этимологии — обнаруживают опыт телесно ангажированной мысли.

Можно сказать, что А. Б. Мордвиновым предпринимается топология поэтического текста, которая осуществляет себя за счет выяснения и обоснования значимых топологических структур, т. е. таких структур, которые вбирают в себя идиому телесности, ощущения, своеобразную эстетику пространства, и интерпретатор обнаруживает их через разворот *синтаксического кокона*.

¹ Там же. С. 69.

² Там же. С. 66.

Обнаружение синтаксического кокона и его разворот — значимый момент для пояснения поэтических текстов — «для того, чтобы текст означал то, что он означает, он должен быть дополнительно развернут. Но этой развертки в стихотворении нет, оставлен синтаксический “кочон”. Хочешь — распутывай, не хочешь — не распутывай»¹. Но, как становится видно из так выстроенной интерпретации, без такого предварительного «разворота канона», без соотношения сюжетов и без семантических (можно добавить — и интонационных, и синтаксических) соответствий, целое произведения остается недопонятым. С. И. Липкин также отстаивает необходимость дополнительного разворота поэтических жестов для четкости и внятности их восприятия и эстетической целостности понимания, и такой разворот сопряжен с *умением слушать ритм*: «Мы, стихотворцы, часто действуем заколдованными ритмами данной литературной эпохи, даже данного десятилетия. Есть не только словоблоки, есть и метроблоки. Картина общеизвестная. Как вырваться из этого колдовского плена? Никакие советы не помогут, кроме разве плодотворного разъяснения, что дело обстоит именно так. Умение слушать ритм есть умение врожденное, от Бога данное»². Получается, что если поэтический текст есть способ фиксации мысли, есть мысль, ввернутая в слово, то невнимание к такому «кокону» есть невнимание к условиям мысли, к той среде, в которой она была пробуждена и получила свою словесную плотность. Но следует принять, что эти условия важны, потому как выступают эстетическим корнем мысли. Мысль, получившая плотность посредством поэтических жестов, у Мандельштама дополняется и прозой, и из прозы также получает прозрачность, прозой подтверждается; зачастую из прозы выводится ясность — из эссе, из критических статей, из обоснования акмеистических позиций. Но эта ясность доступна только из *проникновенного чтения*, такого редкого феномена, которым владел А. Б. Мордвинов.

Для Мандельштама акмеизм (от которого, кстати сказать, он не отказывался на протяжении всего жизненного и творческого пути) — «тоска по мировой культуре» — есть чувство тоски по *свободе* от регулярных ходов мысли, от штамповых установок; утоление обостренного бытийственного чувства тоски предпринимается за счет реанимации подлинного значения логики (как Логос, путь) и *ощущения* мысли; акмеизм воспринимается в первую очередь как «не только литературное, но и общественное явление русской истории. С ним вместе в русской поэзии возродилась нравственная сила... новая кровь потекла по ее жилам»³, останавливая «инфляцию слов» и инфляцию идей.

В акмеизме Мандельштама, Гумилева, Ахматовой значима установка на то, что от поэта не требуется исключительных переживаний⁴, и получает

¹ Там же. С. 73.

² Липкин С. И. «Угль, пылающий огнем» // Мандельштам О. Соч.: в 4-х т. Т.3.: Стихи и проза 1930–1937 г.г. М., 1993. С. 21.

³ Мандельштам О. «Скрябин и христианство» // Мандельштам О. Соч.: в 4-х т. Т.1.: Стихи и проза 1906–1921 г.г. М., 1993. С. 230.

⁴ См.: Мандельштам О. И. Эренбург. Одуванчики. Париж. 1912. //

осмысление достаточно сложный момент — подобрать для простого чувства *простые слова* («в “простоте” — искушение идеи мира»¹), выстроить слово, озвучивающее и *современность*, и *вневременность* одновременно.

Отказывая символизму, Мандельштам, как и Гумилев, Ахматова, не оставляет природу *символа*, но задает ей иное измерение — телесное, вещественно-практическое, выступающее стержневой основой космоса, и извлекаемое из простых слов и сюжетов (во многом повторяя ходы мысли кузминского кларизма).

Стиль мысли и манера изложения Мандельштама получили у современников характеристику как *собственно петербургская эстетика, петербургская поэзия*. Что это значит? И. Бродский, проясняя стратегию мысли Мандельштама, называет Петербург средоточием русского эллинизма, которое обнаруживает себя в архитектурных композициях, в именовании места реалиями из греческой мифологии: «Вероятно, лучшей эмблемой мандельштамовского отношения к этой, так сказать, мировой культуре мог быть строго классический портик Санкт-Петербургского Адмиралтейства, украшенный изображениями трубящих ангелов и увенчанный золотым шпилем с очертанием клипера на конце. С тем, чтобы понять его поэзию лучше, англоязычному читателю (надо заметить, что сегодня уже не только англоязычному, но и русскоязычному, пытающемуся проникнуть в основания мира поэта — И. К.), вероятно, должно представлять, что Мандельштам был евреем, живущим в столице имперской России, где господствующей религией являлось православие, где политическое устройство было прирожденно византийским и чей алфавит придуман двумя греческими монахами. В историческом смысле эта органическая смесь сильнее всего ощущалась в Петербурге, который стал для Мандельштама “знакомой до слез” эсхатологической нишей на остаток его недолгой жизни... Будучи административной столицей империи, Петербург являлся также духовным центром оной, и в начале века эти струи смешивались там так же, как и в стихах Мандельштама... Это “самый умышленный город в мире”... Классицизм никогда не осваивал таких пространств и итальянские архитекторы, постоянно приглашавшиеся сменяющимися русскими монархами, отлично это понимали. Гигантские бесконечные вертикальные плоты белых колонн плывут от фасадов дворцов — владения царя, его семьи, аристократии, посольств и нуворишей — по зеркалу реки в Балтику. На главной улице империи — Невском проспекте — есть церкви всех вероисповеданий...»², и все это под раскинувшимся покрывалом бескрайнего северного неба; это пространство, пространство города — «гигантское воплощение совершенного порядка вещей». Но, кроме того, дело, по-видимому, еще и в логике поэтического изложения. Эстетика места

Мандельштам О. Соч.: в 4-х т. Т.1.: Стихи и проза 1906–1921 г.г. М., 1993. С. 181.

¹ См.: Мандельштам О. Петр Чаадаев // Мандельштам О. Соч.: в 4-х т. Т.1.: Стихи и проза 1906–1921 г.г. М., 1993. С. 200.

² Бродский И. Сын цивилизации // Бродский И. Соч.: в 7 т. Т.5. СПб., 1997. С. 97.

пробуждает особую стилистику мысли. У Мандельштама нет готовых сюжетов, продуцирующих, по И. Бродскому, «формы массового производства, особенно языкового и психологического», мысль свернута в слова, а сами слова являют свернутые термины, сподвигающие к самостоятельности осмысления текста, настаивающие на проникновении в эстетику поэта, а от читателя требующие пластичности и скорости восприятия; эстетика такого порядка вызывает необходимость обнаружения затекстовых смысловых узлов и связей. Кроме того, слово Мандельштама сообщает ускорение мысли, реорганизует время, пространство, открывает *перспективу* мира и утверждает *право* на иной (собственный) мир.

3.2.2. Риторика наивного и/или трансгрессия эстетических форм

Эстетика Петербурга (чувство пространства) провоцирует такой порядок мысли, который в начале века проявляется в специфических направлениях и их общей характеристикой, по словам Н. Пунина, выступает «графическое отношение к материалу». Это — кубизм в живописи (Л. Бруни, П. Митурич, В. Лебедев), которым ставилась проблема конструктивного построения объемов. Следы кубизма находили и в портрете А. Ахматовой, выполненного Н. Альтманом, сам же Альтман такое отождествление снимал. Б. Лившиц сравнивает с кубизмом и акмеизм начала века («акмеизм на ощупь подыскивал себе тяжеловесные корреляты в живописи»). Однако, как убедительно показывает С. Волков, «подлинный союз русского кубизма и акмеизма, однако, не состоялся. Кубизм связал себя с футуризмом. Для акмеизма кубизм оказался недостаточно “петербургским”¹. В то же время не следует упускать из внимания единую культурную среду города, которая формировала эстетику, задавая и шлифуя ее контуры: критика Н. Пунина сходна с эстетикой акмеизма, и как акмеизм преодолевал «воздушный» символизм, так и художники старались освободиться от стилистики импрессионизма, кроме того, «они были еще связаны личными отношениями со старшими членами “Мира искусства” и выставлялись вместе с ними, но уже стремились к более радикальным решениям»². В этом эстетическом поле заявила о себе такая концепция музыки как «театр действительности» И. Саца, в котором все в мире было объявлено частью искусства, до звучания предметов включительно. «Сац клал на струны рояля листы железа и другие предметы — сообщает С. Волков, — изменяя звучание инструмента. Традиционной “звуковой палитры” ему было недостаточно, и Сац искал новые тембры и приемы звукоизвлечения, а также новые нетемперированные звучания, близкие к тому, что впоследствии получило наименование “конкретной музыки”. Настаивая, что он говорит от имени «целой группы ищущих», Сац писал: “Музыка — это ветер, и шелест, и говор, и стук, и хрустение, и визг. Вот симфония звуков, от которых сжимается и плачет, по

¹ Волков С. История культуры Санкт-Петербурга. М., 2003. С. 238.

² Там же. С. 239.

которой тоскует душа моя. Зачем нет регистра “ветер”, который интонирует десятиными тона”?»¹.

Достаточно отчетливо вырисовывается специфика петербургской эстетики — тяготение к пространственным контурам, к звуковой и семантической конкретике, радикальный отказ от невнятных символов и символического душеизлияния; эта эстетика открывает возможность воспроизведения тональной, графической, смысловой конкретики реальности, дает мир свободным от предвосхищающей смыслоорганизующей логики, т. е. находит средства и приносит бытие (безусловное, дословное, докультурное, зыбкое, ускользающее мгновение) в *чистом виде*, иное установленной норме, органику жизни.

Культура Петербурга, инициированная ландшафтом города и провозглашаемая богемным кафе «Бродячая собака» (наравне с символистской «Башней» В. Иванова), демонстрировала открытый бунт против регулярных схем мысли и открывала перспективы рефлексии *инакового*. В коммуникативном единстве с музыкой, живописью, театром, поэзией проявляет себя теоретическое литературоведение. Так, работы В. Шкловского, Ю. Тынянова, Р. Якобсона суть значимое слово эпохи и, кроме того, они составляют теоретический базис современной словесности. Можно сказать, что литературоведение² закрепляет

¹ Там же. С. 241–242.

² Так, Р. Якобсон подчеркивал, что литературоведения как науки до появления формализма не существовало, в отличие от лингвистики, через которую ученый вышел на принципы исследования «литературности» литературы, т. е. на такие закономерные особенности, которым присущ регулярный характер и по которым произведение воспринимается целостно. В лингвистике уже имела место школа Фортунатова, которую часто воспринимали «формальным подходом». — См.: *Иванов Вяч. Вс.* Заметки о формальной школе и Ю. Н. Тынянове // *Иванов В. Вс.* Избранные труды по семиотике и истории культуры: В 2-х т. Т. 2. (Статьи о русской литературе). М., 2000. С. 626–628. — Якобсон указывал на необходимость изучать «литературность» литературы. — См.: Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987. С. 275. — Согласно современным исследованиям, «формалисты считали, что у них нет научной родословной в литературоведении». — См. *Светликова И. Ю.* Истоки русского формализма: Традиция психологизма и формальная школа. М., 2005. С. 6. — Свидетельства как самих формалистов, так и современных исследователей еще раз подчеркивают такой значимый момент: гуманитарная российская наука получила мощный импульс из контекста эпохи, эстетика Серебряного века интенсифицировала научные поиски, предоставляя необходимый материал — способы организации тестов, предпочтение композиции над темой, содержанием (См.: *Жирмунский В.* Поэтика русской поэзии. СПб., 2001. С. 107.), привлечение затекстового пространства и проникание его в текст, эстетические манифесты, творческое решение вопросов формы, революционность искусства (См.: *Тынянов Ю.* Проблемы стихотворного языка. Статьи. М., 1965. С. 38.), формальные эксперименты акмеизма (См.: *Иванов Вяч. Вс.* 1913 ГОД. ТРИПТИХ // *Иванов В. Вс.* Избранные труды по семиотике и истории культуры: В 2-х т. Т. 2. (Статьи о русской литературе). М., 2000.), футуризма (См.: *Эйхенбаум Б.* Литература. Теория. Критика. Полемка. Л. 1927. С. 120.), и пр.

и канонизирует те ходы мысли, которые предложены и развиты современной поэзией, и, вместе с тем — предъявляет новые принципы гуманитарных наук и науковедения в целом.

Формализм предъявил готовые рабочие термины, которые впоследствии были восприняты и как способы организации материала, и как принципы мысли. Один из ключевых терминов — концепт *остраннения*, открывающий путь к нестандартному, неожиданному, непредсказуемому решению в эстетической квалификации произведения, и, шире, любого текста (что впоследствии легло в основание современной семиотики). Странность, стратегия остраннения была взята за установку мысли впоследствии «Серапионовыми братьями» (ср. строку Вс. Иванова — «И мир опять предстанет странным...»). Поэзия поставляет странность, дает возможность *видеть*, проза же — *узнавать*¹. Живое слово и живая вещь — реалии, на которые следует ориентироваться художнику. И вот как в ранней работе («Воскрешение слова», 1914г.), определившей мыслительную платформу формализма, Шкловский дает эпоху: «Сейчас старое искусство уже умерло, новое еще не родилось; и вещи умерли, — мы потеряли ощущение мира; мы подобны скрипачу, который перестал осязать смычок и струны, мы перестали быть художниками в обыденной жизни, мы не любим наших домов и наших платьев и легко расстаемся с жизнью, которую не ощущаем. Только создание новых форм искусства может возратить человеку переживание мира, воскресить вещи и убить пессимизм»². Дом, быт, жизнь — не ощущаются, слова и вещи умерли, близкое и родное — не переживается, понимание искренности, любви перешло в разряд пустого звучания, пустой формы. Так, Шкловским (а вслед за ним такое направление, которое получит характеристику формальной школы), как и многими другими художниками-современниками, провозглашается реанимация *космоса*, которую можно провести через пробуждение живой пластики слова, или, другими словами — через воссоздание топоса мысли. Стойкое ощущение «потери мира», «смерти вещей» — это те установки, из которых следует реанимировать мысль, причем реанимацию проводить не языком понятий, но языком «полупонятий» — языком поэзии, языком метафор, освежающих форму и дающих слову жизнь. Коль скоро «мысль и речь не успевают за *переживанием вдохновенного*» (курсив мой — И.К.)³ — приветствуется и *личностный язык*, часто «незастывший, заумный», но передающий *состояние* художника; личностный язык фиксирует фактичность, наличную данность вещи, а не заданность ее смысла контекстом, традицией, привычкой и пр. Вслед за А. Потебня, Шкловский провозглашает: «поэзия есть особый способ мышления, а именно — способ мышления

¹ См.: Шкловский В. Воскрешение слова // Шкловский В. Гамбургский счет: Статьи — воспоминания — эссе (1914–1933). М., 1990. С. 38.

² Там же. С. 40.

³ Шкловский В. О поэзии и заумном языке // Шкловский В. Гамбургский счет. М., 1990. С. 45.

образами»¹, при том, что это не «воспоминание образов, уже существующих в поэзии», но *видение* новых, своих, для каждого художника — единственных и уникальных, и из этого *видения* становится реальной *мысль*. С такой перспективой видения связан прием остранный, к примеру, в поэтике Л. Толстого он определяется тем, «что он не называет вещь ее именем, а описывает ее как первый раз виденную, а случай — как первый раз происшедший»². И вот как *совесть* дается Толстым (статья Л. Толстого «Стыдно»): «Людей, нарушавших законы, взрослых и иногда старых людей, оголять, валить на пол и бить прутьями по заднице... стегать по оголенным ягодицам», при том, что эффект понимания совести (без излишнего задавания совести как понятия) достигается вполне. Шкловский говорит: «К этому месту есть примечание: “И почему именно этот глупый, дикий прием причинения боли, а не какой-нибудь другой: колоть иголками плечи или какое-либо другое место тела, сжимать в тиски руки или ноги или еще что-нибудь подобное?” Я извиняюсь за тяжелый пример, но он типичен как способ Толстого добираться до совести. Привычное сечение остранный и описанием, и предложением изменить его форму, не изменяя сущности»³ — так отслеживается и вскрывается *прием мысли писателя*, на работы которого ориентируется собственно философия. Если речь идет о *проникновенном мышлении* (а именно такое берется за эталон мысли), то получается, что мысль, получившая воплощение способом остранный, бывает более внятной, лаконичной и четкой, чем мысль, выраженная понятийно.

Слово и *мысль* сопряжены в версии формального подхода Шкловского, и из этой сопряженности проводится целенаправленная критика «вчерашнего дня», характерная черта которого раскрывается через сравнение: их вещи напоминали ту полированную поверхность, про которую говорил Короленко: «По ней рубанок мысли бежит, не задевая ничего», — и вывод — «Необходимо создание нового, “тугого” (слово Крученых), на видение, а не на узнавание рассчитанного, языка»⁴. И приемы мысли — приемы *языкового мышления*, мыслящего слово и вещь в их единстве. Поэтическая речь — речь «заторможенная, кривая... это речь-построение»⁵, потому она невозможна на автомате, это *речь затратная*, окольная, а к смыслу *выводит ритм*; поэтическая речь призвана воспроизводить / вызывать пульс живого словесного организма. Так, текст воспринимается живым организмом, а его структуры раскрываются через сравнение с биоритмом. Получается, что подлинное значение литературы в том, что она должна быть живым корпусом органичных / живых / нестандартных текстов.

¹ Шкловский В. Искусство как прием // Шкловский В. Гамбургский счет. М., 1990. С. 59.

² Там же. С. 64.

³ Там же. С. 64.

⁴ Шкловский В. Воскрешение слова // Шкловский В. Гамбургский счет. М., 1990. С. 41.

⁵ Шкловский В. Искусство как прием // Шкловский В. Гамбургский счет. С. 72.

Литература сопряжена в одно целое с единством мысли и слова, при том, что литература воспринимается полноценным и необходимым способом фиксации живой мысли и распознается через форму, хранящую живость и живучесть смысла, потому приоритет отдается художнику, желающему дать слову лицо, но изломавшему и исковеркавшему его. Этот художник с его «произвольными» и «производными» словами творит новое слово из старого корня (Хлебников, Гуро, Каменский, Гнедов), или раскалывает его рифмой, как Маяковский, или придает ему ритмом стиха неправильное ударение (Крученых) — так «созидаются новые, живые слова. Древним бриллиантам слов возвращается их былое сверкание»¹, а поэты — ясновидящие, которые «*больными нервами*» чувствуют живое и мертвое. *Обостренное ощущение вещей, боль* — факторы, открывающие возможность свободной живой мысли. Шкловский выходит на то, что слова, вещи понимаются, переживаются только через *переживание формы*; форма есть живая оболочка смысла, чтобы пробудить смысл, следует провести *ре-форму*, при этом смысл необязательно должен быть закреплен за конкретным словом, часто он проступает в целом мыслительном положении («Мы говорим, например, мужчине — “дура”, чтобы слово оцарапало; или в народе употребляется женский род вместо мужского для выражения нежности»²). Форма расширяет область собственно литературы и выходит на уровень искусства в целом. Живая форма всегда есть форма мысли и максимальное напряжение достигается только через язык поэзии. Язык поэзии — это «особая сфера, в которой важны даже движения губ; что есть мир танца: когда мышечные движения дают наслаждение; что есть живопись: когда зрение дает наслаждение». Язык поэзии вбирает в себя все эстетические модусы искусства и *держит* напряжение мысли, устраняет автоматизм восприятия («Автоматизация съедает вещи, платье, мебель, жену и страх войны...»), обостряет *проживание смысла*. Получается, что мысль — это и есть искреннее, эмоциональное, интенсивное переживание смысла вещи. К смыслу же можно подойти только через расплавленную, пластичную форму. И — рекультивация формы предопределяет реанимацию мысли: «Слова, употребляясь нашим мышлением вместо общих понятий, когда они служат, так сказать, алгебраическими знаками и должны быть безобразными, употребляясь в обыденной речи, когда они не договариваются и не дослушиваются, — стали привычными, и их внутренняя (образная) и внешняя (звуковая) форма перестали переживаться. Мы не переживаем привычное, не видим его, а узнаем. Мы не видим стен наших комнат, нам так трудно увидеть опечатку в корректуре, особенно если она написана на хорошо знакомо языке, потому что мы не можем заставить себя увидеть, прочесть, а не „узнать” привычное слово»³. Так, *форма слова, мысль, видение*,

¹ Шкловский В. Воскрешение слова // Шкловский В. Гамбургский счет. М., 1990. С. 41.

² Там же. С. 40.

³ Там же. С. 36.

а не узнавание вещи, за счет чего возможно *проживание смысла* — приемы, которые были заложены в основание петербургского Общества изучения теории поэтического языка (ОПОЯЗа); можно сказать, что это такие приемы, в корне которых лежит восприятие мысли как эстетического жеста. Эстетика же позволяет говорить о самих научных позициях как о особого рода мифопоэтической конструкции, в пространстве которой обнаруживается тождество «жизнь есть текст» и «текст есть жизнь», причем текст, заданный *рабочей/работающей* формой, текст, провоцирующий мысль. Вспомним, что схожее восприятие текста, письма как способа фиксации мысли было нами обнаружено при анализе эстетических композиций поэтов, современников раннего формализма. Так, единая жизненная коммуникативная среда Петербурга индуцирует схожие приемы пробуждения мысли и ее воплощения в слове.

Можно позволить себе такое сравнение: топология Петербурга распознается через эстетический опыт (фундирующий принципы ОПОЯЗа), топология Москвы — через сведение живой эстетики к теоретичности, в основе которой лежала бы закономерность и регулярность, распознаваемость в тексте структурных компонентов формы. Потому формализм раннего В. Шкловского и ОПОЯЗа (Б. Эйхенбаума, Ю. Тынянова, Л. Якубинского, Е. Поливанова и др.) и формализм Московского Лингвистического Кружка (МЛК) — разные типы формализма. В то время как ОПОЯЗ тяготеет к эстетике, к проживанию смысла, к снятию отстраненности между исследуемым текстом и исследователем (поэтический текст для исследователя воспринимается как со-бытие с собственным творчеством, где рефлексия и творчество совпадают в событии письма), в МЛК поставлен акцент на теоретичности, логической строгости, научности (к примеру, в рамках кружка выходит сборник по *теории* поэтического языка). Можно добавить еще и такое наблюдение — работы ОПОЯЗа по характеру и настрою больше соотносимы с европейской философией языка, выполненной в экзистенциальной традиции, работы МЛК — в традиции аналитической философии. Итак, получается, что предмет мысли один, но различны способы ее реализации, и основания для построения рациональных конструкций и осуществления рефлексии избираются различные — для ОПОЯЗа, как и для поэтического дискурса — логика есть сам путь к слову и мысли, для МЛК — приоритет отдается уже существующим логическим конструкциям, синтаксически закрепленным в языковой системе.

В конце 20-х годов В. Шкловский выводит формальные принципы творчества из того, что получило исследование в петербургскую бытность ОПОЯЗа, перешло в МЛК и стало его конструктивными принципами. «Техника писательского ремесла» Шкловского может быть расценена как предварительный итог проделанной формалистской работы ОПОЯЗа. Здесь автор обращает внимание на всю процедуру восприятия чужого текста для того, чтобы читатель, пытающийся писать, мог получить возможность композиционно грамотно выстроить собственный — делает акцент на внимательности чтения, на угле зрения, свободном от уже существующих установок описания. «Самое важ-

но для писателя, который начинает писать — диктует В. Шкловский, — это иметь свое собственное отношение к вещам, видеть вещи, как неописанные, и ставить их в неописанное прежде отношение»¹. В таком отношении к письму, к тексту скрыты мыслительные установки, а сам текст распознается как корпус мысли. «Иметь свое собственное отношение к вещам», «не выучивать правила, а прежде всего привыкать самостоятельно *видеть* вещи», «не называть вещи, а показывать их», «накапливать и осмысливать слова», «установка на факт» — принципы рефлексии, предваряющие процесс письма. Текст, по Шкловскому, не должен иметь спекулятивных оснований; жизненность текста зависит от того, кто автор, потому «заниматься только одной литературой — это даже не трехполье, а просто изнурение земли. Литературное произведение не происходит от другого литературного произведения непосредственно, а нужно ему еще папу со стороны»². Вот этот «папа со стороны» — опыт жизни, из которого письмо — способ ухватить осмысление вещи словом и композиционно выстроить так, чтобы это осмысление было не надуманным, но свидетельствовало о пережитом. В таком разрезе понимание единства текста и личностного художественного опыта подпадает под идиому *мифопоэтики*³.

Можно сказать, что мифопоэтика становится научным требованием, предъявляемым писателю-мыслителю В. Шкловским. В конце 20-х меняется внешняя биография В. Шкловского: он обращается к эстетике кино; к этому же времени распадается ОПОЯЗ. Ю. Тынянов, Б. Эйхенбаум, В. Шкловский занимают собственную мыслительную нишу, часто критически относясь к работам друг друга. Так, Шкловский в письме Тынянову критикует стилистику книги о Л. Толстом Б. Эйхенбаума: «Статья Борина о карьере Толстого написана с тургеневской легкостью. Так хорошо писать не умеет у нас никто, но в этой статье не видны следы инструмента, она не проверяема, в ней нет сопротивления материала, и она значит то, что значит, не давая вращений мыслям»⁴. Он обращается и к самому Эйхенбауму: «нужно или писать роман, или оставлять

¹ Шкловский В. Техника писательского ремесла. Библиотека «Огонек». № 424. М., 1929. С. 9.

² Там же. С. 5.

³ Надо сказать, что литература как опыт для Шкловского воспринимается в качестве реальной возможности создать такие условия, в которых может проступить истина, живая правда о реальности. В. Шкловский — ученый с военным прошлым (См.: Орловский Г. Георгиевский крест В. Шкловского // Московские новости. 1987. 14 июня. № 24. С.8.), который воспринимает дело мысли не как кабинетное занятие, но как реальную работу, которую обеспечивает экстремальный опыт, переплавленный в слово. Экстрим воспринимается как опыт проверки себя и личностных жизненных ценностей, опыт выживания. Вне такого опыта — *литература (мысль) немыслима*. Так, экстремальный опыт, мысль, литература — взаимововлеченные феномены.

⁴ В. Шкловский — Ю. Тынянову, 10 сентября — начало октября 1928 года. ЦГА-ЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр.441.

следы инструмента»¹. Так, «следы инструмента», «сопротивление материала», «вращение мыслей» — значимые категории для формализма, оставленные Шкловским в качестве критерия качества текста, и, не в последнюю очередь — качества мышления.

Текст должен работать, пробуждать мысль, потому не должен обладать готовым смыслом, что достигается композиционно, или — инструментально. Эти же принципы воплощения / уплотнения мысли в текст (в большей степени — поэтический) характерны и для Гумилева, и для Мандельштама, и для футуристов. Так, Вяч. Вс. Иванов полагает, что более поздние стихи Гумилева («На далекой звезде Венере»), особенно его космические образы, выходят за рамки очерченного им акмеизма и тяготеют к крайностям футуризма и сюрреализма². Футуризм же с его заумностью и беспредметностью образа, с его экспериментами над формой поэтического слова (что оспаривалось О. Мандельштамом и подвергалось им критике ввиду того, что в поэзии формализм невозможен, как, впрочем, и любой *-изм*) воспринимается самими формалистами как «непосредственный образец»³. Для формальной школы язык воспринимается ключом, с помощью которого представляется возможным открыть законы мышления, и прояснить способы управления поведенческими мотивами человека. Такое отношение к языку близко концепции поэтической школы Гумилева.

В последние годы жизни Н. Гумилев начинает переосмысливать платформы акмеизма как школы письма и мысли, он заявляет о более широком проекте — о проекте *обучения* человека эстетическому чувству, которое бы способствовало ему впоследствии видеть мир шире, чем предложенный формат. Концепция «Цеха поэтов» переплавляется в концепцию школы поэзии (или, как еще ее характеризовали — теории поэзии) «Звучащая раковина», члены которой (Г. Иванов, Г. Адамович, Н. Оцуп, Вс. Рождественский, И. Одоевцева, С. Нельдихен, К. Вагинов, В. Познер, Н. Чуковский) пишут стихи, но, к сожалению, не демонстрируют такого интенсива мысли, который был присущ более раннему поколению. Причиной этому можно расценивать и социальные перемены, и революцию, вызвавшие смену приоритетов. В 1921 г. Гумилев сообщает И. Одоевцевой: «Я еще далеко не достиг полноты своего таланта... Я создал акмеизм, но теперь чувствую, что я перерос его, он меня больше не удовлетворяет, я готов отдать его своим последователям, пусть продолжают. А я сам, по всей вероятности, создам новое литературное течение»⁴. Работа над поэтической формой — основная задача поэзии для Гумилева в последние

¹ Нева. 1987. № 5. С. 159.

² *Иванов Вяч. Вс.* Звездная вспышка // *Иванов В. Вс.* Избранные труды по семиотике и истории культуры: В 2-х т. Т.2. (Статьи о русской литературе). М., 2000. С. 235.

³ *Pomorski St.* Remembering Roman Osipovic Jakobson // *Роман Якобсон.* Тексты. Документы. Исследования. М. 1999. С. 262.

⁴ Цитата дана по: *Доливо-Добровольский А.В.* Николай Гумилев: Поэт и воин. СПб., 2005. С. 19.

годы жизни, которая заключается в том, чтобы вернуть поэзию на «ясный, солнечный, трезвый путь»¹. Позиция Гумилева близка позиции формализма: текст создает человека, умение читать и писать текст совпадает с умением формировать собственное тело мысли и управлять им, это умение дает возможность человеку обрести свободу и самостоятельность, потому как «каждый человек — поэт. Кастальский ключ в его душе завален мусором. Надо расчистить его»². Для Гумилева человекообразующая функция поэзии совпадает с изначально присущей ей живой *рыцарской* религиозностью как жизнесозидающим фактором: «Я вожусь с малодаровитой молодежью не потому, что хочу сделать их поэтами. Это, конечно, немыслимо — поэтами рождаются, — я хочу помочь им по человечеству. Разве стихи не облегчают, как сбросил с себя что-то? Надо, чтобы все могли лечить себя писанием стихов»³. Умение мыслить есть умение работать над словом, умение чувствовать язык, школа формирует такое умение, равно как и укрепляет экзистенциальную потребность в свободе, потому для ученика важно усвоить технику: «это не одно вдохновение, но и трудная наука. Легче ювелиру научиться чеканить драгоценные металлы. А ведь наш русский язык — именно драгоценнейший из них. Нет в мире равного ему — по красоте звука и гармонии концепции»⁴. Что значит концепция языка? — по-видимому, для Гумилева это и есть умение владеть формой, которая с необходимостью задает контуры содержанию, а *как* формирует *что*. Это 1921 год, т. е. время, когда уже были озвучены и получили публичность конструктивные принципы формализма, были прочитаны в «Бродячей собаке» Шкловским лекции по форме слова, заявил о себе ОПОЯЗ. В то же время ученики Гумилева свидетельствуют, что, «в отличие от теории опоязовцев, опиравшихся на университетскую науку своего времени, теории Николая Степановича были вполне доморощенны»⁵. Такие пересечения задают рельеф единому полю эпохи, сводя на нет возможность выяснить преемственность, авторство того или иного приема, потому следует воспринимать те или иные рефлексивные композиции, установки мысли из органической целостности, из коммуникативного контекста. Из сказанного ранее очевидно, эту целостность удерживает интерес к слову-символу, причем воспринятому не из символистских конвенций, но из его собственной этимологии, природы, при том, что каждый художник и заявленные им позиции высвечивают одну из символических граней, одну из модальностей символического бытия и воспринимают ее как стратегию мысли.

Поэты «Звучащей раковины» принадлежат уже другому времени, но свою задачу видят по-прежнему в том, чтобы это время озвучить, закрепить в адекватную для него лингвистическую форму. И это время — время

¹ Там же. С. 21.

² Там же. С. 22.

³ Там же. С. 135.

⁴ Там же. С. 23.

⁵ Чуковский Н. Литературные воспоминания. М., 1989. С. 39.

послереволюционной страны. Так, Н. Чуковский замечает, что эстеты более старшего поколения воспринимали революцию как «происшествие чрезвычайно дурного тона; настолько дурного, что о нем неприлично даже упоминать; и, уж во всяком случае, неприлично упоминать в такой изысканной сфере человеческой духовной жизни, как поэзия»¹. В то же время «и сторонники революции, и ее враги говорили о ней публицистическим газетным языком. А язык этот в их представлении был верхом безвкусицы»², но молодежь стремилась именно революцию озвучить; революция воспринималась как реальное из реальнейших феноменов бытия. По словам Н. Чуковского, только И. Одоевцевой удалось озвучить время «живыми словами», и сказать «если не о революции, так хотя бы о некоторых чертах быта эпохи гражданской войны»³. Эстетика «Звучащей раковины» — эстетика других устремлений и другого характера, в то же время ее характерные черты, как видно из характеристики современников, воспроизводят те принципы, которые отстаивались ранним поколением — принципы конкретики, обращенности к быту, из особенностей которого просачивается, сквозит представление о целом, об эпохе. Быт, его подробности, ускользающие нюансы формируют картины и, одновременно, вызывают участие у воспринимающего текст, поскольку это те реалии, из которых *прорастает* уникальность времени и человека: Ирина Одоевцева писала «о самых низменных чертах быта, бросавшихся в глаза мещанину, — о мешочниках, спекулянтах, бандитах. В деланно-жеманных балладах условными “живыми словами” она изображала трудный быт революционных годов как нагромождение причудливых, бессмысленных и жестоких нелепостей»⁴. Нелепица, бессмысленность — оставляли возможность увидеть изнанку событий, и, очевидно, это те установки мысли, которые свойственны более раннему поколению (сравним эстетику М. Кузмина, В. Хлебникова, самого Гумилева, О. Мандельштама и др.). В то же время самому Н. Чуковскому, воспринимавшему принципы стихосложения Гумилева наивной схоластикой, О. Мандельштам при одной из встреч сказал: «Каким гуттаперчевым голосом эти стихи не читай, они все равно плохие»⁵, сам Чуковский поясняет: «Слишком большие требования к поэтической культуре читателя предъявляет его (Мандельштам — *И.К.*) стих. Как многие русские поэты первой трети двадцатого столетия, он был лишен величайшего счастья — говорить сложным и мудрым языком подлинной поэзии и в то же время быть народным, быть любимым и понимаемым миллионами русских людей»⁶. Здесь налицо уже установка на «народность», общедоступность идеологически ориентированного слова мысли, но, одновременно обнаруживает себя и проверка на прочность единства слова и дела, и это единство утверждает то, что поэзия и нравствен-

¹ Там же. С. 37.

² Там же. С. 37.

³ Там же. С. 37.

⁴ Там же. С. 38.

⁵ Там же. С. 161.

⁶ Там же. С. 168.

ность — реалии тождественные. Прослеживается провозглашаемая в постреволюционную эпоху ориентация на аудиторию, на восприятие живой мысли большинством. Как впоследствии стало очевидным: политический строй закатал свободу слова и мысли под свои колеса. Но это уже другая тема.

Наряду с установками на общедоступность в это же время написана и «Молитва мастеров» Н. Гумилева — ответ ученикам такой ориентации:

Я помню древнюю молитву мастеров,
Храни нас, Господи, от тех учеников,
Которые хотят, чтоб наш убогий гений
Кошунственно искал все новых вдохновений...

Социально-политическая ориентация взяла верх. В послереволюционной России очевидна монополия идей государством, а рабочая концепция формализма вызывает подозрение, свобода мысли, проявляющая себя через ориентацию на *иное* существующим социо-культурным штампам и идеологическим рамкам, сначала ограничивается, впоследствии подавляется. В 1930 году В. Шкловский был вынужден публично выступить с осуждением принципов формализма¹. Биографы так характеризуют эту работу: «в ней было то самое примитивное социологизирование, которое он еще недавно так убедительно высмеивал у В. Переверзева. Фразеология была непривычной, стиль стал тяжеловесным»². Появляются такие идиомы как «класс», «классовая прослойка», «учет социального контекста», которые надолго станут опознавательным знаком «своих», а их неприятие — метой «врагов», «чуждых элементов». Однако идеи В. Шкловского не были оставлены в стороне, ими маркирована наука XX столетия. Д. Святополк-Мирский назвал Шкловского «отцом почти всех идей, которыми живет современная ему эстетика». Приемы ОПОЯЗа (остраннение, автоматизм, параллелизм, контраст, замедление, парадокс) закрепились в современном гуманитарном дискурсе как научные приемы и тем самым во многом определили характер и научного знания, и мысли в целом (определившей диапазон современной стилистики мышления — философии, вбирающей в себя вопросы и антропологии, и семиотики, и лингвистики). С. Волков замечает, что «сходство ОПОЯЗа и англо-американских “Новых критиков” бросается в глаза»; кроме того, «методология русского формализма широко использовалась и в более поздние годы — не только при разработке теории литературы, но и в лингвистике, истории, семиотике и антропологии. Найденные Шкловским категории “автоматизации” и “остраннения” даже нашли применение в теории информации»³.

¹ См.: Шкловский В. Памятник научной ошибке // Литературная газета. 1930. 27 января.

² Чудаков А. П. Два первых десятилетия // Шкловский В. Гамбургский счет. М., 1990. С. 27.

³ Волков С. История культуры Санкт-Петербурга. М., 2003. С. 358.

Есть основания утверждать, что эстетика Серебряного века — классицизм русской мысли (который был агрессивно воспринят большевиками, упрощен и расценен в качестве попытки реставрировать в первую очередь старую Россию), поскольку ею были выведены такие рефлексивные установки, которые сегодня взяты за эталон и послужили фундаментом для специфического русскоязычного способа философствования.

Надо сказать, что более молодое поколение, воспринимающее Н. Гумилева, О. Мандельштама, лидеров ОПОЯЗа в качестве авторитетов-учителей, во многом продолжает стратегию мысли, свободную от готовых сюжетов и логических схем: ОПОЯЗу удалось выплавить из поэтического дискурса специфический способ мысли и канонизировать его. Эти установки мысли были восприняты и балетом. Если Шкловский говорит о балетной классике, что она условна, не эмоциональна, не выражает настроение, то его слова воспринимаются авторитетными, и, принимая во внимание концептуальные установки формализма, балет (в лице хореографа Ф. Лопухова) был реформирован и преобразован. Реформа балета, предпринятая Лопуховым, была совмещена с классическими принципами жанра (с ориентацией на балетные постановки М. Петипа): «у Лопухова, даже когда он выводил неслыханные для балета акробатические трюки, общий силуэт танца оставался “петербургским”: строгим, законченным, чуть суховатым. Именно поэтому “Величие мироздания” Лопухова некоторые русские критики считают первой неоклассической постановкой в балетном театре»¹. В дальнейшем форма балета, заявленная Лопуховым, получила продолжение в исполнениях и постановках уехавшего из России в 1924г. Жоржа Баланчивадзе (Ж. Баланчина), для которого, как и для Мандельштама, и для Гумилева, искусство (в его случае — танец) требует прежде всего моральных усилий; в жесте художника эстетика и этика сводятся в единую плоскость, что может быть также воспринято и как верность традиции, школе, и как образ жизни, и как топология воспитания, *заданная* феноменом *genius loci*. Так, эстетика Серебряного века, имеющая место прежде всего как способ мысли, была продлена, но уже не столько за счет того, что получила поддержку и восприятие в России, сколько — за счет того, что была вывезена за ее пределы. Такая пролонгация обнаруживает себя (с некоторыми оговорками, подробностями) и в музыке (И. Стравинский), и в танце (Ж. Баланчин), и в литературе (В. Набоков), и в поэзии (И. Бродский, ориентировавший себя на эстетические платформы О. Мандельштама и М. Цветаевой). Разбирая наследие эпохи, С. Волков замечает: «одновременно Стравинский, Баланчин и Набоков преуспели в насаждении в США американской версии петербургского мифа»², а в лице И. Бродского отечественная и зарубежная ветви петербургского модернизма наконец-то сомкнулись — И. Бродский стал «соединительным звеном между Мандельштамом и Ахматовой, с одной стороны, и Стравинским, Набоковым и Баланчиным —

¹ Там же. С. 370.

² Там же. С. 398.

с другой. В лице Бродского Запад признал витальность петербургской традиции в последней четверти XX века»¹. Но следует добавить к именам Мандельштама, Ахматовой и имя М. Цветаевой, поскольку, по личному признанию поэта, его, И. Бродского, слово, слог получили интенсивность во многом благодаря цветаевской эстетической экспрессии. Фигура Бродского может быть воспринята и как феномен реабилитации того специфического мыслительного наследия, которое было вытеснено за границы советской истории.

И пребывающая в России прямая и близкая наследница эпохи, «литературная молодежь» (молодежь 20–30-х г.г.), как характеризует ее М. Слоним², от «Серapiонов» до имажинистов, через ОБЭРИУ, русский дадаизм воспринимает эстетику слова как эстетику мысли, но уже не с такой интенсивностью, как это было десятилетием раньше. Можно говорить о следующем поколении художников слова, которое целенаправленно выводит поэзию на философские платформы и формирует философское обоснование многих эстетических позиций, получивших воплощение в поэтическом слове Серебряного века. Но это уже не тот масштаб в сравнении с первым десятилетием XX века; возможно коммуникативная плотность и интенсив мысли, подстегиваемый ее напряжением, были ослаблены и по той причине, что социально-политическая система, устанавливавшийся после 1917 года режим власти не дали развернуться вполне. Имеет место и такая черта — поэты часто переходили из одного направления в другое. Так, К. Вагинов, В. Познер из «Звучащей раковины» перешли к «Серapiоновым братьям», а М. Зощенко не был серьезно воспринят Гумилевым и также стал членом «Серapiонов». Позже К. Вагинов причислял себя и к русскому дада, концепция которого совмещалась с концепцией ОБЭРИУ (и они часто отождествляются). Это другая эпоха, определенная другими и социально-политическими, и личностными отношениями, понимание ее требует более пристального внимания и проработки фактического материала, нас же в данном контексте она интересует настолько, насколько выполняет роль трансляции способов мышления, получивших плотность в Серебряном веке и определивших характер этой эпохи. Это эпоха, сама себя воспроизводящая через метафору «сумасшедшего корабля» О. Форш — времени, города, в котором базовые ценности озаменованы устаревшими, социальный быт разрушен, но в одном доме — Доме искусств — проживают писатели, поэты, художники, музыканты, теоретики балета, литературы, искусства (здесь возникли «Серapiоновы братья», жили В. Ходасевич, О. Мандельштам, А. Волинский, В. Шкловский, О. Форш), деля общий быт и проводя работу по осмыслению стремительно меняющегося времени. Эпохальный феномен «Сумасшедшего корабля» выплавлял единое поле мысли, определенное единством жизненной среды, быта. По словам художника Ю. Анненкова, воздух «Сумасшедшего

¹ Там же. С. 638.

² См.: Слоним М. Живая литература и мертвые критики // Русская идея: в кругу писателей и мыслителей русского зарубежья. В 2-х т. Т.2. М., 1994. С. 375.

корабля» был перенасыщен литературой, обращение к слову воспринималось ритуальным, священным, а художник слова — мастер, гуру, жрец. В единстве быта — из общего быта (у кого-то на квартире, в комнате, на общей кухне, в коридоре) — проводились конференции, диспуты, споры, чтения, ругань, смех, пение, а Мандельштам многие из рассказов Зощенко знал наизусть, будто это были его стихи. Формализм, акмеизм, модерн сплавлялся в единый культурный феномен, это единство прорастало сквозь быт и формировало установки мысли тех, кого воспринимали «литературной молодежью».

Через «литературную молодежь» интересно проследить — как версифицируются установки мысли Серебряного века в другом историческом контексте, и насколько высока их жизнеспособность, тем более, что момент преемственности *еще* обнаруживается и радикальной смены традиции *пока не* наблюдается. Но и это время, лишенное равновесия — обустроенного быта, прочной уверенности в правильности выбранной позиции, а сама «правильность» была ориентирована часто на курс власти. Это *уже не* Серебряный век, и *еще не* то, во что верили и что ожидали. И время показывает свои углы и крутые грани — нищета, разруха в головах, абсурд существования, быта (натурализм, доведенный до гротеска, юмор как факт *чувства свободы*, имеет место в поэтике И. Бабеля (с акцентами на юморе *родного для него места* — Одессы), М. Зощенко, М. Булгакова, Л. Добычина и др.). По словам Ю. Тынянова, обретшего эстетическую и экзистенциальную нишу в жанре исторической прозы, «людям двадцатых годов досталась тяжелая смерть, потому что век умер раньше них». Смерть времени, межвременье — характерная черта эпохи, которая передается сюжетом и фабулой в основном прозаических произведений.

Если говорить о «Серапионовых братьях», то, как вспоминает Н. Чуковский, «это, кажется, единственный в мировой истории литературный кружок, все члены которого, до одного, стали известными писателями»¹. «Серапионовы братья» были организованы, руководствуясь идеей братства (1921г.). Членами братства были признаны И. Груздев, М. Зощенко, Л. Лунц, Н. Никитин, К. Федин, В. Каверин, М. Слонимский, Е. Полонская, В. Шкловский, В. Познер. Позже в «Серапионы» был принят Вс. Иванов. Солидарны с «Серапионами» были А. Грин, Л. Добычин, в применении установок формализма близкий и концепции ОБЭРИУ. Как братство эта организация была закрыта для непосвященных в общее дело, в идею. Общим делом же воспринимался храм творчества. Как говорит Вяч. Вс. Иванов, сын Вс. Иванова, идея братства как специфической организации возникла из-за разочарования будущими ее членами в политике и ее возможностях и из-за восприятия литературы единственной ценностью в неустойчивом, фальшивом мире². Идея братства отвечала на злободневный

¹ Чуковский Н. Литературные воспоминания. М., 1989. С. 80.

² Иванов Вяч. Вс. Судьбы Серапионовых братьев и путь Всеволода Иванова // Иванов В. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры: В 2-х т. Т.2. (Статьи о русской литературе). М., 2000. С. 482.

вопрос эпохи: с кем вы? — для серапионов было избрано «братство с отшельником Серапионом и с Гофманом, но не с персонажами, воплощавшими злобу дня»¹. Так, налицо установка на свободу мысли, воспринимаемую как провозглашение инобытия современным рефлексивным стандартам. В этой установке узнается петербургская эстетическая ветка Серебряного века.

Надо сказать, что 20-е годы XX века — смена курса мысли, она меняет свой арсенал и переходит с языка поэзии на язык прозы. И начало 20-х — время, манифестирующее себя прозаическим языком, следовательно и предпринималось прощупывание возможностей прозаического слова, характерного, по мнению современников, для выражения чувства времени, эпохи. Впоследствии для каждого из серапионов идея братства подменяется идеей принадлежности к партии и «остается гадать, где проходила граница между верой в исторический смысл революции, начинавшимся самообманом и просто риторикой»². Серапионам покровительствовал и М. Горький (голос литературы, на первых этапах поддержанной курсом власти), и сами они частенько заигрывали с властью (трагедия судьбы К. Федина). Проза М. Зощенко через примитивный сюжет и упрощенный язык, иронию и инфантильность «застенчивого человека» провоцирует мысль, сподвигая остановить поток лозунговых инсталляций манифестарного мышления, завязанного на «больших» словах и «больших» отвлеченных ценностях («больших темах», ориентированных на манипуляцию массовым сознанием), но не имеющего для их реализации прочных оснований. Герои Зощенко смотрят на мир с подчеркнутым изумлением, детской наивностью. В отзыве на стихи Н. Заболоцкого Зощенко отметил такие смыслообразующие штрихи, которые характерны и для его собственной поэтики: «За словесным наивным рисунком у него (у Заболоцкого — *И. К.*) почти всегда проглядывает мужественный и четкий штрих. И эта наивность остается как прием, допустимый в искусстве»³. Эти же слова могут быть применены и к прозе Л. Добычина, вскрывающего парадоксальность человеческого существования, двойственность жизни: наличие в ней некой нормы и ее вопиющее отсутствие. Кроме того, как и у Зощенко, и у Заболоцкого, герои Добычина предостерегают от «излишне оптимистического представления о человеческой природе», потому их автор вытеснен на окраины «несвоевременной литературы»⁴, а со стороны властных структур его эстетика воспринимается одиозной и подозрительной. Надо сказать, что 20–30-е годы — другая эстетическая среда, в которой сплоченность и солидарность между представителями искусства вызваны не столько ответом на жест мастера, его принятием или критикой (что было характерно для Серебряного века), сколько социальными условиями

¹ Там же. С. 482.

² Там же. С. 484.

³ См.: Волков С. История культуры Санкт-Петербурга. М., 2003. С. 486.

⁴ См.: Ерофеев В. Настоящий писатель // Добычин Л. Город Эн. Рассказы. М., 1989.

существования художника в реальности набирающего силу политического диктатора, не в последнюю очередь направленного на сферу культуры, которая уже воспринимается опасным идеологическим конкурентом. М. Зощенко, Н. Заболоцкий, Д. Хармс, Н. Олейников, М. Бахтин, Д. Шостакович, П. Филонов, поэт и режиссер И. Терентьев — деятели разных литературных направлений, но сплоченные друг с другом пересечением тем, приемов, образом жизни, отношением к обобществленным смыслам — «все эти люди хорошо друг друга знали, постоянно встречались в общих, еще уцелевших литературно-художественных, философских и религиозных салонах и кружках, вступали в беспрестанно возникавшие и распадавшиеся творческие содружества»¹ — эти люди своей работой обеспечивают длительность уже сформировавшейся традиции мысли, в которой реальным воспринимается *культ мастерства*, фундирующий социально-этическую нормативность. Культ мастерства — эталон, через призму которого реальность становится миром, принимает свои контуры и приобретает смысловую значимость.

Сам образ «застенчивого человека» был выведен Н. Олейниковым, чья поэзия может быть взята как смысловая и тематическая параллель к прозе Зощенко (так обоих художников слова воспринимал Д. Шостакович).

Н. Олейников обращает эстетику письма, уплотненного словом смысла к визуализации, к сценической игре, к театральности. Театральность присутствовала в атмосфере самого Петербурга (в 20-е годы уже Ленинграда), выступала его микроклиматом. Эта театральность, карнавальная атмосфера проявлялась постольку, поскольку имело место «острое трагичное ощущение исчезновения старого города и его ценностей», и именно оно «трансформировалось в подчеркнутую театрализацию повседневного существования интеллектуальной элиты»². Так, безобразное и прекрасное, трагическое и комическое, социальная неустроенность и желание свободы творчества слиты в единый топос мысли; понимание его возможно только из принятия этой неразъемлемой целостности. Сама мысль становится возможной из принятия этого бытийственного единства.

Группа ОБЭРИУ (Объединение реального искусства) возникла на «драматическом стыке Петербурга-Ленинграда», с этой группой соотносил себя Н. Олейников. Часто ОБЭРИУ воспринимается как *русский дада*. «ОБЭРИУ» — попытка освободить себя от *-измов* и остаться политически невовлеченным. Попытка уйти от *-измов* характеризует усталость от предшествующей многоликости мысли и многовекторности мыслительных стратегий, проявленных эстетическими экспериментами поэзии и закрепленных в манифестах акмеизма, символизма, футуризма и пр. Опираясь на даты и подписи произведений, можно сказать, что первоначально группа характеризовала себя как «Школа чинарей Взирь зауми», а ее члены — «чинарями» (в 1921 г. — это А. Введенский, Л. Липавский, Я. Друскин, впоследствии мыслитель и музыковед, Н. Заболоцкий,

¹ Волков С. История культуры Санкт-Петербурга. М., 2003. С. 487.

² Там же. С. 478.

К. Вагинов, в 1925г. к ним присоединяется Д. Ювачев-Хармс). В 1928г. в манифесте ОБЭРИУ провозглашается отстраненность и от утяжеленного плотностью разнообразных эстетических жестов прошлого и от назойливых проектов будущего: «Мы — творцы не только нового поэтического языка, но и создатели нового ощущения жизни и ее предметов. Наша воля к творчеству универсальна; она перехлестывает все виды искусства и врывается в жизнь, охватывая ее со всех сторон»¹. Отталкиваясь от традиции, они идут по ее пути обретения/пробуждения слова, но уже для своего времени, для современности, а их мастерство выводит во вневременную плоскость. Заметим, что подобная стратегия озвучить и реализовать время была характерна для эстетики и М. Кузмина, и В. Хлебникова, и О. Мандельштама, и Н. Гумилева и др.

Для группы ОБЭРИУ проблема заключалась в том, чтобы показать вещи в ином социокультурном измерении, не схожим с прошлым и не подпадающим под проекты будущего, закрепленные в лозунговые штампы. Ярким представителем ОБЭРИУ, Д. Хармсом, избирается осмысленная позиция не столько отстраненного наблюдателя, для которого не представляется возможным проникнуть в контекст быта эпохи, сколько обывателя, включенного в социальный быт, но, как наивный ребенок, *не понимающего* его связей, контуров смысла. Надо сказать, что избранная стилизация под чудака — стратегия мысли, в ее основании лежит осмысленное *непонимание*, сведение бытующих смысловых программ к абсурду. Стилистическое единство письма и быта, их взаимововлеченность дают основания квалифицировать эстетику Хармса *реальной мифопоэтикой*, из специфических подробностей которой проступает трезвость мысли.

С. Волков так описывает фигуру и образ жизни Хармса, сознательно стилизовавшего себя под классического петербургского чудака: «Хармс разгуливал по Ленинграду в необычном для советского города наряде: англизированной серой куртке и коротких брюках, заправленных в клетчатые чулки. Облик “загадочного иностранца” довершался большим крахмальным воротничком, узкой черной бархаткой на лбу, толстой тростью, карманными часами на цепочке величиной с блюдечко для варенья и торчащей изо рта кривой массивной трубкой. Хармс настаивал на том, что он колдун, пугая друзей историями о своей страшной магической силе»². Пространство быта было организовано согласно представлениям поэта о реальности — книги по сатанизму, черной магии и хиромантии наполняли полки шкафов, жилое пространство было перетянута проволоками и пружинами, на которых крепились амулеты, оккультные эмблемы, символы, «домашние чертики»; это пространство сам поэт наполнял звуками произведений Баха и Моцарта. Фантазмагория быта воспроизводила мыслительные установки: земной мир — отрицательная инверсия мира вечности, ценности имеют отрицательный характер (жизнь, любовь, природа

¹ Манифест ОБЭРИУ. [Электронный ресурс] — Режим доступа: <http://www.dharms.ru>.

² Волков С. История культуры Санкт-Петербурга. М., 2003. С. 479.

и пр.), подлинность реальности уловима через проникновение в алогическое пространство, способом такого проникновения воспринят язык.

Рефлексивные установки Хармса приняли статус программных для ОБЭ-РИУ, а язык был принят в качестве реального способа проникнуть в *иное* бытие мира. Налицо в эстетике Хармса формалистские приемы, получившие реализацию и принятые за мыслительные установки — остраннение, снятие автоматизма мысли, приоритет поэтического слова над прозой. Остраннение достигается за счет введения алогизма и бессмыслицы в скрытые диалоги (к примеру, в «О том, как иван иванович попросил и что из этого вышло», «Сек» и др.), за счет нивелировки грамматических правил и норм (нецензурные идиомы, примитивное письмо, выполненное в обход грамматики), за счет ломаного синтаксиса, который в стихотворном произведении достигается путем перетяжки ударения (к примеру, в «теперь»), или введением двойного ударения («около», «дудочным»), или изломанного ритма, а также путем введения цитат и парафраз из В. Хлебникова, Д. Бурлюка, А. Чехова, А. С. Пушкина, но эти цитаты либо не соответствуют контексту, либо вскрывают абсурд сюжета, излагаемого смысла, а также путем привлечения несовместимых исторических событий, персонажей, топонимов. Можно сказать, что поэтика Хармса в целом является попыткой выстроить такие конструкции, в которых смысл опрокидывается, теряет точку опоры, а язык приобретает статус ключа к *иному*; эти конструкции тем самым задают специфическую меру миру. Осуществляя деструкцию смысла, логики, поэт возобновляет стратегию мысли В. Хлебникова, оснащая ее целенаправленным сведением к абсурду принятых норм, смыслов, грамматических категорий. Эпатажной манерой подачи материала — напоминает футуристов (Маяковского, Крученых): «на литературных вечерах часто напудренный Хармс выезжал на сцену на огромном черном лакированном шкафу, с которого он и начинал читать нараспев свои алогичные, нарочито инфантильные стихи:

Как-то бабушка махнула
И тот час же паровоз
Детям подал и сказал
Пейте кашу и сундук
(синтаксис сохранен авторский — И. К.)

Другие участники группы декларировали свои произведения, разъезжая по сцене на велосипедах»¹. Пьеса Хармса «Елизавета Бам» была ориентирована на «Балаганчик» Блока, трагедию «Владимир Маяковский» и оперу «Победа над солнцем», потому автор предвкушал публичное признание такой связи и узнавание в его шедевре авангардной театральной специфики начала века, которая распознается и через объединение различных сфер искусства (живописи, музыки, театра, поэзии, прозы) в единый эстетический жест художника; декорации к спектаклю («на которых изображались розовые и лиловые коровы

¹ Там же. С. 480.

и люди, с которых, казалось, при помощи чудесной хирургии были сняты кожные покровы, отчетливо просвечивали вены и артерии, внутренние органы»¹) были сделаны П. Филоновым и его учениками. Можно сказать, что для 20–30-х годов ОБЭРИУ — наиболее яркое эстетическое событие, проявившее себя на фоне опускающейся до уровня «рабочего класса», «классовой борьбы», «пролетарских истин» литературы и идеологически подстегиваемой философии. За импульсивность мысли, яркость и оригинальность, ориентацию на инобытийность смыслам «ленинградских дадистов власти преследовали с особой жестокостью»; в этом и проявила себя зависимость этики / этоса от установок эстетики мысли².

Мыслительное кредо Д. Хармса получило такую формулировку: «Отрекаюсь от логического течения мысли». Через обнаружение *нелогического* поэт, как впрочем и Хлебников, озабочен вопросом времени, которое на самом деле далеко не является только тем, что под ним принято понимать (календарный порядок, возраст человека, часы, эпохи и пр.); как и Хлебникова, Хармса интересует магия числа, единство числа и звука, а слово, разъятое до звука, принимает вселенский масштаб. Следует учесть, что органика слова, звука, числа для Хармса не суть спекулятивные конструкции, они выплавляются и получают огранку из взаимозависимости с образом жизни художника — из мифопоэтической формулы «равенство “мысль *так*, потому что *так* живу” и “*так* живу, потому что *так* мыслю”». Карнавальная театральность мысли необходима для того, чтобы поддерживать напряжение, обострять потребность в том, что *сквозит сквозь* спекулятивные рамки смыслов. Изломанный поэтический ритм воспроизводит учащенный ритм дыхания, биения сердца, снимая размерность, внятность изложения и доводя излагаемый материал до уровня примитива, чем нарочито достигается воспроизведение детской динамики речи и смысловой органики, при том, что темы часто избираются не детские (к примеру, изложение эротической темы в «О том, как иван иванович попросил и что из этого вышло» — «и уехал он уехал / на извозчике уехал / и на поезде уехал», или там же — «а жена осталась тут / и я тоже был тут / оба были мы тут»)³.

Архитектоника текстов (приемы деструкции смысла, построение сюжета, совмещение несовместимых смысловых плоскостей) позволяет предположить, что мифопоэтика Хармса обретается через феномен *игры*, который заявляет о себе и на уровне бытового проживания, и на уровне творческом — словесном.

¹ Там же. С. 483.

² Эстетический опыт убеждал в правоте, поставлял лингвистический ресурс мысли, открывал ее перспективу и давал силу выстоять перед социально-политической диктатурой, не изменить жизненному кредо. А. Введенский был арестован и пропал в застенках ГПУ-НКВД. Д. Хармс был арестован и скончался в заключении в психиатрической лечебнице. Н. Заболоцкий был арестован, прошел через допросы, пытки, лагеря. — См.: Заболоцкий Н. История моего заключения // *Серебряный век*. Мемуары. М., 1990.

³ Хармс Д. «О том, как иван иванович попросил и что из этого вышло» // Хармс Д. Малое собрание сочинений. СПб., 2005. С. 19.

Причем важно, что игра здесь не есть заранее выстроенная схема, но — *специфическое состояние*, при котором грани между серьезным/несерьезным, важным/неважным, дозволенным/запретным снимаются, и при котором приобретает искреннее значение то, что принято воспринимать в социально приемлемом органоне быта пустяком, ерундой, глупостью. Проживание такого состояния и через эстетическую интенсификацию (театральность поведения, одежды, смысловая организация быта и жизненного пространства) и через графическое ее закрепление (знаком, иероглифом, разрисовкой собственных текстов, изготовленной криптограммой, аграмматическим письмом) воссоздают детскую наивную искренность, при которой только и воспринимается возможным обретение смысловой подлинности. Эстетика наивной искренности (искренней наивности) освобождает скрытый ресурс языка и реанимирует ресурс обретения смысла.

Миф, игра, воссозданная детская дискурсивность — для Хармса взаимозависимые и взаимововлеченные категории. Можно воспринимать рефлексивную стратегию Хармса и как воссоздание детской поэтики и, одновременно, как сознательное формирование мифа, через который становится возможной реализация претензий на подлинность смыслов. Это дает основание утверждать, что миф, спроецированный через освобожденный от нормативных рамок язык, воссоздает мир детства, в котором игра воспринимается как естественный и подлинный способ бытия, и, в свою очередь, — в мире детства обретаются мифологические стержни мысли. Детская эстетика получила свою обособленность, выросла в своеобразный жанр, который развивался детским издательством, возглавляемым С. Маршаком, и для этого издательства целенаправленно работали дадаисты-обэриуты — Д. Хармс, А. Введенский, Н. Олейников, Н. Заболоцкий, писавшие абсурдистские песенки, детские считалочки, рассказы, на которых впоследствии воспитывалось не одно поколение советских людей. Сам жанр детской эстетики может быть также расценен в качестве тонкой нити к подлинности мысли, протянутой из современности к предреволюционной (работы для детей С. Маршака, К. Чуковского) и послереволюционной эпохе (детская проза, юмор обэриутов, детский жанр «рассказы бывалых людей»). Касательно Хармса есть основания утверждать, что его «произведения для детей» сложились постольку, поскольку игра воспринималась художником как подлинный способ бытия, как возможность быть искренним.

Мифопоэтика, реализованная через игру и театрализованную фантасмагорию смыслов реальности, проявляется и в имени-псевдониме поэта. Здесь имеет место наслоение несовместимых толкований слова «хармс», каждое из которых уводит в сторону, противоположную от других: *очарование* (если вести его от французского источника), *несчастье* (от английского), *запрещение*, *отлучение* (от иврита), *религиозный долг*, *благочестие* (от санскрита)¹.

¹ См.: Сажин В. Мир Д. Хармса // Хармс Д. Малое собрание сочинений. СПб., 2005. С. 9.

Очевидно, что человек с таким именем проживает реальность по заданным именем векторам, расщепляющим смысловое единство и обнаруживающим логические зазоры; имя воспринимается и как способ проникновения в миф, и как способ его реализации, и как начальный импульс, задающий траекторию жизненного пути и пути мысли, в то же время имя придает ускорение мысли. Сознательное принятие имени-абсурда распределяет жизненное пространство как пространство игры, логика которого распознается через опыт реагирования изнутри этого пространства на реальность, и смыслы реальности, вещей принимаются и становятся жизненно значимыми из топологии игры. Топология игры обнаруживает и делает очевидной изнанку выведенных по законам формальной логики, социально адоптированных и принятых на веру смыслов бытия.

Так, мир Хармса — своеобразный топос с характерной ему и приемлемой для него своеобразной логикой; проникание в этот мир через восприятие его текста расчищает пространство *ratio* и поставяет такую плоскость смысловой опоры, из которой мир видится иначе, по-детски понятным, и смыслы его — первичны и наивно-искренни.

В «Комедии города Петербурга» (исторический фантазм, сводящий в одну точку времени и Петра I, и Николая II, и комсомольца Вертунова, и Фамусова) Д. Хармсу удается уловить смысловую трансформацию города-мифа, в котором многовековые фонари, статуи и фасады домов — живые, «видевшие Пушкина», но при этом — слезка, недоверие, стык Петербурга и Ленинграда, и последнее слово — за Петербургом.

Как и у Хармса, чувство трансформации мифа города, ощущение конца «свободной петербургской эпохи» находит свое воплощение и в романе К. Вагинова «Козлиная песнь». Здесь раскрыта греческая этимология *трагедии*. Петербург — Афины на Неве, топос эллинизма; герои романа — реальные живые личности (Н. Гумилев, М. Бахтин, В. Розанов, сам автор), скрытые масками псевдонимов, но реально раскрывающие свое лицо через слова, дискуссии, диалоги, манеры поведения, цитаты из текстов, высказываний, через авторскую определенность, убежденность в тех или иных критериях мысли. Поэт — последний герой города, которого покидают все, но он «не имеет права, он не может покинуть город. Пусть бегут все, пусть смерть, но он здесь останется и высокий храм Аполлона сохранит»¹.

Из этих двух ярких примеров отношения к эпохе и прошлому проступает следующее: несмотря на то, что манифест ОБЭРИУ отказывается от предшественников, отстаивает «левое» (по отношению к расхожим и бытующим смыслам) направление мысли, его эстетика пробуждает своеобразный всплеск уходящей эпохи, и, очевидно, уже воспринимаемой живой классикой отечественной мысли.

В мифопоэтической театральности и карнавальности Хармса, в уходящей «петербургской эпохе» К. Вагинова, в самом пафосе трагедии как «Козлиной

¹ Вагинов К. Козлиная песнь. М., 2008.

песни» сквозит тоска по уходящему, сворачивающемуся Серебряному веку, по его интенсиву искренности, и, судя по комплексу мыслительных установок — солидарность с ним. Можно сказать, что ОБЭРИУ продолжает мандельштамовскую линию бытописания Петербурга. Ахматова называла Мандельштама «последним бытописателем Петербурга — точным, ярким, беспристрастным, неповторимым»¹; точность, лаконизм, беспристрастность — качества, усвоенные у художника Хармсом, Вагиным. Примечательно и то, что у ОБЭРИУ, как и в петербургской линии Серебряного века распространен *культ мастерства, формы*.

К. Вагинов был в тесном общении и с «Серапионами», входил и в группу ОБЭРИУ, и в религиозно-философский кружок М. Бахтина, которого привлекали карнавальная жизнь и эстеты, искренне проживающие жизнь как карнавал. К середине 20-х годов уже проявляет себя *катакомбная культура* и кружок Бахтина — ее наглядный пример.

Эстетика Бахтина, работающего над воссоданием целостности мысли и воспринимающего мысль как специфический опыт телесности (как эстетика и М. Зощенко, и ОБЭРИУ) наследует контуры мысли Серебряного века. Бахтин на частных квартирах (часто на квартире пианистки М. Юдиной) проводил философско-религиозный кружок. Тема влияния карнавала на мировую культуру — значимая тема кружка и, впоследствии, работы Бахтина о творчестве Ф. Рабле. Неверно воспринимать установки мысли Бахтина как ориентацию только на субъект, отстраненный от объекта², скорее мыслитель феноменом карнавала дает прояснить себя, выйти на передний план более глубинному основанию мысли, которое распознается через единство субъекта и объекта в осмыслении среды жизни (или, что более точно — через снятие субъектно-объектной оппозиции), телесную вовлеченность в процесс смыслотворчества. Если вести речь о понимании, то оно не имеет одностороннего характера, но проступает из ситуации диалога (романы Достоевского воспринимаются мыслителем как тип *полифонического* романа, в котором автор не доминирует, а сюжет разворачивается в результате постоянного диалога многих голосов, существующих независимо от автора). Наряду с полифонией как способом разворота смысла значима для Бахтина и ситуация игры-карнавала. Мысль *возможна* из

¹ Ахматова А. Листки из Дневника [о Мандельштаме] // *Серебряный век*. М., 1990. С. 418.

² Н.К. Антропова говорит, что «для М. Бахтина “чужое я” это не просто объект, а другой субъект. Он делал акцент на “другом”: “Я” осознает и становится самим собой, только раскрывая себя для другого, через другого и с помощью другого; “Я” существует лишь потому, что есть “другой”, для которого мое “я” — “ты”. — См.: Антропова Н.К. Становление диалогических концепций М. М. Бахтина и С. Л. Франка: общее и особенное // София: Рукописный журнал Общества ревнителей русской словесности. № 1 / 2000 (2001) [Электронный ресурс] / Н.К. Антропова — Режим доступа: <http://www.eunnet.net/sofia/01-2000/> — Полагаю, в этой интерпретативной плоскости язык субъектно-объектной оппозиции неуместен.

так выстроенной литературной формы, притом, что первоизданная плотность мысли, ее динамика не выводятся из системной, теоретично обоснованной рефлексии; мысль инаучна. Мысль пребывает в сфере философии, а сама философия «начинается там, где кончается точная научность и начинается инаучность. Ее можно определить как метаязык всех наук и всех видов познания и сознания»¹. Мысль проступает из воссозданной ситуации карнавала, которая, в свою очередь, вычленяется Бахтиным из работ Ф. Рабле.

Подлинное понимание работ Рабле возможно настолько, насколько представляется возможной реконструкция условий письма, и эти условия задаются карнавалом: «карнавал не знает деления на исполнителей и зрителей. Он не знает рампы даже в зачаточной ее форме. Рампа разрушила бы карнавал (как и обратно: уничтожение рампы разрушило бы театральное зрелище). Карнавал не созерцают, — в нем живут, и живут все, потому что по идее своей он всенароден. Пока карнавал совершается, ни для кого нет другой жизни, кроме карнавальной. От него некуда уйти, ибо карнавал не знает пространственных границ. Во время карнавала можно жить только по его законам, то есть по законам карнавальной свободы. Карнавал носит вселенский характер, это особое состояние всего мира, его возрождение и обновление, которому все причастны. Таков карнавал по своей идее, по своей сущности, которая живо ощущалась всеми его участниками»². Карнавал есть такая специфическая среда мысли, которая «ощущалась как временный выход за пределы обычного (официального) строя жизни»³, и которая выводит из обычной колеи. В карнавале игра и жизнь сводятся в единый топос, в этом пространстве «сама жизнь играет, разыгрывая — без сценической площадки, без рампы, без актеров, без зрителей, то есть без всякой художественно-театральной специфики — другую свободную (вольную) форму своего осуществления, свое возрождение и обновление на лучших началах. Реальная форма жизни является здесь одновременно и ее возрожденной идеальной формой»⁴. Кроме того, воссозданный контекст карнавала освобождает телесность от смысловых наслоений, которые она приобрела после Средних веков и Возрождения. Тело, телесный опыт у Рабле интересны для Бахтина тем, что эти образы являются наследием «народной смеховой культуры, того особого типа образности и шире — той особой эстетической концепции бытия, которая характерна для этой культуры и которая резко отличается от эстетических концепций последующих веков (начиная с классицизма)»⁵. Телесное начало привлекает тем, что в Возрождении (в частности, у Рабле) оно «дано в своем всенародном, праздничном и утопическом аспекте. Космическое,

¹ Бахтин М. М. К методологии гуманитарных наук // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1986. С. 384.

² Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965. С. 11.

³ Там же. С. 11.

⁴ Там же. С. 12.

⁵ Там же. С. 24.

социальное и телесное даны здесь в неразрывном единстве, как неразделимое живое целое. И это целое — веселое и благодное»¹. Тело воспринимается тем, через *что* (и одновременно *как*) возможно обретение свободы мысли, и эта свобода мысли будет проявляться как возможность мыслить иначе. Причем мыслить тело и телом. Тело получает статус структуры мысли, полноценного органа, нередуцированного средневековой теологической схоластикой до «души». Телесность выставляется напоказ героем-чудаком.

Переломные эпохи (как время постреволюционной России для Бахтина) обнажают ключевые механизмы культуры, проясняют их жизнестойкость и жезнеспособность. Образ героя-чудака, дурака значим настолько, насколько он выполняет социальную функцию доносчика на реальность, своей нарочитой наивностью обостряет абсурд социальных норм, пустых ценностей — такие фигуры, как шуты и дураки, «были как бы постоянными, закрепленными в обычной (т. е. некарнавальной) жизни, носителями карнавального начала»². Эти фигуры задавали иную меру смыслу, выводили мысль на границу приемлемых/принятых ценностей и целей, опрокидывая последние и поднимая их на смех. Ирония, смех — конститутивные начала мысли, сообщающие ей свободу и импульсивность. Надо сказать, что эти моменты значимы для реконструкции понимания любого феномена, удаленного во времени (эпохи, текста, авторского жеста). Карнавальная культура проясняет рефлексивные платформы игры; карнавал сам выступает игрой, в которую вовлечено большое количество народа и в которой нет деления на сословия, зрителей и исполнителей — воспроизводит целостность рефлексивного пространства, и сама рефлексия здесь уже освобождена от отстраненных спекулятивных конструкций, но разворачивает себя как эстетический феномен. Так, налицо основания воспринимать карнавальную рефлексию Бахтина в качестве версии топологической рефлексии. Кроме того, сквозь мысль Бахтина проступает эстетика города; эстетика мысли и эстетика города становятся взаимоconvertируемыми смыслопорождающими феноменами — архитектоника мысли совпадает с архитектурой города. Сам послереволюционный Петербург является карнавальным городом, поскольку, как точно подмечает С. Волков, «все установившиеся веками иерархические барьеры были здесь разломаны, традиционные ценности выброшены, религия подвергалась “карнавальной” профанации, и на поверхность всплыли многочисленные эксцентрики разных сортов... Они отразились в музыке Шостаковича, прозе Зощенко, стихах Заболоцкого и причудливых выходках Хармса, которые тот называл “фортиками”. Карнавальным духом наполнены картины Филонова. Это урбанистическое искусство, как глубоко урбанистической была философия Бахтина, рожденная в городе и к городу обращенная»³. Топологическая рефлексия, предполагаю-

¹ Там же. С. 24.

² Там же. С. 12.

³ Волков С. История культуры Санкт-Петербурга. М., 2003. С. 490.

щая единство места и художника, озвучивающего его, со всей очевидностью репрезентирует себя в бахтинской версии философии.

Очевидно, что Бахтин (наследуя установки мысли Серебряного века, выплавленные в языке поэзии, и синхронно пребывая в тесном сообщении с «Серапионами», художественными лидерами ОБЭРИУ) переводит поэтическую эстетику на собственно рефлексивные рельсы, придает ей сугубо философский статус. Можно сказать, что им проведена работа по перевоплощению поэзии в мысль; сама мысль, еще идеологически не ангажированная, не получившая системной огранки, пробуждается из поэзии, из поэтики художественного текста — из эстетического жеста мастера. Философия как живая акция мысли воспринимается Бахтиным также, как она воспринималась и В. Ивановым, и В. Розановым, и Л. Шестовым. Здесь язык философии не есть язык-система категорий, но есть язык-полемика, в пространстве которой *возможно* понимание, и пространство которой не дает застывших схем, иерархии застывших категориальных конструкций, но демонстрирует сам процесс мысли, ухватывает и воспроизводит ее символьную динамику.

Вяч. Вс. Иванов видит специфику мысли Серебряного века в ее принципиально символьной природе, при том, что в контексте эпохи символ размыт и неопределен, а с «теперешней, более отдаленной» во времени, точки зрения отличия между разновидностями постсимволистских течений не очень важны, а часто и мало заметны. Видно, что большие поэты этого поколения все принадлежали к постсимволистскому лагерю: продолжая многое в символизме (особенно в Блоке, о чем отчетливо говорили Пастернак, Маяковский, Цветаева, Клюев, Есенин), они в то же время помещали себя после него¹. С символизмом генетически связана и поэтика М. Кузмина, от символизма отталкивается и Гумилев, и Хлебников, и Мандельштам, однако стоит сказать, что, действительно, художник Серебряного века открывает мысль через оживленное слово, а процесс оживления слова проходит за счет реанимации его архаической природы — природы символа, при этом каждым автором символ раскрыт и предъявлен своеобразно.

Как видно, топологическая рефлексия узнаваема из поэтических установок мысли, без ее ключевых позиций творчество Серебряного века не может быть вполне понято и осознано. Эпоха не поддается описанию инструментарием отстраненной спекулятивной рефлексии. Топологическая рефлексия в некотором роде может быть воспринята и в качестве способа самоописания эпохи. В то же время без привлечения опыта поэтической мысли Серебряного века сложно говорить о специфике языка современной отечественной философии.

Инобытие мысли, обнаруживаемое через актуализацию различных плоскостей символьного поля мысли, дает себя распознать и через топологию

¹ См.: Иванов Вяч. Вс. 1913 ГОД. ТРИПТИХ / / Иванов В. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры: В 2-х т. Т.2. (Статьи о русской литературе). М., 2000. С. 205.

мифа, в которой миф — всегда *собственный миф*, равноценный миру. В культуре Серебряного века особняком стоят авторы, предъявляющие *свой миф* как *реальный мир*, отстаивающие самобытность эстетической реальности, ее право на независимость от существующих предубеждений — это мифопоэтика М. Волошина, А. Ремизова, М. Цветаевой.

М. Волошин не воспринимается серьезно на «Башне» Иванова; после мифологизации образа поэта, Черубины де Габриак, дуэли с Гумилевым за честь девушки, он отвергнут в редакции «Аполлона»¹. Жизненная траектория поэта совпадает с траекторией мысли: Париж — Петербург — Коктебель — Киммерия (физика и метафизика места здесь взаимопроникаемы. Каждое место имеет свою мифопоэтическую составляющую, воспринимается живым мифом, т.е. тем, как художник принял его в свой жизненный мир, творческий быт). М. Цветаева сознательно не отождествляет себя ни с одним из бытующих в поэзии-мысли направлений, полагая, что уникальный опыт поэта не может быть редуцирован к опыту школы. А. Ремизов, тесно общавшийся и с М. Кузминым, и с В. Розановым, и с футуристами, и с В. Ивановым, не конкретизирует своей мыслительной позиции, предпочитая, чтобы она сама за себя вещала без предварительных мировоззренческих шаблонов, обобщающих опыт и устраняющих конкретику, подробности, нюансы авторской стилистики. Так, есть основания принять опыт мысли поэтов как самостоятельный, не подпадающий под уже существующие идеологемы, но, в то же время, выступающий в качестве самобытного мифа, структуры которого символичны и задают меру мира. Кроме того, каждый из авторов — значимая фигура эпохи, замыкающая на себе ее коммуникативное напряжение, реагирующая личностным жестом на эсхатологические предчувствия современников и задающая мыслительный импульс эстетическому пространству начала XX века, формируя его контуры и определяя стратегические рефлексивные установки.

Вывод

Так, топология мысли, проявленная динамикой языковой стихии, обнаруживает себя в режиме символьной стратегии. Символьная стратегия демонстрирует иную логику, которая воссоздается из личностного участия, действия, из эстетики самого слова-мифа. Символьная стратегия есть сам способ проло-

¹ В письме Аделаиде Герцык М. Волошин характеризует себя и свое место в публичных диспутах современности: «Все мои слова и поступки бестактны, нелепы всюду, и особенно в литературной среде, я чувствую себя зверем среди людей, чем-то неуместным». — См.: Герцык Е. Волошин // *Воспоминание о серебряном веке* М., 1993. С. 228. — С. Маковский вспоминает: «Среди сотрудников “Аполлона” он оставался чужаком по всему складу мышления, по своему самосознанию и по универсализму художнических и умозрительных пристрастий». — См.: Маковский С. Портреты современников // *Серебряный век. Мемуары* (Сборник). М., 1990. С. 147.

жения пути мысли через слово и его бытийственные модальности — молчание, звук, морфологические структуры. Понимание реальности обнаруживается посредством слова, и слово выступает той инстанцией, которая впоследствии присваивается культурой и форматируется в такие смысловые оболочки, как «Абсолют», «мысль», «мир». Символьный режим мысли, воспринимающий символ как динамику, действие, мобильность семантических пластов и отсылающий к *ge-ligio* с «миром», с реальностью, с природой, глубинными структурами бытия человека и космоса, провоцирует к иному восприятию философии, из которого философия обнаруживает себя не столько в качестве категориально-понятийного дискурса, выстроенного по законам формально-логической рациональности, сколько в качестве эстетики понимания, привлекающей слово-миф, слово-прагмему, слово-формулу для с-казывания архаических глубин человека и мира, экзистенциальной подлинности таких феноменов, которые не поддаются понятийному описанию, но требуют опыта переживания — долг, честь, совесть, вера, решительность, мужество и пр.; феноменов, понимание / переживание которых за счет слов-формул выводит дискурс на предел умо-зрительных конструкций и сообщает реальности императивную размерность, возвращая «миру» понятие должного и необходимого.

Мысль проступает из опыта поэзии, обнаруживает в ней (в поэзии) свою сущностную природу. Русская философия мыслит не системно, но мифопойэтически. В этом — ее характерная черта.

ГЛАВА 4.

Собственный миф как инобытие мира

Эстетика мысли М. Волошина, М. Цветаевой, А. Ремизова представляет собой *чистоту мифа*. Это связано в первую очередь с тем, что *миф* как специфический способ бытия и способ понимания имеет для художников слова первостепенное значение. Сам образ жизни и образ мысли воспринимаются как взаимовлеченные реалии, в единство которых гармонично вплетаются реальные события, сны, быт. Мир и миф заявляют о себе в жизненном опыте художников-поэтов как тождественные реалии. Такое бытийственное тождество формирует грани *мироощущения*, которому отдается приоритет над *мировоззрением*. Подлинность мысли проступает из уникального опыта мира, синтезирующего в эстетической акции (акции искусства) религиозные установки, проникновенное (вдумчивое) восприятие слова, окружающей реальности, современности. Такие абстрактные вещи как *бытие, время, истина* квалифицируются из опыта *проживания художником собственного мира-мифа*; опыт проживания формирует мыслительные платформы, позволяет расценить философию иначе, чем принято ее квалифицировать в сложившейся исторической традиции. Сама жизнь воспринимается как мыслительная (философская) акция, фиксируемая поэтическим словом, семантически уплотненная им. Жизнь интенсифицируется определенным (авторским) способом реализации *топо-логии* мифа: в ней не остается места случайности, спонтанности, все пребывает в поле внимания художника.

Внимание распознается посредством удержания предметов в личном, приватном пространстве; *внимание* приобретает статус *принимания*, а формы реальности получают фиксацию *живым* словом; из этого опыта проводится установка таких личных причинно-следственных отношений, связей между предметами реальности, между реальностью и миром художника, которые часто не совпадают с общепринятыми и в ключевых позициях расходятся с ними: личностный жест художника генерирует парадоксы бытия. Из опыта такого порядка эстетический жест предопределяет этические нормы.

4.1. Целостный миф: Кровная связь с живым местом (М. Волошин)

Если для М. Цветаевой миф/жизнь становится реальностью только через словесную фиксацию, чрез работу со словом, если для А. Ремизова миф есть мистерия жизни, то для М. Волошина миф разворачивает себя в большем масштабе, вбирая в собственное пространство опыт видения, внимания, опыт жи-

вописной техники, техники танца, игры, опыт живой религиозности, свободной от конфессиональных канонов и ограничений, *опыт слова*. Необходимо воспринимать феномен творчества Волошина целостно, как он сам его видит в более зрелый творческий период: «Идеи мои остались те же. Разница только в палитре, которая изменилась соответственно темам и, может быть, большей осознанности формы»¹. Автобиографический план позволяет квалифицировать длительность и полноту эпохи, не всегда соотносимые с принятыми историческими рамками (что характерно для большинства художников слова, закрепивших эстетическим опытом личное время жизни и творчества как *еросхе*).

Как в раннем периоде творчества, так и в последнее время жизни синтез сфер искусства и восприятие опыта художника как синтетического опыта реализуется Волошиным целенаправленно, имеет свои установки и принимается поэтом-художником в качестве попытки реанимировать архаические каноны культуры, претворенные в культуре античной Греции, а также в эстетике европейского Возрождения. Рекультивация архаических оснований культуры позволяет понять специфику родного языка, родного места — России. На вопрос, почему на фоне оживления культуры Греции, небезразличия к Франции и к парнасским романтикам его не заботит вневременная сущность России, Волошин дает своеобразный ответ: «Как? Но я же для этого и жил в Париже, а теперь, чтобы понять Россию, мне нужно поехать на крайний восток, в Монголию. (Он в то время носился с этим планом)»². Очевидно, что отношение к России прорастает из ранних увлечений и приоритетов — из поэзии французских романтиков, из архаической мифологии Греции. Потребность в понимании глубинной связи сакральных знаков всех культур реализуется Волошиным через сведение их в единый топос письма и мысли. Потребность в проникновенном осознании этой непроявленной бытийственной связи объясняет и то, что позже в космос греческой мифологии вплетаются мистические (антропософские) оккультные символы, библейские образы, теософские сюжеты, идеи Ф. Ницше, В. Соловьева, Р. де Гурмона, поэтов-романтиков.

Можно сказать, что Волошин озабочен поиском такой рефлексии, которая не вменияла бы реальности спекулятивно заданных схем, была бы ориентирована на мысль, свободную от фантазмов европейской философской традиции. Это такая рефлексия, которая держит мысль Греции, но в истории отстоит от источника *греческого разума*, выбирает линию формы, софистической логики, оставляя в стороне эстетическую константу, факт присутствия художника в природе и факт сопричастности ей. И Ницше, и романтики значимы для Волошина постольку, поскольку ими предпринимается попытка развернуть мышление на его начальное культурное основание, вернуть ему

¹ Волошин М. Автобиография // Волошин М. А. Статьи. Очерки. Критика [Электронный ресурс] / М. А. Волошин — Режим доступа: http://lingua.russianplanet.ru/library/mvoloshin/mv_biograf.htm

² Герцык Е. Волошин // *Воспоминание о серебряном веке* М., 1993. С. 233.

эстетическую компоненту и тем самым обналичить мысль в качестве пространственного ритма, *которым* событийствуют природный ландшафт, вещь, человек (как архаическое целое, *имеющее место*, присутствующее вне идеологии деления на «душу», «тело»), слово, хранящее *сущность* каждой реальности, присутствующей с остальными. И *мысль* в этом контексте есть такой феномен, который вызван пульсирующим ритмом *живого места*.

М. Цветаева характеризует религиозность Волошина *прорывом* его подлинной сущности — крови/духа «германства». Когда она говорит, что Волошин «француз — культурой, русский — душой и словом, германец — духом и кровью», и германством в нем были «родник его крови и родник его мистики, родники, скрытые из скрытых, тайные из тайных»¹, то она утверждает *живую религиозность* художника, т.е. такое восприятие реальности, при котором каждая вещь, изгиб света, линия горизонта, растения и животные наделяются вниманием, включаются в универсум поэта и со-бытийствуют в нем/с ним. Каждая реальность кровно связана с остальными и с человеком, видящим *сущностные линии*. Поэт-мыслитель наделен обостренным чутьем на универсальную связь, он *видит* и *понимает* живое космическое единство, дает возможность ему с-казать себя в собственном эстетическом жесте. Потому М. Цветаева так характеризует жизненные установки поэта: «смело утверждаю германство Макса. Глубочайший пантеизм: всебожественность, всебожие, всюдубожие, — шедший от него лучами с такой силой, что самого его, а по соседству и нас с ним, включал в сонм — хотя бы младших богов, — глубочайший, рожденнейший его пантеизм был явно германским, — прагерманским и гетейанским. Макс знал или не знал об этом, был гетейанцем, и здесь, я думаю, мост к его штейнерианству, самой тайной его области»². Для Волошина эстетическая акция (в поэзии, в акварелях, в танце) воспринимается *только* как *естественный*, жизненно необходимый религиозный ритуал, осуществляемый из непосредственного понимания самой религии (Волошин требователен к точности слов, за словом всегда у него стоит дело, исполнение/исполненность смысла) — *religio* — установка прямой связи от человека к реальности (вижу, вдыхаю, чувствую), и обратной связи от реальности к человеку (сквозь поэта-художника реальность приобретает голос, *осуществляется*). Религиозная ритуальность эстетической акции становится жизненным и творческим кредо поэта.

Такое мировосприятие имеет не спонтанный характер, оно культивируется в течение всей жизни и обнаруживает мыслительные/жизненные установки художника, вскрывает рефлексивные основания его мифопоэтики, которая проступает из мироощущения М. Волошина и представляет собой взаимозависимость ценностных критериев, жизненных приорите-

¹ Цветаева М. Живое о живом (Волошин) // Цветаева М. Полное собрание поэзии, прозы, драматургии в одном томе. М., 2008. С. 833.

² Там же. С. 832.

тов и принципов письма (как поэтического, так и живописной техники, акварелей).

Обращение к словесной материи также носит ритуальный характер — слова целенаправленно высекаются из языковой безликой массы, каждое слово, его значение тщательно оттачивается, раскапывается его исконный смысл, и только тогда слово занимает определенное место в словаре художника, которым он описывает, проясняет собственный миф-мир (притом, что, согласно мысли Волошина, другой мир для человека невозможен). Различные религиозные архаические сюжеты, сказки, притчи¹, символы соотносятся друг с другом, выявляются и утверждаются посредством друг друга; сам художник формулирует такое лингвистическое действие «путаницей», отстаивая при этом, что «только из путаницы и выступит смысл»². Смысл проступает зачастую из *отсутствия смысла*. Здесь следует сказать о том, что в контексте мысли М. Волошина следует разводить *смысл* и *смысл*. То, что принято понимать под смыслом — для Волошина не имело особого значения.

Смыслом воспринималось только то, что пережито, получило самостоятельное осмысление, что *лично* *маркировано*, *работает* при обнаружении других, более глубинных смысловых слоев, или при переходе от буквального восприятия ко второму, третьему смысловому кругу, проступающему из буквальных значений слов, что *выводит* к сокрытому, делает его явным, обнаруживает архаические связи («любил архаику и весомость слов»³). В процессе смыслоформирования для художника также значим такой прием, как *парадокс*. Как вспоминает Е. Герцык, «парадоксальность в судьбе человека всегда манит его. В судьбе человека — в судьбе народов, потому что Волошин с легкостью переходил на широкие исторические обобщения»⁴. Посредством соотнесения несоотносимого, сталкивания разнополярных смысловых категорий (к примеру, «добра» и «зла», «войны» и «мира») художник проникает в архаические глубины языка и из них утверждает свои жизненные позиции, культивирует свой *мир-миф*.

Мифологические константы мифо-поэтики Волошина — *Германия и Россия* (то же у Мандельштама «И в колыбели праарийской / Славянский и германский лен» — о едином пра-единстве, истоке). Притом, что Россия получила прояснение, Германия же оказалась тем способом, которым

¹ «Сказка была у него на всякий случай жизни, сказкой он отвечал на любой вопрос... больше всего любил звериные, самые старые, сказки прародины, иносказания — притчи... для Макса не-сказки не было, и он из какой-нибудь лисьей истории переходил к случаю собственной жизни. Как та же лиса из лесу в нору». — См.: Цветаева М. Живое о живом (Волошин) // Цветаева М. Полное собрание поэзии, прозы, драматургии в одном томе. М., 2008. С. 829.

² Герцык Е. Волошин // Воспоминание о серебряном веке М., 1993. С. 230.

³ Цветаева М. Живое о живом (Волошин) // Цветаева М. Полное собрание поэзии, прозы, драматургии в одном томе. М., 2008. С. 827.

⁴ Герцык Е. Волошин // Воспоминание о серебряном веке М., 1993. С. 227.

это прояснение производилось (здесь значима метафизическая композиция, которую устанавливает М. Цветаева, характеризуя сущностный исток волошинской мысли-мифа: «Германия — кровь, дух, Россия — душа, слово», «Германия, никогда не ставшая явным, и Россия, явным ставшая — и именно в свой час»). Так, напряжение, вызванное столкновением оптических структур «явное» / «неявное», становится смыслодвижимым механизмом в эстетике поэта-мыслителя: *явное обналичивается* через токи *неявного*, *неявное утверждается* через ставшее *явным*. Сам Волошин в послереволюционный период выстраивает траекторию поиска смысла русского, российского, ускользающего от принятых сопоставлений с Западом, с Востоком. Однако не совсем верным будет понимание раннего творчества Волошина как безразличного к России, Россией не заинтересованного. В 1906 г., во Франции в литературном и политическом журнале А. В. Амфитеатрова «Красное знамя» выходит его «Ангел мщенья», в котором поэт воспринимает себя ангелом мщенья («Народу русскому: Я скорбный Ангел Мщенья»), его голос — набат, «Хоругвь» — кровь. За что мстит поэт? — очевидно, за социальную несправедливость, соотносимую им с феноменом самодержавия:

Я камни заклану заклатьем вечной жажды,
И кровь за кровь без меры потечет...¹

М. Волошин, как и Н. Гумилев и вся интенсивная мысль эпохи «заклатьем», словом (воспринимаемым в качестве *ключа* к архаическим глубинам мироздания) пробуждают архаическую стихию хаоса (потому поэт здесь — теург, жрец, его опыт мысли, уплотненной поэтическим словом — сознательно осуществляемый религиозный ритуал), освобождают какую-то космическую силу, которая впоследствии выходит из-под контроля, аккумулирует социальную энергию и выплавляет масштаб социальной революции, идея которой претерпевает усредненное, ориентированное на массовость, значение, становится идеологическим орудием в руках тех, кто принципиально не в состоянии осознать истока — *что есть сила*, движущая социальную революцию, и откуда эта сила возникла.

Идеология революции свободна от непредвзятой мысли, но самую мысль, принимаемую в качестве способа раскрепощения архаической стихии, она пытается подавить, устранить из дискурсивного поля, культивирующего социальное пространство. Потому получилось так, что поэты, мыслители, приветствовавшие архаическую стихию, первобытийственный хаос как возможность нового / иного космоса (в том числе и космоса мысли и социального порядка), попадают в жернов силы, переплавляемой в машину власти и, в свою очередь, в обслуживающий ее идеологии дискурс. Надо сказать, что в импульсах

¹ Здесь и далее стихотворения поэта даны по источнику: Антология русской поэзии. Максимилиан Волошин. Стихи. [Электронный ресурс] / М. А. Волошин — Режим доступа: <http://www.stihi-rus.ru/1/Voloshin/index.htm>

желания социальной деконструкции, а также в процессах ее осуществления обнаруживается еще одно из противоречий эпохи, воздвигающее акцент на внеисторической теме «поэт и власть» — через оживленное слово поэт провозглашает революцию мысли, открывает возможность мыслить иначе, но его слово воспринимается в социальном контексте усреднено, из философемы и мифологемы переплавляется в идеологему. Понимание того, что поэзия эпохи целенаправленно освобождает архаическую стихию, которая ускользает из-под контроля, для Волошина очевидно:

Опьянились мы огненным сном,
Расплескали мы древние чаши,
Налитые священным вином.

Впоследствии, и не оглядываясь на то, что «С Россией кончено... На последях / Ее мы прогалдели, проболтали...», поэт открывает и проникновенное понимание того, что процесс освобождения архаического хаоса — судьба России, космогоническая *необходимость* ее бытия. Здесь на Россию возложена мессианская роль, смысл которой заключен в следующем: показать человечеству, к чему приводят братоубийственные войны, демонизм машины, которому поклоняется современность, нищета мысли, вытраваемой идеологическим стандартом (в цикле «Путями Каина»). Россия после революции — «разверзшееся время»; здесь «древний, замурованный огонь» карает человека, который превратился из «Царя вселенной в смазчика колес». Поэт в России *за это* освобождает стихии, чтобы человек понял себя как человека, пробудил человеческое («Война»):

За то освобождаю
Пленных демонов
От клятв покорности,
А хаос, сжатый в вихрях вещества,
От строя музыки!
Даю им власть над миром,
Покамест люди
Не победят их вновь,
В себе самих смилив и поборов
Гнев, жадность, своеволие, безразличие... (с. 163.)

Хаос взламывает подобие порядка, то, что за порядок принимается большинством. Хаос вызывает напряжение, боль. *Боль* необходима и желанна, она пробуждает мысль и обостряет ее, обналичивает бытийственный постав реальности, делая его осязаемым, выправляет ценностную парадигму, возвращает жизненным ценностям / этосу архаическое (необходимое) значение. Сам человек есть носитель боли, которая в нем *до* его жизненных коллизий; боль выводит к сущностным, сокрытым глубинам человеческого (в цикле «CORONA ASTRALIS. Венок сонетов» — «В нас тлеет боль внежизненных обид...»).

Через боль возможно возрождение подлинной природы человека, России, а через Россию — человечества («Заклинание (От уособиц)»):

Из крови, пролитой в боях,
Из праха обращенных в прах,
Из мук казненных поколений,
Из душ, крестившихся в крови,
Из ненавидящей любви,
Из преступлений, иступлений —
Возникнет праведная Русь.
Я за нее за всю молюсь
И верю замыслам предвечным:
Ее куют ударом мечным,
Она мостится на костях,
Она святится в ярых битвах,
На жгучих строится мощах,
В безумных плавится молитвах.

Поэтические произведения Волошина, в отличие от формул мысли Мандельштама, последовательно и напрямую (без аллегорий, символики) излагают позицию художника. Можно сказать, что это ритмизованная рефлексия, философия, изложенная ритмически. С. Маковский характеризует послереволюционные стихи М. Волошина *ритмизованной мудростью*: «Ритмованная мудрость, а не песня, во многих случаях — эти стихи, так глубоко провеянные тысячелетиями европейской средиземноморской культуры с ее эзотерической углубленностью в загадки духа и плоти, и сам Волошин кажется в наш немудрый век, не то каким-то последним заблудившимся гностиком-тамплиером, не то какой-то гримасой трагической нашей современности накануне новой, неведомой судьбы... Однако несомненно: бывает в стихах Волошина “риторика” такой силы, что тут грани стираются между извлеченным словом и напором вдохновенного чувства. Это уже словесное волшебство и оно убедительней всякой надуманной мудрости»¹. Так, мудрость Волошина не спекулятивного порядка, она выплавляется из эстетики: религиозного опыта, образа жизни, поэзии, живописи — из проживания реальности как осмысленного космоса, из сознательно культивируемого пристального, внимательного взгляда на вещи, на *подробности* бытия, ускользающие от поверхностного восприятия.

Эстетические практики взаимововлечены, каждая укрепляет опыт остальных. Живопись оттачивает внимание, формирует выпуклость образа, притом, что поэтическая форма мысли, ее риторика (из первичного понимания риторики как искусства быть убедительным) формируется посредством выразительных, выпуклых образов. Письмо акварелей «в уме», «на память» оп-

¹ Маковский С. Портреты современников // *Серебряный век. Мемуары* (Сборник). М.: Известия, 1990. С. 153.

ределяет специфику языка, слова. Слово реализуется за счет живописного образа, удержанного мыслью: «Я стал писать по памяти, стараясь запомнить основные линии и композицию пейзажа. Что касается красок, это было нетрудно, так как и раньше я, наметив себе линейную схему, часто заканчивал дома этюды, начатые с натуры. В конце концов я понял, что в натуре надо брать только рисунок и помнить общий тон. А все остальное представляет логическое развитие первоначальных данных, которое идет соответственно понятым ранее законам света и воздушной перспективы»¹. В последние годы дневниковые записи и акварель становятся взаимосвязаны — они воспроизводят опыт *миропроживания*: «Я пишу акварелью регулярно, каждое утро по 2–3 акварели, так что они являются как бы моим художественным дневником, в котором повторяются и переплетаются все темы моих уединенных прогулок. В этом смысле акварели заменили и вытеснили совершенно то, что раньше было моей лирикой и моими пешеходными странствованиями по Средиземноморью»². Живопись формирует опыт видения, проявляющий себя из особого угла зрения, который основан на внимании к «изгибам» живого организма, потому, «чтобы иметь возможность отличать “дефекты” от нормального роста, художник должен знать законы роста», а это «сближает задачи живописца с задачами естественника»³. Такая техника живописи представлена в живописи Востока, она же имела место и в дореформаторской Европе. Это опытный метод исследования, который был прекрасно формулирован Леонардо при Ренессансе, и который потом получил трансформацию в опыт точного наблюдения, таким образом, «экспериментальный метод попал из рук людей, приспособленных и природой, и профессией (художников — И.К.) к эксперименту, к опыту и наблюдению, в руки людей, конечно, способных к очень точному наблюдению, но никогда не развивавших и не утончавших своих естественных чувств восприятия, что привело прежде всего к горестному дискредитированию “очевидности”, но через это и к неисправимому разделению путей искусства и науки»⁴.

В отличие от ученого, художник эстетическим опытом культивирует конкретику формы, ее тонкую органику, формирует опыт видения того, что скрывается за грубой формой — линии сюжета, тонкие, зыбкие связи вещей. «Пейзажист должен изображать землю, по которой можно ходить — настаивает Волошин, — и писать небо, по которому можно летать, т. е. в пейзажах должна быть такая грань горизонта, через которую хочется перейти, и должен ощущаться тот *воздух, который хочется вдохнуть полной грудью, а в небе — те восходящие токи*, по которым можно взлететь на планере»

¹ Волошин М. О самом себе // Волошин М. А. Статьи. Очерки. Критика [Электронный ресурс] / М. А. Волошин — Режим доступа: http://lingua.russianplanet.ru/library/mvoloshin/mv_osebe.htm

² Там же.

³ Там же.

⁴ Там же.

(курсив мой — И.К.)¹. Так, художник передает динамику, оставляя статичность образа в стороне, восстанавливает и воспроизводит архаический порядок, в котором все взаимосвязано. Потому для Волошина художник не выражает, не изображает, а *воспроизводит* порядок; «не он изображает землю, а земля себя сознает в нем — его творчеством. Художник — это фокус сознания вещей и явлений, отраженных в нем»², художник не рисует, он — *видит*.

Рекультивация формы рисунка позволяет художнику проникнуть к безусловным (*не/до*культурным) формам бытия, воспроизводимым в искусстве Греции, но утраченным Европой из-за ее ориентации на схематизм научного эксперимента. Критерий подлинности рисунка — строгость формы, контроль за линиями. Этот же критерий значим и для поэзии. В «Автобиографии» Волошин говорит: «К стихам своим я относился всегда со строгостью»³. Ясность, краткая выразительность — константы формы в эстетике поэта (как в живописи, так и в поэзии).

Живопись, поэзия, танец, музыка — напоминание о единой «древней стихии», которую Волошин характеризует *стихией души*. Эта душа не разъята с телом, но являет себя в гармоничном с ним единстве: через телесные практики проявляется «душа». Так, «музыка и танец — это старое и испытанное религиозно-культовое средство для выявления душевного хаоса в новый строй»⁴, для реанимации архаической подлинности, оставленной без внимания и скрытой окостеневшими формами, исток которых забыт. Танец, музыка, слово сообщают интенсив душевным переживаниям, т. е. тому сущностному безусловному началу *человеческого*, которое скрыто за стандартным набором эстетических форм, доведенных до состояния искусственности. В живописи рисунок есть «свободный танец руки и кисти по полотну», «ритмический жест», которым осуществляется «изображение воздуха, света, воды, расположение их по резонированным и резонирующим планам»⁵. В живописи же растворена и музыка. «Ни один пейзаж из составляющих мою выставку не написан с натуры — сообщает художник, — а представляет со-

¹ Там же.

² Волошин М. К. Ф. Богаевский — художник Киммерии // Волошин М. А. Статьи. Очерки. Критика [Электронный ресурс] / М. А. Волошин — Режим доступа: http://lingua.russianplanet.ru/library/mvoloshin/mv_bog.htm

³ Волошин М. К. Ф. Автобиография // Волошин М. А. Статьи. Очерки. Критика [Электронный ресурс] / М. А. Волошин — Режим доступа: http://lingua.russianplanet.ru/library/mvoloshin/mv_biograf.htm

⁴ Волошин М. К. Ф. О смысле танца // Утро России. 29 марта 1911 г. [Электронный ресурс] / М. А. Волошин — Режим доступа: <http://www.stihi-rus.ru/1/Voloshin/tanec.htm>

⁵ Волошин М. О самом себе // Волошин М. А. Статьи. Очерки. Критика [Электронный ресурс] / М. А. Волошин — Режим доступа: http://lingua.russianplanet.ru/library/mvoloshin/mv_osebe.htm

бою *музыкально-красочную композицию* на тему киммерийского пейзажа» (курсив мой — И.К.)¹.

Ритм — универсальный феномен, напоминающий о гармоничном единстве Вселенной и человека. Эстетика — способ обнаружения, фиксации и проявления вселенского ритма. Ритм воплощен в телесной органике человека, мудрость же заключается в совпадении собственного ритма (пульса, дыхания) с ритмом реальности. «Душевный хаос, наступающий от нарушенного равновесия сил и их проявлений в человеке, может быть оформлен и осознан — включает Волошин, — когда человек вновь овладеет всеми ритмами и числовыми соотношениями, которыми образовано это тело. Для этого все свое сознание надо безвольно отдать духу музыки. Но осознание органических ритмов внутри себя и есть танец»². Механизм самопонимания запускается и через слово. В слове человек и реальность совпадают: вещи получают имя, человек *понимает* вещь и свою причастность ей. Ритм пронизывает словесный звук, в слове дает плоть мысли, сама же мысль заявляет о себе через ритмическое единство музыки, слова, танца, живописи. Художник чувствителен к вселенскому ритму и дает возможность ему сбыться: «не одной земле — всей вселенной быть оком, быть голосом», прояснять звуковую вибрацию вселенского порядка и с-казывать его. *Тело как целостное — помнит* о своих основаниях, о своей космической включенности, об изначальной гармонии, и эта архаическая память возникает из уловленного и осязаемого ритма.

Поэзия здесь квалифицируется особым способом *про-из-несения* эстетического опыта, *чувства ритма*. Она в ритмической форме *выговаривает* эстетику мысли, дает внятную и стройную картину принятой поэтом космологии/космогонии, философии, мистики, религиозности, вплетается в его личностный способ бытия — в реальный миф. Поэтические циклы М. Волошина «Киммерийский сумерки», «Киммерийская весна», «Гностический гимн Деве Марии», «CORONA ASTRALIS. Венок сонетов», «Когда время останавливается», «AMORI AMARA SACRUM», «SELVA OSCURA» и др. гармонично сосуществуют со статьями, заметками, письмами, дневниковыми записями, а также с акварелями, взаимодополняются, что свидетельствует о целостности эстетического опыта мыслителя. Кроме того, слово поэзии интенсифицирует принятые и практикуемые жизненные установки, задает контекст, в котором то или иное представление (парадоксальное единство жизни/смерти, сна/яви, видения/слепоты, космоса/хаоса, мифа/мысли, сиюминутности/вечности) получает жизненный сюжет, в котором прорастает логика бытия, который воспроизводит искренность художника, и в котором поэзия воспринимается наиболее адекватной формой, поскольку в ней нет удаленности от

¹ Там же.

² Волошин М. К. Ф. О смысле танца // Утро России. 29 марта 1911 г. [Электронный ресурс] / М. А. Волошин — Режим доступа: <http://www.stihi-rus.ru/1/Voloshin/tanec.htm>

предмета мысли, а сам предмет мысли прорастает сквозь жизненный / живой опыт поэта, сопровождаясь болью, отчаянием, радостью — такими феноменами, которые прописать распространенными предложениями прозаических вещей сложно (для этого нужен специфический язык прозы, как, к примеру, язык Замятина, Зощенко, Ремизова, в котором автор есть и, одновременно, его нет, автор и герой едины, и, одновременно — только герой; в жанре такого прозаического опыта Волошин не работал. Его поэзия сопровождается акварелями, статьями, все они в своем единстве нацелены на поиск *формы мысли*, адекватной глубине понятой и проживаемой эстетическим опытом (в ситуации письма, в быту, в коммуникации) глубинной сущности мироздания).

Поэзия поставляет расплавленное слово, фиксирующее «сейчас»; поэзия — самый ответственный опыт, потому что дает имя вещи и времени, и от того, *как* это будет сделано — зависит острота жизни, подлинность существования. «Нет ничего более трудного, — свидетельствует поэт, — как найти слова, формулирующие современность. Художественное слово, и особенно слово ритмическое, не выносит той условной, поверхностной, газетной правды, разговорной правды, в которой изживается нами каждый текущий миг. Для того чтобы увидеть текущую современность в связи с общим течением истории, надо суметь отойти от нее на известное расстояние. Обычно оно дается временем. Но, чтобы найти соответствующую перспективную точку зрения теперь же — в текущий миг, поэт должен найти ее в своем мирозерцании, в своем представлении о ходе и развитии мировой трагедии»¹. Для самого поэта искренность и точность, смысловая емкость слов прорастает из восприятия жизни как мифа.

Так, любой тип эстетического опыта по форме и содержанию определяется за счет остальных; ритм пронизывает их и выводит на универсальный уровень — на уровень мысли, интенсифицированной эстетическим опытом.

Из текстов, акварелей художника проступает его мыслительное кредо: мысль возможна как синтез эстетических форм и невозможна без опыта, практики. Можно сказать, что эстетические принципы выведены из реставрированного (из мифов, оккультных знаний, из опыта видения и из переживания) космогонического сюжета, а космогония, как версия жизненного / живого мифа, восстанавливается посредством рекультивации *эстетического археологии*, присущего ранней греческой культуре, но утраченного современностью. Этой утратой вызваны болезни цивилизации: от непонимания (и невозможности понимать без реанимации канонов мысли, рефлексии) человеком собственной природы / породы, от удаления от собственного истока.

В то же время в России (которая «как-то безмерно растянулась в разных эпохах, и мы присутствуем одновременно при явлениях, характерных для

¹ Волошин М. Россия распятая / / Волошин М. А. Статьи. Очерки. Критика [Электронный ресурс] / М. А. Волошин — Режим доступа: http://lingua.russianplanet.ru/library/mvoloshin/mv_russia.htm

тысячелетий человеческой истории, бесконечно друг от друга отдаленных»¹) имеют место реальные религиозные практики, вбирающие в себя архаическую память о ритуальном единстве эстетических форм, к примеру — в опыте хлыстовства (который отмечался, кстати сказать, и А. Блоком, и А. Белым, и Н. Бердяевым, и М. Цветаевой, и А. Ремизовым). Так, «раденья и пляски хлыстов, конечно, являются очень важным культурным явлением в России... хлыстовские пляски аналогичны по своему культурному смыслу дионисическим оргиям архаической Греции и выявляют хаос звериного безумия, затаенный в древнем человеке, в условиях наших больших городов мы уже имеем те реторты и горнила, в которых перерабатывается по-новому душа современного человека»². Апатия, безразличие, скольжение по поверхности — болезнь городской культуры, освобожденной от проникновенного общения с природой, с землей, с архаическими стихиями воды, воздуха, света; «это мучительное состояние духа, беременного новыми силами». Необходимо универсальное равновесие, достигаемое за счет телесного опыта — чувства ритмики танца — чтобы дать возможность этим силам выйти: «Как только эти силы находят себе исход — невращение прекращается и мнимая болезнь превращается в новое здоровье»³. Такое равновесие обеспечивает реанимируемая телесность, проживание заново чувства боли (единства *боли души* и *боли тела*). Танец и музыка через ритм и телесную встроенность взаимозависимы, они выводят человека к архаической памяти и пробуждают ее. «Музыка — говорит поэт, — есть в буквальном смысле слова память нашего тела об истории творения. Поэтому каждый музыкальный такт точно соответствует какому-то жесту, где-то в памяти нашего тела сохранившемуся. Идеальный танец создается тогда, когда все наше тело станет звучащим музыкальным инструментом и на каждый звук, как его резонанс, будет рождаться жест. Что это фактически так, доказывается гипнотическими опытами: загипнотизированные при известном мотиве повторяют одни и те же движения. Танцы известной Мадлэн, танцующей под гипнозом, основаны на этом. Но танец под гипнозом — это жестокий опыт над человеческой душой, а не искусство. Дорога искусства — осуществить это же самое, но путем сознательного творчества и сознания своего тела... Музыка — это чувственное восприятие числа. И если порядки чисел и их сочетания, на которых строится музыкальная мелодия, воспринимаются нашим существом чувственно, то это потому только, что наше тело в его долгой биологической эволюции строилось в тех числовых комбинациях, которые теперь звучат нам в музыке»⁴. Как и в мысли В. Иванова, единение эстетического опыта и восприятие его как способа пробуждения архаической памяти, на глубинном уровне фиксируемой

¹ Волошин М. К. Ф. О смысле танца // Утро России. 29 марта 1911 г. [Электронный ресурс] / М. А. Волошин — Режим доступа: <http://www.stihi-rus.ru/1/Voloshin/tanec.htm>

² Там же.

³ Там же.

⁴ Там же.

телесной органикой, М. Волошиным осуществляется рефлексивный разворот греческого мифа о Мнемозине, матери муз, стихии Прапамяти, закрепленной эстетическим опытом художника (равно как и архаическим культурным опытом народа) в знаки и через знаки разворачивающей свою сущность. Знак, образ, жест фиксируют опыт *телесного* проживания художником пробужденных стихийных смыслов реальности, сущностной природы Вселенной, а сам опыт проживания закрепляется в мифе. Как характеризует М. Цветаева мифотворчество М. Волошина, это есть «извлечение из человека основы и выведение ее на свет. Усиление основы за счет “условий”, сужденности за счет случайности, судьбы за счет жизни»¹, можно добавить — эта основа есть не только основа человека, но и основа универсума, это глубинные связи человека и реальности, которые можно понять *из* человека и *через* человека, поскольку человек *озвучивает* их и дает им имя.

По словам М. Цветаевой, мифотворчество принимается М. Волошиным всегда как «миротворчество, и, в последние годы своей жизни и лиры, миротворчество — творение мира заново», наделение реальности именем, определение для вещи — места. Можно сказать, что музыка, живопись, танец, поэзия — целостный опыт оживления истока, осуществляемый через *погружение в себя* (уход в себя) и, одновременно, через самораскрытие, а через опыт раскрытия себя — раскрытие реальности, восприятие ее «миром». Это восстановление органичной живой формы постижения реальности, в которой нет разрыва на означаемое и означающее, все вещи имеют смысл и имя; это мир, который *исполнен* жизненной эстетикой художника-мифотворца, заново объясняющего реальность, повествующего о ее законах, формирующего полотно собственной жизни как полотно культурного текста.

Можно позволить себе такой вывод: музыка, танец, живопись продуцируют специфику образа, ухваченного поэтическим словом, которое, в свою очередь, дает возможность мысли с-бываться, конкретно, лаконично, емко проявить себя. Эстетические практики формируют языковой космос и этим расширяют категориальный арсенал философского инструментария, демонстрируют то, *как реальная философия* возможна из живого опыта слова. Философия производится из своеобразного топоса, т. е. такого пространства мысли, которое вбирает в себя и *быт* (образ жизни, привычки, настроения) и *бытие* (эстетический опыт) в органичном единстве их *проживания* художником.

В опыте мысли Волошина философия раскрывается из единого опыта быта-бытия, в котором обнаруживается тождество «*миф — мысль*». Причем мысль / эстетика творчества разворачивает свою подлинность в ситуации *игры*. Игра воспринимается поэтом не как деятельность, заданная заранее спланированным регламентом, не как целеполагание, но скорее наоборот. Игра есть подлинный (хотя сам поэт этого слова не любил и избегал — «правда, которая

¹ Цветаева М. Живое о живом (Волошин) // Цветаева М. Полное собрание поэзии, прозы, драматургии в одном томе. М., 2008. С. 827.

дана под линьками (пытками, при которых из кожи режут ремни) — правда застенка, ложь») способ бытия. Проза Волошина выступает подстрочником к его поэзии, в ней художник дает свои установки на восприятие *живого*. Так, в «Откровении детских игр», прибегая к цитатам из «Бхагават-Гиты», из Священного Писания, из записей Аделаиды Герцык о своем детстве, он разбирает тему игры, и становится понятно, что эта тема выступает ключом к миропониманию поэта: игра дана из до-детства, из архаического прошлого каждого человека, из до-жизни, это обнажение его породы; «древнейшая и глубочайшая мудрость жизни, разоблачаемая в индусской “Бхагават-Гите”, учит тому, что жизнь — игра, что ценно только то действие, что совершено без мысли о его результатах. “Будь внимателен к совершению своих дел и не думай об их результате. Не предпринимай никакого действия ради его плода, но и не избегай действия. Одинаково радостно принимай и счастье, и горе, выигрыш и потерю, победу и поражение. Будь всей душой в борьбе”»¹. Опыт игры позволяет включиться в опыт постижения *сущностных констант человеческого* изнутри (а вместе с ним и констант истории человечества), поскольку «человек — сокращение вселенной... Каждый входящий в человеческий мир через двери рождения должен *повторить вкратце всю историю этого мира*. В момент высвобождения из нутряных оболочек Матери-природы он становится на первую ступень человеческого сознания. *В таком же стремительном сокращении проходит в нем вся история человечества*: история всех племен, всех народов, всех погибших цивилизаций, экстазы всех религий, сны всех мифологий, устремления всех страстей и откровения всех познаний. История человечества, так несовершенно и с таким трудом нащупанная археологическими и филологическими изысканиями, с таким старанием выверенная критическим сознанием, предстанет нам в совершенно ином и несравненно более точном виде, когда мы подойдем к ней изнутри, разберем письма той темной книги, которую мы называем своей душой, создаем жизнь миллиардов людей, смутно рокотавшую в нас, постигнем трепет вечных сгораний и вечных возрождений мира, ставший нашим трепетом, нашей болью, нашим знанием» (курсив мой — И.К.)². Подлинность бытия разворачивается в такие моменты, когда человек выстраивает свою жизнь как свою Вселенную, не ориентируясь на догматизм установленных и принятых на веру композиций смысла. Фантазия и произвол осуществляют прорыв к тому, что принято квалифицировать «душой», или собственным Я — прорыв к собственным основаниям и, одновременно, к *безусловным основаниям человеческого*, дают возможность этим основаниям заговорить, сказаться. Так, конкретика живого эстетического опыта игры выводит на всеобщий уровень, общечеловеческий. Для Волошина в этом опыте открывается

¹ Волошин М. Откровения детских игр // Волошин М. Лики творчества. Л. 1998. [Электронный ресурс] / М. А. Волошин — Режим доступа: http://lingua.russianplanet.ru/library/mvoloshin/mv_otkrov.htm

² Там же.

«вселенская, универсальная природа человека»; через переживание, полученное из опыта игры, становятся явными, ощущаемыми универсальные связи человека и реальности, выпрямляется проникновенное понимание человека как микрокосма, гармонично встроенного в макрокосмический универсум — такое понимание, которое дано античной культурой, но принципы которого изжиты и забыты. Игра становится ритуалом понимания жизни, а в этом ритуале *реализуется* единство безусловной, живой религиозности, искусства, образа жизни. Этот ритуал культивирует чувство безусловной и беспредметной любви, выводит изначальное (античное) значение *философии* — гармонию любви и мудрости; восстанавливает любовь как проникновенное понимание *природного* (безначального и безусловного) единства собственного Я и реальности; восстанавливает «темное детское “Я”», сознательно отодвигая за смысловой горизонт нечуткое, «взрослое скупое “Я”». Притом, что «ребенок живет полнее, сосредоточеннее и трагичнее взрослого», а «наше сознательное Я взрослого человека кажется маленькой прозрачной каплей, в которую разрешился мировой океан, глухо кативший в ребенке свои темные воды. Подобно дневному свету, что является обычным символом нашего дневного сознания, оно скрывает от нас сияние звезд и млечных путей, которыми освещена душа ребенка»¹. «Темное», «ночное», «сновидческое» — *живое место* мысли, полнота ее сбывается посредством образной полноты динамичного, расплавленного в игре поэтического слова, вытянутого из сна.

Здесь *сон*, также как и игра, — *феномен* (сам себя развивает и проявляет, дает возможность *видеть*, выходить за грани общепринятых форм); в поэтике игры, мифа сон/явь, слепое/зрячее меняются местами (в цикле «CORONA ASTRALIS. Венок сонетов» — «Тому, кто зряч, но светом дня ослеп...»). Сама игра тождественна мифу, это сновидческое состояние, из которого кристаллизуется очевидность, причем восприятие сна (как и игры, как и мифа) противоположно тому значению, которое за ним закреплено в культуре. «Современность — говорит Волошин, — мешает человеку видеть сны. Но стоит ему остаться наедине с собой, и его дневная жизнь пополняется жизнью сна: разноцветная бахрома сновидений волочится за каждым его душевным жестом»². «Душевный жест» — жест сновидческий, он приближает человека к истоку, сближает его с самим собой, со своей вневременной природой — *знакомит* человека с самим собой и этим *знаком* наделяет реальность. Сновидческая жизнь — подлинная жизнь художника, он грезит о возможном и необходимом, о том, что в суете реальных отношений остается скрытым, ускользающим — художник *видит* реальность не такой как она есть, а такой, *какой ей следует быть*. В противном случае жизнь сходит со своего круга, теряет точку опоры.

¹ Там же.

² Волошин М. К. Ф. Богаевский — художник Киммерии // Волошин М. А. Статьи. Очерки. Критика [Электронный ресурс] / М. А. Волошин — Режим доступа: http://lingua.russianplanet.ru/library/mvoloshin/mv_bog.htm

Сновидение — состояние игры, опыт проживания жизни как мифа — состояние, из которого осуществляется ритуал мысли.

Ритуал мысли разворачивает свою сущность в мифе, который утверждён опытом игры; игра же, в свою очередь, сообщает пространству такую размерность, в которой сон подменяется явью, а явь — сном, реальное и ирреальное меняются местами. Опыт ритуала освобождает мышление от контроля «дневного сознания», через слово, эстетический жест означает его реальность и реальность получает смысл. Для Волошина художник есть ребенок: он непосредственен, доверчив к реальности и открыт ей, его желание — желание понять универсальные связи мироздания и дать слово восстановленному миру (космосу вещей). Художник — мыслитель в античном смысле; в этом же смысле он — философ, притом, что восприятие художника расширено эстетикой мысли поэта. Художник вбирает в себя значение универсального мастера — живописца, жреца, поэта. В пространстве игры-мифа-мысли *вера* уже не просто «вера в», а *сам опыт* проживания живого, культивирующий *удостоверенность* в эстетической правоте. Опыт такого порядка вызывает *ощущение правды, добра, блага, истины, Абсолюта* и пр., т. е. смысловых композиций, утверждающих ценностные ориентиры.

Из этого же универсализма может быть воспринята и философия.

Так, принципы философии Волошина, эксплицированные из его смысло-жизненных установок, данных в критических эссе, в поэтических произведениях, в акварелях, получают свое воплощение из реанимации опыта детской непосредственности в восприятии реальности и в проживания ее смыслов: из *чувства детства* пробуждается *чувство мысли*.

Жизнь структурируется по принципам игры: безусловность, искренность, отсутствие готового сюжета действий, бесцельность. Все, что принимается социальным пространством как серьезное, нормативно данное, вытесняется из опыта жизни. Сознательно культивируемый сюжет игры сводит в единую плоскость быт и бытие. Игра есть воплощение мифа, а собственный мир приобретает статус *реального мифа*, формы которого обналичивают *философию жизни*.

Миф Волошина имеет своеобразную топологию, в которой реальное и осмысленное (во избежание смысловой ловушки, нельзя сказать, что для Волошина осмысленное есть вымышленное, поскольку вымышленное чаще всего противопоставляется правде; в мифе же *правдой* воспринимается то, что реально пережито и получило эстетическую закреплённость в слове, в живописном образе) взаимопроникают. Географически миф связан с Коктебелем (южная часть России, напоминающая Грецию), *воспринимаемым / осмысленным / увиденным / прожитым* Киммерией — родиной амазонок (притом, что Коктебель и Киммерия суть тождественные реалии¹), а потому воспринимается

¹ См.: Волошин М. О самом себе // Волошин М. А. Статьи. Очерки. Критика [Электронный ресурс] / М. А. Волошин — Режим доступа: http://lingua.russianplanet.ru/library/mvoloshin/mv_osebe.htm

как дление греческой культуры в пространстве и во времени, как возможность воссоздать спартанскую архаику быта, перспективу взгляда, освоение территории собственным присутствием через фиксацию *знаков места* и через возможность/желание/потребность их угадывать, прочитывать, переплавлять в эстетический жест и закреплять (*заклинать*) реальность, место жизни этим жестом (в акварелях, в поэтическом слове, в критических эссе). Показательно, что *путь к России* (к *сущности России*) проходит через греческий миф.

В цикле «Amorі amaga sacrum», посвященном М. Сабашниковой, возникает ощущение, что любовь к женщине умещает в себе любовь-тоску-тягу к России («Во след»):

Дух мой в России... Ведет Антигона
Знойной пустыней слепца...

Понятно, что «Дух» поэта с женщиной, которая *там*, в России, а преодоление географического пространства осуществляется сюжетом греческого мифа, но здесь важно то, что понимание жизненной ситуации осуществляется посредством мифического сюжета, за счет него получает внятность мысль. Мысль самоопределяется посредством мифологем, сообщающих смысловое движение сюжету и, одновременно, за счет сюжета проясняющих собственную природу — мифологемы оживают и открывают возможность собственных смысловых перспектив.

Мифологемы в поэтике мысли художника одновременно есть и теологемы, и философемы, т. е. матрицы понимания/проживания реальности, ключевые звенья в ритуале смыслополагания. Топонимы «Киммерия», «Россия» — и философемы, и теологемы, и мифологемы; смысл их обналичен эстетическим жестом художника.

Знаки места здесь имеют, скорее, вселенский характер и могут быть расценены и как космические знаки в конкретной географической плоскости, и как знаки планетарного масштаба, отвлеченного от топологической конкретики, которые сквозят везде, где только *видящий их* может присутствовать в своем земном бытии:

Отроком строгим бродил я
По терпким долинам
Киммерии печальной, ждал я призыва и знака.
И раз перед рассветом,
Встречая восход Ориона,
Я понял
Ужас ослепшей планеты.
Сыновность свою и сиротство.

Такое восприятие знаков универсально, оно открывает сущность поэта, понимание им себя как человека, пребывающего на *планете*, сбившейся со своего курса, «ослепшей», соскочившей со своей орбиты. Здесь земля — планета,

но она — и мать, сама, оторвавшись от Солнца, осиротевшая и этим обрекая на долю сиротства сына — человека. Человек *здесь и сейчас* — сын земли, но это не конечная его сущность — он член универсального космоса, укоренен в универсум; земной путь же — путь странника, «путника во вселенной». Любимые, избранные места на планете — напоминание о более глубинном, что не поддается предельной рефлексии — «родные по духу» что значит то же — «по крови». Так, для Волошина — «Коктебель моя родина, мой дом — Коктебель и Париж, — везде в других местах я только прохожий»¹. Горы, скалы, морские впадины Коктебеля — природа — родной дом, связь с ними — кровная, живая, утрата этой связи вызывает острую боль, чувство оставленности. Согласно античным мифам, сквозь землю, через специфику ее ландшафта (гора — сила места) возможен как выход вовне жизни, так и возвращение обратно. В ландшафте Коктебеля миф о загробном царстве стал реалией, определенной топологической конкретикой. Киммерия воспринимается не только как родина амазонок, но и как место входа Орфея в Аид.

Восприятие реальности через миф и наделение ее чертами мифа (за счет чего — оживление мифа, проживание его сокрытых смыслов, ускользающих от невовлеченной рефлексии) выплавляет «очевидчество» (характеристика М. Цветаевой), т. е. такой угол зрения, при котором тайное становится явным, сокрытое — открывается, это *видение* «внутренним оком всех времен», видение *изнутри* жизненной стихии, которая *таким же образом* была ухвачена различными мифологиями различных культур и народов. При таком видении сам миф воспринимается уже не как вымысел, аллегория, но как ключ к пониманию органической целостности вселенной и человека — ключ к человеку и к культурному целому, напоминающему человеку о его сущностных основаниях. Сюжеты мифа имеют символический характер, т. е. они отсылают к первозданной целостности, к архаическому знанию, закрепленному в знаке.

4.1.1. Место, утверждающее вечность

Так, Киммерия-Коктебель — место свободных стихий — моря, солнца, ветра, земли камней, горной породы. Киммерия-Коктебель — часть России,

¹ См.: Герцык Е. Волошин // *Воспоминание о серебряном веке* М., 1993. С. 225. — Характеризуя облик поэта, М. Цветаева говорит, что «Макс был настоящим чадом, порождением, исчадием земли. Раскрылась земля и породила: такого, совсем готового, огромного гнома, дремучего великана, немножко быка, немножко Бога, на коренастых, точеных как кегли, как сталь упругих, как столбы устойчивых ногах, с аквамаринами вместо глаз, с дремучим лесом вместо волос, со всеми морскими и земными солями в крови («А ты знаешь, Марина, что наша кровь — это древнее море...»), со всем, что внутри земли кипело и остыло, кипело и не остыло. Нутро Макса, чувствовалось, было именно нутром земли... В Максе жила четвертая, всеми забытая стихия — земля. Стихия континента — сушь. По-настоящему сказать о Максе мог только геолог». — См.: Цветаева М. Живое о живом (Волошин) // *Цветаева М. Полное собрание поэзии, прозы, драматургии в одном томе*. М., 2008. С. 816.

потому и сущность (не столько географическая, сколько — планетарная, вне-временная, метафизическая) России, открывается и осознается художником из этого места. Глубинные установки жизненного смысла (сакральная архаика времени восстанавливается через рекультивацию быта, «житейских мелочей», через опознание знаков места и прочтение их; здесь вещь и слово суть взаимозависимые реалии, из быта слово восстанавливает свою весомость, плотность, тяжесть и прозрачность именуемого образа действия, однозначность вещи) выступают константами мифа-мира. Этими мифопоэтическими константами задается поэтом *свое* понимание миссии России, которое раскрывается через звездные координаты — «здесь, мне кажется, я нащупываю сердцевину его мирочувствия вообще, пальцем закрываю одну маленькую точку, на которой — все»¹, — говорит Е. Герцык. Эта точка — Россия, вобравшая в себя мификомистические установки рациональности, ее *культурная* сущность получила осмысление через пространство Коктебеля.

Коктебель пробуждает самочувствие поэта — мысль местом, шагом, словом, проращенным из оживленного космоса вещей. Киммерия выводит Россию на уровень мифа, в до-историю, праисторию славянства и дает оправдание ее права на культурное наследство (античное, греко-римское со-наследство, делимое с Германией). Коктебель-Киммерия — часть архаическая греческого мира, завоеванного римлянами и впоследствии захваченного германскими племенами. Именно так воспринимается Коктебель — место жизни, родное, кровное место, «сужденное», не случайное, совпадающее с человеческой сущностью поэта — М. Волошина.

Сам он характеризует пространство следующим образом: Киммерия восстанавливает архаическую сущность России, выводит русскую культуру на всемирный исторический уровень, вскрывает архаическую (доисторическую, забытую) топологию. Художник же *проживает* (посредством дыхательного ритма, пульса крови, оптической перспективы, тактильного — шагом — осязания ландшафта) *память места* (ибо земля хранит память более стойко, чем человек). Сам Крым восстанавливает свою *баснословность* — его будущее диктуемо прошлым, «Крым, Киммерия, Кермен, Кремль... Всюду один и тот же основной корень КМР, который в древнееврейском языке соответствует понятию неожиданного мрака, затмения и дает образ крепости, замкнутого места, угрозы и в то же время сумрака баснословности»². В тоже время география Крыма открывает забытый историей путь с Востока на Запад и обратно. Крым, как Дикое Поле, вмещал в себя разные этнические культуры — «киммерийцы, тавры, скифы, сарматы, печенег, хазары, половцы, татары, славяне... греки, армяне, римляне, венецианцы, генуэзцы — вот торговые и культурные дрож-

¹ Герцык Е. Волошин // *Воспоминание о серебряном веке* М., 1993. С. 233.

² Волошин М. Культура, искусство, памятники Крыма // *Волошин М. А. Статьи. Очерки. Критика* [Электронный ресурс] / М. А. Волошин — Режим доступа: http://lingua.russianplanet.ru/library/mvoloshin/mv_krym.htm

жи Понта Эвксинского. Сложный конгломерат расовых сплавов и гибридных форм — своего рода человеческая “Аскания-Нова”, все время находящаяся под напряженным действием очень сильных и выдержанных культурных токов. Отсюда двойственность истории Крыма: глухая, провинциальная, безымянная, огромная, как все, что идет от Азии, его роль степного полуострова, и яркая, постоянно попадающая в самый фокус исторических лучей — роль самого крайнего сторожевого поста, выдвинутого старой средиземноморской Европой на восток. Особое значение придавало Крыму то, что он лежал на скрещении морских дорог с древним караванным путем на Индию»¹. Крым напоминает политические коллизии недалекого прошлого, восстанавливает древнюю филологическую память («Первоначально главной опорой греческой культуры является Херсонес (вернее — по дорическому произношению — Херсонас). Его колониальная родословная: Гераклея, Мегара. Культурное значение его громадно для всего Черноморья»). Крым «отразил в себе все волны больших исторических перемен: Древнюю Грецию, эллинизм, Рим и Византию»². Херсон-Корсунь является для древнерусской культуры тем же, чем «Константинополь для крестоносцев и Амстердам для Петра — одновременно. Отсюда вывозятся на Русь: и религия, и обстановка, священники и мастера, монахи и ремесленники, реликвии и товары, иконы и моды, богослужебные книги и светская роскошь»³. Это место, уникальность которого в том, что оно открывает «перспективы еще более глубокой, незапамятной истории. Она бродит здесь тенями аргонавтов и Одиссея, она в этих стертых камнях, служивших кладкой в фундаментах многих сменявшихся культур, она в этих размытых дождями холмах, она в разрытых могильниках безымянных племен и народов, она в растоптанных складках утомленной земли, она в этих заливах, где никогда не переводилась торговая суетня и неистребимо из века в век уже третье тысячелетие цветет жгучая человеческая плесень»⁴.

Крым — *культурно намагниченное место*, его сущность не может быть раскрыта иначе, чем она сама дает себя распознать — через древние мифы скифов, эллинов, сарматов, славян. Монголы, татары, турки оставили свой след — отпечаток на ландшафте местности и она культурно не воспринимается без этих следов — этнических знаков (за счет связности друг с другом, слияния в монолитную целостность названий гор, впадин, селений, традиций, предметов быта хранит этническую память). Но если этот синтез на всем южном побережье Крыма подавляется цивилизованной культурой, идущей с Запада, то Киммерия — место, в котором «позднее, чем на западных берегах, были разрушены последние очаги средиземноморской культуры, и земля еще не успела

¹ Там же.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Волошин М. К. Ф. Богаевский — художник Киммерии // Волошин М. А. Статьи. Очерки. Критика [Электронный ресурс] / М. А. Волошин — Режим доступа: http://lingua.russianplanet.ru/library/mvoloshin/mv_bog.htm

остыть от напряженной жизни итальянских республик»¹ — место, которое хранит память более отчетливо, чем другие географические плоскости острова.

Художник показывает, что буквально до начала века итальянские-эллинские культурные корни были очевидны и естественны в Киммерии: «Пишущий эти строки унес из своего раннего детства пиранезиевские видения деревьев, растущих из глубины севастопольских развалин, еще не восстановленных после осады, а в школьные свои годы застал Феодосию крошечным городком, приютившимся в тени огромных генуэзских башен, еще сохранивших собственные имена — Джулиана, Климентина... Констанца... на берегу великолепной дуги широкого залива, напоминавшего морские захоластья Апулии. Простонародье еще называло генуэзцев женовесцами, сохраняя в самом говоре подлинное итальянское произношение (*genovesi*)»².

Киммерия — место, сквозь которое сквозит архаическая память европейской культуры: «“Темная область Киммерии” — обычная гомеровская тавтология — перевод еврейского (т. е. финикийского) имени греческим эпитетом. Киммерийцы и тавры — древнейшие племена, населявшие Крым, оставили свои имена восточной и западной его части: Киммерия и Таврида. О киммерийцах говорит Геродот, а современные археологи относят на их счет все то, что не уместается в комплексах последующих культур. Первый луч истории падает на эти страны в V веке до Р. Х. вместе с греческой колонизацией. Имена Феодосии и Пантикапеи звучат в речах Демосфена»³.

Так, экспликация скрытых смыслов места позволяет России воспринимать себя наследницей культурной архаики, а эллинизм — корневой системой отечественной мысли. Как романтиками Германии, Франции был осуществлен поиск культурного истока, так и процедура восстановления архаических корней культуры предпринимается русским романтизмом, Серебряным веком; если Европа принимает культурное наследие из рук Рима, то Россия — непосредственно из рук Греции. Есть основания полагать, что русский Серебряный век обналичивает потребность нации в самоопределении, потому в таком масштабе производятся раскопки архаических форм культуры (через слово разыскивается корень мысли), потому же такие известные исторические факты становятся актуальными, принимают новое звучание, получают своеобразное осмысление. Мифическая Киммерия М. Волошина — своеобразный опыт мысли, через прояснение специфики места обналичивающий Прапамять, что побуждает понимать русскую культуру не как беспочвенную самозванку, но как правомочную наследницу архаических форм мысли. Задача художника — вскрыть

¹ Волошин М. Культура, искусство, памятники Крыма // Волошин М. А. Статьи. Очерки. Критика [Электронный ресурс] / М. А. Волошин — Режим доступа: http://lingua.russianplanet.ru/library/mvoloshin/mv_krym.htm

² Там же.

³ Волошин М. К. Ф. Богаевский — художник Киммерии // Волошин М. А. Статьи. Очерки. Критика [Электронный ресурс] / М. А. Волошин — Режим доступа: http://lingua.russianplanet.ru/library/mvoloshin/mv_bog.htm

глубинные связи, прояснить их сущность и показать как они работают, как ими *осуществляет* себя мысль (установка Волошина: самобытность мысли прорастает из поиска утраченного истока; игра, миф пробуждают Память, дают возможность проступить сущностной природе таких равносильных феноменов как человек, народ, нация).

Романтизм пейзажа пробуждает память места (что воспроизведено в полотнах Айвазовского, Куинджи, Богаевского, Фесслера, Петрова, Лагорио, Шервашидзе, Латри). В большей степени искусство Богаевского — «это ключ к пониманию пейзажа Киммерии и к сокровенной душе Крыма, бывшего и оставшегося “страной, измученною страстностью судьбы”», и поскольку «каждая культура, каждый народ несет с собой свой собственный исторический пейзаж», постольку пейзаж Киммерии — монологическое единство культурных форм различных этнических культур, оставивших на территории некогда собственного жизненного пространства (своего космоса) свои знаки. Художник *видит* эти знаки, умеет их распознавать и понять, — через жест художника место открывает свою сущность.

Крым, Киммерия — это пейзаж, поскольку «в нынешнем — русском — Крыму не осталось от прежних культур ничего, кроме пейзажа; но в нем можно прочесть все его прошлое», и из этого чтения открывается «подлинный Крым»¹. Что это за чтение, каков его характер? — Для М. Волошина, очевидно, это не пассивное восприятие культуры, это не отстраненное разгадывание знаков места, это возможность проживания памяти места, которая разворачивает себя из самого процесса проживания. Подлинное понимание возможно через восприятие жизни, из способов рефлексии, восстановленных в качестве линий мифического сюжета; мысль же проступает из мифопоэтики, вмещающей жест художника, слово поэта, пластику танца. Киммерия — место, в которой акварель и поэзия сосуществуют неразрывно. Специфика места, ландшафт, задает специфику мысли, пробуждает эстетическое единство всех форм искусства (муз, дочерей Мнемозины), присущее эллинской культуре и утраченное Европой. Эстетика мысли утверждается эстетикой быта.

Тяга к архаике, к эллинским корням культуры, кроме Киммерии, имеет еще один корень — перенимается поэтом из французского декаданса: «В театре Расина античность являлась подмороженной, припудренной инеем. А вот Волошин воспринял ее в ядовитом оперении позднего французского декаданса»², — вспоминает Е. Герцык. Такая характеристика не совсем верна, поскольку античность (как синтетичная форма культуры, ее основа) оживает в эстетике из уяснения им смысловых линий родного места, Киммерии, из *проживания* им быта, из воссоздания греческой архаики — архаики мысли, в которой все

¹ Волошин М. Культура, искусство, памятники Крыма // Волошин М. А. Статьи. Очерки. Критика [Электронный ресурс] / М. А. Волошин — Режим доступа: http://lingua.russianplanet.ru/library/mvoloshin/mv_krym.htm

² Герцык Е. Волошин // *Воспоминание о серебряном веке* М., 1993. С. 227.

слито, которая пребывает до деления на музыку, живопись, танец, поэзию, игру, жреческое ремесло и которая вбирает в себя все формы искусства в их гармонической целостности. Освобождение канонов мысли от культурных наслоений осуществляется через архитектонику повседневного бытия и быта, которые, опять же, неразрывно сосуществуют посредством друг друга. Простота в одежде, в организации жизненного пространства не отвлекает, но создает живую рабочую среду, которая задает мысль, ее подкрепляет и фиксирует. Это прослеживается в манере одеваться, вести беседы, организовывать досуг. Так, Е. Герцык вспоминает облик поэта: «В конце мая мы в Судаке, и в один из первых дней он у нас — пешком через горы, сокращенными тропами (от нас до Коктебеля 40 верст), в длинной, по колени, кустарного холста рубаше, подпоясанной таким же поясом. Сандалии на босу ногу. Буйные волосы перевязаны жгутом, как это делали встарь вихрастые сапожники. Но жгут этот свит из седой полыни. Наивный и горький веночек венчал его дремучую голову»¹. Парусина, полынь, «сандалии на босу ногу» — значимый атрибут облика поэта (таким вспоминают Волошина и М. Цветаева, и А. Белый и др.), передающий его единство с той культурой (с ее естественностью и простотой), которую он не механически воссоздает, но которую проживает как собственную жизнь, а собственную жизнь — как возможность сопричастности культурному целому, соотнесенности во времени и пространстве с ним.

Проживаемая архаика места обостряет актуальность вопроса об *историческом времени*, о его нелинейном характере, но, скорее, о времени, как пространственно воплощенном феномене; есть основания полагать, что для М. Волошина возможность попасть во *иное* время и оживить его открывается через реорганизованное пространство. Это такая форма мифического времени, которая не поддается квалификации через последовательность «прошедшее-настоящее-будущее», но является бытийственным условием восприятия времени. «Я бы предложил назвать греческую мифологию античной формой сюрреализма», — говорит И. Бродский, т.е. речь идет о том, что мифология выводит на осязаемый уровень то, что скрыто, обналичивает некую сверхреальность. В этом же ключе она и получает осмысление в эстетике Волошина. Время — архаическая, первобытийственная, *сюрреалистичная* Вечность, закрепленная культурой Греции в миф и проступающая сквозь обыденные реалии. Художник же для Волошина есть тот, кто умеет эти знаки увидеть, распознать и воссоздать — дать им сказать о сущностных глубинах и себя, и человека. Вечность разорвана земным временем, но *чувство времени* иное, оно тождественно *целостности вечности*, напоминает об этой целостности, и эта память прорывается сквозь «кружево минут», «обманность слов», сквозь принятое понимание «детских понятий смерти, зла, любви, грехов / — Мир души, одетый в платье / Из священных лживых слов» (из цикла «Когда время останавливается»). Мгновение напоминает о целостности вечности, оно

¹ Там же. С. 226.

же дает возможность проникнуть в сущность космического закона; человек, упускающий мгновение, вырван из целостности. Художник-синзитив обостренной чувствительностью принужден к пониманию этого, проживая вечность в каждом мгновении. Волошин выводит: *мгновение* — способ утверждения вечности, путь к глубинной сущности человека —

Быть заключенным в темнице мгновенья,
Мчаться в потоке струящихся дней.
В прошлом разомкнуты древние звенья,
В будущем смутные лики теней...
Время свергается в вечном паденье,
С временем падаю в пропасти я.
Сорваны цепи, оборваны звенья,
Смерть и Рожденье — вся нить бытия...
Что одни зовут звериным,
Что одни зовут людским —
Мне, который был единым,
Стать отдельным и мужским!

Вечных поисках истоков
Я люблю в себе следить
Жутких мыслей и пороков
Нас связующую нить.

Когда ж уйду я в вечность снова? —

Опыт *эстетического* формирует ситуацию, из которой календарное время, втиснутое в циферблат, теряет свою экзистенциальную значимость — из этой ситуации прорастает чувство вечности и понимание, уверенность в том, что подлинное время носит иной характер, чем тот, что закреплен за ним в социо-культурных практиках. В поэтическом дискурсе вечность фиксируется таким словом, значение которого соответствует ее сущности — оно выход за рамки коммуникативно-конвенциональных отношений, оно уникально. Поэзия фиксирует место слова в универсуме, закрепляет связь слова и сущности вещей — заново именуется мир. Сквозь поэзию сквозит космология, подкрепленная стройной философской концепцией. Каждая вещь быта имеет свое место и вместе с ним — свое имя, чаще всего — стихотворную строку с присущей ей ритмикой. Вещь и имя в мифопоэтике Волошина взаимозависимые феномены, их смысл прорастает из быта, он (смысл) обжит и им задаются ценностные жизненные критерии — этос.

Для художника важно понимание того, что мгновение, сквозь которое сквозит вечность, — мгновение не отвлеченное, но насыщенное коллизиями. Поэт-художник с необходимостью — участник в мистерии истории, жизни. Современность, конкретное «сейчас» проверяет на прочность, выверяет жизненные

принципы — вечность из мгновения оттачивает грани человеческой сущности, а эти грани в свою очередь, формируют то, что принято называть судьбой. История — произведение, человек — *исполнитель* собственной, вневременной, сущности на сцене исторического сюжета. В «автокомментариях к стихам, написанным во время революции» — в «России распятой», художник проясняет космогонические принципы истории, жизни, скрывающие себя от человека, но дающие себя обнаружить в *деле мастера*: «Необходимо осознание совершающегося. Каждый жест современности должен быть почувствован и понят в связи с действием переживаемого акта, а каждый акт — в связи с развитием всей трагедии. И актер, и зритель могут быть участниками политического действия, ничего не зная о содержании последующего акта и не предчувствуя финала трагедии, поэт же должен быть участником замыслов самого драматурга. Важнее отдельных лиц для него общий план развертывающегося действия, архитектурные соотношения групп и характеров и очистительное таинство, скрытое Творцом в замысле трагедии. Гибель героя для него так же драгоценна, как его торжество. Поэтому положение поэта в современном ему обществе очень далеко от группировок борющихся политических партий. Поэт, отзывающийся на современность, должен совмещать в себе два противоположных качества: с одной стороны, аналитический ум, для которого каждая новая группировка политических обстоятельств является математической задачей, решение которой он должен найти независимо от того, будет ли оно согласовываться с его желаниями и убеждениями, с другой же стороны — глубокую религиозную веру в предназначенность своего народа и расы. Потому что у каждого народа есть свой мессианизм, другими словами, представление о собственной роли и месте в общей трагедии человечества. Первое — это логика развития драматического действия, которой подчиняется сам драматург, а второе — это причастность творческому замыслу драматурга»¹. — Из повседневных мгновений ткется полотно истории и человеческой сущности — из единства принципов, ценностных критериев, из импульсов их исполнения, из быта, специфически организованного. Понимание этой изнанки бытия утверждается опытом проживания / творчества жизни как мифа.

4.1.2. Быт — конверсия бытия в мистерии истории

В мистерии истории быт и бытие взаимоконвертируются. Простота и естественность организуют обиход. Волошин и его мать, Елена Оттобальдовна-пра (значимый факт реального мифа — Мать-Вечность, архаическая компонента бытия — Праматерь, Прародительница Рода²) со-бытийствуют, взаимодопол-

¹ Волошин М. Россия распятая // Волошин М. А. Статьи. Очерки. Критика [Электронный ресурс] / М. А. Волошин — Режим доступа: http://lingua.russianplanet.ru/library/mvoloshin/mv_russia.htm

² См.: Цветаева М. Живое о живом (Волошин) // Цветаева М. Полное собрание поэзии, прозы, драматургии в одном томе. М., 2008. С. 816.

няя друг друга. Для матери значима эстетика героики, чувство долга «превыше всего», романтика жизни; эти качества взращивались с детства в сыне, но получили несколько иную огранку¹ — в сыне в полный голос заявил о себе мыслитель, проявляющий себя и как художник, и как поэт, и как эстет, чуткий к внеисторическим сферам бытия, к его *изнанке*, к непроявленному и сокрытому-*сокровенному* и выявляющий сокрытое через символические образы, сообщающий тем самым жизни (как повествованию и повествованию как жизни) иную меру. Однако, что важно, отношение к быту, к живому воссоздаваемому космосу у матери и сына — равнозначно; в выборе мыслительных платформ они солидарны. Так характеризуют домашнее хозяйство Волошина современники-«друзи»², благодарные семье за открытость, щедрость, человечность, во

¹ М. Цветаева вспоминает: «Вся мужественность, данная на двоих, пошла на мать, вся женственность — на сына, ибо элементарной мужественности в сыне не было никогда, как в Е. О. элементарной женственности. Если Макс позже являл чудеса бесстрашия и самоотверженности, то являл их как человек и поэт, отнюдь не муж (воин). Являл в делах мира (перемирия), а не в делах войны. Единственное исключение — его дуэль из-за Черубины де Габриак с Гумилевым, чистая дуэль защиты. Воина в нем не было никогда, что особенно огорчало воительницу душой и телом — Е. О. — Погляди, Макс, на Сережу (Эфрона, мужа М. Цветаевой — И. К.)), вот — настоящий мужчина! Муж. Война — дерется. А ты? Что ты, Макс, делаешь? — Мама, не могу же я влезть в гимнастерку и стрелять в живых людей только потому, что они думают, что думают иначе, чем я. — Думают, думают. Есть времена, Макс, когда нужно не думать, а делать. Не думая — делать. — Такие времена, мама, всегда у зверей — это называется животные инстинкты». Мир и война воспринимались Волошиным так, как их передает Гераклит — из космогонического единства: «Человек и его враг для Макса составляли целое: мой враг для него был часть меня. Вражду он ощущал союзом. Так он видел и германскую войну, и гражданскую войну, и меня с моим неизбывным врагом — всеми». Зло воспринималось им «недосмотром», глупостью, слепостью, «но никогда — злом... зло — бельмо, под ним — добро». — См.: *Цветаева М. Живое о живом (Волошин) / / Цветаева М. Полное собрание поэзии, прозы, драматургии в одном томе. М., 2008. С. 817, 818.*

² Каждым, кто был гостем Волошина, проживал в его доме (в *его мире*), может быть сказано: «в ткани наших жизней имя Макса — нить знакомой повторяющейся расцветки — мелькает там-здесь». Проживание мира как мифа Макса и *уже собственного* определило пафос мысли, слога, тональность звуков и образов, тяги к культурной архаике каждого гостя-друга; из поэтов — М. Цветаевой, О. Мандельштама, А. Белого и др. Единство художников, поэтов, музыкантов, сплоченное жизненным / живым мифом Волошина по разнообразию тем и плотности коммуникации, со-бытийственности напоминает греческую форму бытия / быта философии (одновременно, и гимнасии, и Академии Платона и Ликея Аристотеля). Есть основания полагать, что «Камень» Мандельштама был «вывезен» из волошинского мифа — Киммерии. М. Цветаева вспоминает: «Макс принадлежал другому закону, чем человеческому, и мы, попадая в его орбиту, неизменно попадали в его закон. Макс сам был планета. И мы, крутившиеся вокруг него, в каком-то другом, большом круге, крутились совместно с ним вокруг светила, которого мы не знали» — См.: *Цветаева М. Живое о живом (Волошин) / / Цветаева М. Полное собрание поэзии, прозы, драматургии в одном томе. М., 2008. С. 827.*

многим повлиявших на каждого из посетителей волошинского «Дома Поэта» в Коктебеле, определивших контуры каждого жизненного пути (жизненного кредо): «на террасе с земляным полом, пристроенной к скромной даче, что углом к самому прибою, нас потчуют обедом — водянистый, ничем не приправленный отвар капусты запивается чаем, заваренным на солончаковой коктебельской воде. Оловянные ложки, без скатерти... Оба неприхотливы к еде, равнодушны к удобствам, свободны от бытовых пут. Но в комнате Волошина уже тогда привлекало множество редких французских книг и художественная кустарная резьба — работы Елены Оттобальдовны»¹, в кабинете Макса — царевна Таиах: «огромное каменное египетское улыбающееся женское лицо, в память которого и была названа та, мне неизвестная, любимая и оставленная земная женщина»². — Любимая женщина получает имя египетской царицы, и сценарий любви уже выводится на другой уровень / круг осмысления / проживания / понимания — на круг вневременного порядка, порядка вечности. Встреча «здесь», любовь — напоминание о универсальном, о том, что эти люди по природе родные, но в земном бытии человек — прохожий, и нет смысла укреплять земные узы, когда уже есть узы внеземного порядка («Таиах»):

Мы друг друга не забудем,
И, целуя дольний прах,
Понесу я сказку людям
О царевне Таиах.

Сама сущность человека раскрывается через образ прохожего. Поэт же понимает эту сущность и озвучивает ее, дает ей имя. Прохожий-отшельник-поэт-мыслитель — подлинная сущность человека, оставленная им и забытая.

Поэт, понимая, пробуждает *чтойность* жизни (чтойность человека как плоть времени), интенсифицирует и практикует ее опыт.

Не царевич я, похожий
На него — я был иной.
Ты ведь знаешь, я — прохожий,
Близкий всем, всему чужой. —

И в другом месте те же слова, но воспроизводят они уже космогонический миф — место человека, его глубинную сущность, простирающуюся из *мгновеньем* разворачиваемой памяти (в «Когда время останавливается»):

По ночам, когда в тумане
Звезды в небе время ткнут,
Я ловлю разрывы ткани
В вечном кружеве минут.

¹ Герцык Е. Волошин // *Воспоминание о серебряном веке* М., 1993. С. 229.

² Цветаева М. Живое о живом (Волошин) // *Цветаева М. Полное собрание поэзии, прозы, драматургии в одном томе*. М., 2008. С. 811.

Я ловлю в мгновенья эти,
Как свивается покров
Со всего, что в формах, в цвете,
Со всего, что в звуке слов.
Да, я помню мир иной —
Полустертый, непохожий,
В вашем мире я — прохожий,
Близкий всем, всему чужой.

Это честность поэта, когда он может говорить от своего Я, а не прятаться за отстраненными логическими оборотами. Такой честности и такого приближения к своему, живому опыту мысли, чреватому ответственностью за него, часто недостает философу. Поэзия Серебряного века формирует свою версию философии, в которой мыслитель уже говорит от своего имени, а не от имени «философии». И уже через это — от имени *философии*, прожитой через личностный, эстетический опыт мысли (к примеру, у Розанова В.В., у Шестова Л.). Такую честность культивирует нерасторжимое единство быта и бытия.

«Бытие в быту» — кабинет художника. По воспоминаниям М. Цветаевой, самое пространство кабинета — святое, вход в него ограничен для посетителей, это — пространство затворника, храм живой мысли, в котором все предметы имеют историю, смысл, «завязаны» на личностных (сокровенных) смыслах хозяина. Надо сказать, что неприхотливость быта, его простота воспроизводят эстетическую непритязательность; ограничения в быту есть способ организации мысли, а простота быта определена художественной самодисциплиной. «Вообще в художественной самодисциплине полезно всякое самоограничение, — пишет Волошин, — недостаток краски, плохое качество бумаги, какой-либо дефект материала, который заставляет живописца искать новых обходных путей и сохранить в живописи лишь то, без чего нельзя обойтись»¹. Этот же способ организации мысли распространяется и на поэзию. Современники-критики отмечают в поэзии Волошина емкость, лаконичность образов, их смысловую точность.

Так, *форма* интенсифицирует *содержание*, поддерживает его напряжение. Форма быта организует пространство, реструктурирует обыденность и переводит ее в бытийственность. Здесь форма жизни должна быть воспринята как то, что пробуждает и обналичивает мысль. Плоть мысли — реальный миф как жизненный мир.

Мыслительный опыт М. Волошина позволяет сегодня говорить о снятии ограничительных барьеров, разделяющих поэзию, прозу, философию (или, по крайней мере, о смене статуса разграничительных рамок). Вслед за

¹ Волошин М. О само себе // Волошин М.А. Статьи. Очерки. Критика [Электронный ресурс] / М.А. Волошин — Режим доступа: http://lingua.russianplanet.ru/library/mvoloshin/mv_osebe.htm

Волошиным, эстетический опыт М. Бахтина, В. Набокова, И. Бродского позволяет судить о том, что старые рамки, проложенные между поэзией, литературой и философией уже не функционируют, изжили себя и препятствуют восприятию эстетической целостности, которая восстанавливается из единства различных эстетических форм (в случае Волошина — живописи, прозы, равнозначной философским эссе, поэзии). По словам Вяч. Вс. Иванова, «если правильно предположение Т. С. Элиота о том, что роль поэзии для больших литературных языков Европы состоит в передвижении границ между речью разговорной и поэтической, то Волошину принадлежит видное место в том, что касается соотношения языка современной поэзии с другими стилями языка и речевыми жанрами — публицистическими, научными, политическими»¹ — добавим, и философскими. Поэтическая форма слова именуется вещь, как будто увиденную в первый раз, что позволяет выстроить пространство жизни так, чтобы в нем была открыта перспектива / ретроспектива, путь к архаическому космосу. Космос восстанавливается из проникновенного циклического единства быта, осмысленного религиозного ритуала, философии, поэзии, танца, живописи — все эти практики могут быть восприняты как архаический опыт философствования, реализованный из мифа как способа подлинного бытия. Так, эстетический опыт М. Волошина заставляет задуматься о разных версиях философствования: стих, жест — пробуждают мысль, дают ей толчок. Статьи культурологического, философского характера ставят вопрос о границах, отделяющих философскую рефлексию от других эстетических форм.

В сюжет мифа вписывается сама смерть Волошина. М. Цветаева так характеризует его уход: как будто круг жизни сомкнулся, опыт жизни, как странствия, получил логическое завершение, жизнь претворила свою целостность / цельность. Телеология смерти раскрывается по приметам: Волошин умер «в свой час суток, природы и Коктебеля», в двенадцать часов пополудни, «в свой час сущности. Ибо сущность Волошина — полдневная, а полдень из всех часов суток — самый телесный, вещественный, с телами без теней и с телами, спящими без снов, а если их и видящими — то один сплошной сон земли. И, одновременно, самый магический, мифический и мистический час суток, такой же маго-мифо-мистический, как полночь. Час Великого Пана, *Demon de Midi*, и нашего скромного русского полуденного, о котором я в детстве, в Калужской губернии, своими ушами: „Ленка, идем купаться!“ — „Не пойду-у: полуденный утащит“. — Магия, мифика и мистика самой земли, самого земного состава»². Самое место захоронения для Цветаевой также важно — это место с размытой конкретикой, где, по одним источникам,

¹ *Иванов Вяч. Вс.* Волошин — человек духа // *Иванов В. Вс.* Избранные труды по семиотике и истории культуры: В 2-х т. Т. 2. (Статьи о русской литературе). М., 2000. С. 197.

² *Цветаева М.* Живое о живом (Волошин) // *Цветаева М.* Полное собрание поэзии, прозы, драматургии в одном томе. М., 2008. С. 801.

могила Волошина находится на горе Янычары, по другим — на Святой горе, по третьим — в «скале собственного профиля», «меж трех пустынь: морской, земной и небесной» — «вот уже начало мифа, и, в конце концов, Макс окажется похороненным на всех горах своего родного Коктебеля. Как бы он этому радовался!»¹. Получается, что сама жизнь принимает правила игры, заданные художником, и его смерть в любимый жизненный час, и место его захоронения — наводят на мысль о *зависимости* реальности от мифа, которым осмысливал жизнь мыслитель-поэт. Собственной смертью поэт закликает пространство — природа преображается, растворяя его в себе. В посвященном Волошину «Ich - Haut» М. Цветаева передает сущность сомкнувшегося космогонического круга: предчувствия художника, его ожидания, чтение им знаков вечности, оставленных в земных местах и его смерть, исполненную по универсальным бытийственным законам — если до смерти Волошина гора носила безличный отстраненный характер, была просто

Гора, название Янычар
Носившая — четыре века.
А у почтительных татар: —
Гора Большого человека. —

то после смерти поэта «гора Большого человека» приобретает свою конкретику:

Не двести лет, не двадцать,
Гора та — как бы ни звалась —
До веку будет зваться
Волошинской.

О самой М. Цветаевой Е. Клюев говорит: «Есть поэты Времени: их творчество организовано горизонтально и служит выражению континуальности — длительности бытия. Их время безгранично, их пространство свернуто в “здесь”. Такова Ахматова, таков Мандельштам. Цветаева — поэт пространства, вертикали, взлета и падения. Ее пространство безгранично, ее время свернуто в “сейчас”. И потому хронология ее — хронология взрыва, хронология бури»². И это “сейчас” переключается с множеством “здесь”, соответствующих тональности “сейчас”. Этими же словами может быть развернута и характеристика волошинской эстетики, но для М. Волошина “сейчас” уже есть отзвук вечности, а “здесь” — место, в котором этот отзвук прослушивается наиболее отчетливо: место, резонирующее с вечностью. Потому эстетика Волошина может быть дана через следующую формулу: «Вечность, утвержденная осмысленной архаикой места».

¹ Там же. С. 835.

² Клюев Е. Хронология бури // Цветаева М. Полное собрание поэзии, прозы, драматургии в одном томе. М., 2008. С. 1172.

4.2. Миф, иницирующий мысль (М. Цветаева)

Пишу только для себя, чтобы как-нибудь
продышаться сквозь жизнь и день...

М. Цветаева

Для Цветаевой «сейчас» — не отзвук вечности. «Сейчас» вбирает в себя вечность. «Сейчас» есть ускользающее Время, Хронос, тождественный мысли. Космос Цветаевой имеет свою топологию, отличную от топологии М. Волошина, от топологии иных поэтов, мыслителей: эта топология укоренена в языке — месте, окраинном миру. И. Бродский, характеризуя цветаевскую поэтику, указывает на то, что ей нет аналогов ни в отечественной поэзии, ни в мировой философии: «можно без особого риска определять цветаевскую систему взглядов как философию дискомфорта, как проповедь не столько пограничных, сколько окраинных ситуаций. Эту позицию можно назвать ни стоической — ибо она продиктована, прежде всего, соображениями эстетико-лингвистического порядка, ни экзистенциалистской — потому что именно отрицание действительности и составляет ее содержание. Предтеч, равно как и последователей, на философском уровне у нее не обнаруживается»¹. Здесь надо заметить, что это, все-таки, своеобразная версия экзистенциализма, философии существования, притом, что самое существование расценивается в ином порядке. Это своеобразная космогония, в которой смещена точка фиксации места, топологическая «точка сборки» вынесена за границу реальности или того, что принято под ней понимать. Эта точка — вершина в шкале смысловых параметров Абсолюта и универсальных ценностей, шаблоны которых социально приемлемы, но утратили свою подлинную сущность. Что касается предшественников, или тех мыслителей, с которыми Цветаева совпадает, то таковые все таки, как будет показано в ходе исследования, есть. Поэтическая эстетика М. Цветаевой по самим рефлексивным принципам, установкам мышления, соотносится с мыслью Гераклита, с размышлениями В. Розанова, с опытом адогматического мышления Л. Шестова.

Реальное/нереальное, возможное/невозможное, существование/несуществование совмещаются в цветаевском поэтическом жесте, теряют привычные координаты и опознавательные ориентиры, вещи трогаются с отведенных им мест. Верх/низ, глубина/ширь заново приобретают собственное значение — прорастают из живого поэтического слова. *Логос*, дающий реальность космосу, — открытое, пробужденное слово, которым космогония становится возможной как космология. Космогония восстанавливается не из готовых сюжетов, предложенных поэтом, не из его повседневности (образа жизни, отношения к быту и пр.), но и из того, и из другого, и из третьего, более значимого в мифопоэтике М. Цветаевой — из собственно лингвистического порядка,

¹ Бродский И. Поэт и проза // Бродский И. Соч.: в 7 т. Т.5. СПб., 1997. С. 137.

языковой стихии, отпущенной поэтом на свободу. Это такая своеобразная философия языка, в которой сам язык воспринимается законодателем ценностной иерархии, ее координатором. Поэзия, проза — взаимодополнительные жанры, каждый из которых задает перспективу мысли. Язык выступает полем, в котором осуществляется движение мысли, движение мыслителя-поэта. Для М. Цветаевой поэзия — лингвистический эквивалент мышления — язык, речь движут к окраине смыслов, выводят за принятые смысловые координаты, *так* культивируют смысловое пространство, что принятое и понятное отходит на второй план, а то, что воспринималось до эстетического языкового опыта непонятным, внерациональным, получает свою рационализацию. Каким образом восстанавливается рациональность, из каких оснований она получает *существование*, т. е. становится реальной? — ответ на эти вопросы обнажает стержни поэтики М. Цветаевой. В поэзии, в прозе художник слова сам дает ответы на эти вопросы.

Прежде чем предпринять опыт экспликации топологических координат рациональности поэта, проясняя сущностные платформы его языка, следует добавить, что поэзия-мысль Цветаевой — целостный феномен. Эпоха начала века заложила фундамент мышления, который впоследствии только конкретизировался и уплотнялся. Дочь Ариадна так характеризует тематическую плоскость творчества матери: «с основными своими темами Марина не расставалась всю свою творческую жизнь, и они, переходя из одной ипостаси в другую, как бы кустились, давая все ответвления от ее ствола и корней»¹. В ранних темах разлуки, бытийственной разъятости «слышна — немедленно! — будущая Цветаева»². Сама М. И. Цветаева из более позднего творческого опыта воспринимает себя единой — «поэт себя дает весь и сразу... Корни поэта — в самой поэзии, суть корни самой поэзии. Всеместные, всевременные, бессмертные»³ — так, для поэзии как специфического способа реализации мысли не применима степень — поэзия не может быть ранней / поздней, таковыми могут быть только формы ее воплощения, поэзия как любовь, страсть равна себе, и через это равенство — равна поэту. Можно сказать, что, применительно к творчеству М. Цветаевой, эпоха совпадает с биографией поэта. Такая установка дает возможность привлекать как ранние тексты, так и тексты более позднего периода и проводить из их единства монтаж смысловых позиций, растворенных во всем творчестве поэта, включая как ранние произведения, относимые к эпохе, исторически фиксируемой Серебряным веком, так и более поздние вещи, как поэзию, так и прозу — весь целостный опыт письма: цветаяевская мифопоэтика есть версия раздвинутых рамок эпохи — это *откровение самого времени-Хроноса*, пребывающего

¹ См.: Воспоминания о Марине Цветаевой. Сборник. М., 1992. С. 222.

² Бродский И. Об одном стихотворении // Бродский И. Соч.: в 7 т. Т. 5. СПб., 1997. С. 180.

³ Цветаева М. Поэт — альпинист // Цветаева М. Полное собрание поэзии, прозы, драматургии в одном томе. М., 2008. С. 934.

вопрошая вещь о ее подлинности, поэт не принимает на веру образцовые смысловые сюжеты, поэт ведет мысль «Планетами, приметами... окольных / Притч рытвинами... Между да и нет». Это лингвистический путь, проложенный поэтом, минуя «звенья причинности», «вес и счет»; этот путь вне шкалы мер пространства и календаря, но, тем самым — это путь, задающий иную меру времени и месту. «Тот, чьи следы — всегда простыли, / Тот поезд, на который все / Опаздывают» — следы и образ живой мысли, ускользающей из застывших форм, но присутствующей в самом процессе постижения поэтического / лингвистического опыта. Это такой специфический лингвистический опыт, воспринимаемый «взрывом, взломом», поскольку *таким* путем можно приблизиться к источнику — мысли (Небу, Богу, Истине, о чем позже). Очевидно, строфы-афоризмы поэта в этом стихотворении, как и во многих других, сжаты, емки, безглагольны: они фиксируют не столько процесс изложения позиции, сколько поиск пути, его уже-обретение, его сущностное значение. Поэзия — языковой опыт схватывания мысли, фиксации ее расплавленной, динамичной словесной материей. Язык обнаруживает собственную сущность — сущность пути, внутри которого мысль приобретает плотность. В прояснении философского стержня цветаевской поэзии значимы комментарии И. Бродского, из которых, надо сказать, выплывает его собственная рефлексия. Лингвистическая работа, восприятие ее в качестве специфического опыта мышления И. Бродским осуществляется, по преимуществу, через осмысление эстетики М. Цветаевой. Потому сегодня поэзия Цветаевой уже не воспринимается отдельно от той версии мышления (опыта *пробужденного* языка как опыта реальности), которая выстроена в работах И. Бродского. Бродский не расплетает поэтического полотна, не соотносит внешние обстоятельства с поэтическими сюжетами, но дает аналитику изнутри текста, из точки напряжения мысли; для него также поэзия и проза взаимозависимы и воспринимаются в качестве рефлексивного опыта, осуществленного *из* языковой динамики, *из* точки лингвистического напряжения — «это именно отрицание языком своей массы и законов тяготения, это устремление языка вверх — или в сторону — к тому началу, в котором было Слово. Во всяком случае, это — движение языка в до(над)жанровые области, т. е. в те сферы, откуда он взялся»¹. Можно сказать, что эстетика самого И. Бродского длит традицию, актуализируя интенсив цветаевского мышления; он выводит поэзию к более глубинным, скрытым основаниям — основаниям мысли, тем самым расширяя рефлексивную функциональность поэтического дискурса.

Итак, поэзия — «естественная многократная, со всеми подробностями, разработка воспоследовавшего за начальным Словом эха»². Проза же избавляет от власти «эха». Логика речи М. Цветаевой развивается здесь не благодаря Времени, но, скорее, вопреки ему — можно сказать, что поэт вырывает

¹ Там же. С. 135.

² Там же. С. 135.

у Времени то, что «миру не принадлежит», за счет «разрыва, взрыва», «да/нет» переводит в лингвистическую плоскость то, что словесной фиксации не вполне поддается. Для Цветаевой стихотворение, проза, эссе — обретение языкового места мысли, свидетельство избыточности ее языка, языкового опыта, и, одновременно, изоляции — если *мы заводим речь*, то в этом случае уже не реальность интересна, а то, как она уместается в язык, какие лингвистические перспективы открыты — только язык, речь, в поэтическом жесте отпущенные на свободу, — константы мысли. Бродский говорит, «стремление к истине, стремление к точности по своей природе лингвистично, т. е. коренится в языке, берет начало в слове»¹. Истина обретается из корневой диалектики речи, из *интенсива* придаточного предложения, который дан и в цветаевской прозе; кроме того, мышление М. Цветаевой, по наблюдению И. Бродского, имеет внестиховую, внестрофическую природу, потому грань между прозой и поэзией приблизительная, условная. В то же время, в прозе Цветаева артикулирует те позиции, которые получили/получают свою полновесность, емкость определения в поэзии — «Цветаева, обращаясь к прозе, развивала себя — была реакцией на самое себя. Изоляция ее — изоляция не предумышленная, но вынужденная, навязанная извне: логикой языка, историческими обстоятельствами, качеством современников»². Речь заходит об изоляции и потому, что становится очевидным следующее: мысль, ухваченная поэтическим жестом, по природе аристократична, не рассчитана на большинство, и не нуждается в дополнительных оправданиях, доказательствах, обоснованиях. Это мысль, имеющая возможность с-казывать себя от первого лица. Проза же здесь открывает другую возможность — возможность расширения лингвистического ресурса; она дает полновесность постижения себя в качестве поэта и самой сущности поэзии как опыта мысли — это дополнительный способ включения лингвистического двигателя мысли, работа этого двигателя на полную мощность.

Так, взаимозависимость прозы и поэзии позволяет провести монтаж рефлексивных установок, и за счет него воссоздать сущностные координаты специфического опыта философствования. Поэтому, посредством смыслового монтажа представляется возможной экспликация координат рациональности, задаваемых поэтом самостоятельно, вне ориентации на уже существующие установки линии смысла.

4.2.1. Рациональность — освобожденное слово

Надо сказать, что сегодня уже не представляется возможным проводить аналитику мысли М. Цветаевой, не привлекая интерпретативные конструкции И. Бродского, который обращал внимание больше на синтаксическую сторону цветаевской поэтики, в отличие от толкований М. Гаспарова, ставившего акцент на метафорической канве творчества поэта.

¹ Там же. С. 137.

² Там же. С. 140.

Итак, если обратить внимание на синтаксическую сторону мифопоэтики М. Цветаевой, то обнаруживает себя специфическая рациональность, развернутая поэтом, т. е. такой способ мышления, при котором логические схемы и смысловые каноны теряют точку опоры и отступают на второй план. В мифопоэтике М. Цветаевой слово получает освобождение из собственно языковой драмы: из неадекватности языкового опыта опыту экзистенциальному. Драматизм как стимул освобождения языка работает не только в цветаевском «Новогоднем», но выступает сущностным стержнем всей ее эстетики. Притом, что напряжение этому драматизму сообщает вовсе не то, что этот разлад, несоответствие *не мыслимо*, скорее, напротив — то, что оно *мыслимо*. Поэзия — способ осуществления поиска слова, адекватного масштабу такого мышления, которое производится из разрыва означаемого и означающего, из несоответствия культурально заданного, приемлемого слова опыту бытия. Поэт — заново восстанавливает нарушенное равновесие, и поэтому, для М. Цветаевой, миссия поэта состоит в том, что он *со смыслового нуля* организует мир: «Вся пресловутая “фантазия” поэтов — не что иное, как точность наблюдения и передачи. Всё существует с начала века, но не всё — так — названо. — Дело поэта — заново крестить мир»¹ — «заново крестить мир», давать имена вещам, определять за ними место в мироздании, их значимость, ценность — из этого дела проступают контуры рациональности. Эта рациональность, одновременно, выступает и *рациональностью мифа* — *логикой мифа*, в которой смысловые узлы, связи и отношения восприняты поэтом из собственной ценностной иерархии, для Цветаевой — из опыта отпущенного на свободу языка. Здесь проживаемый, осмысливаемый, фиксируемый словом мир и миф совпадают. Из ситуации «края» смыслы вещей становятся проблематичны.

Можно сказать так: обостренный лингвистический драматизм — стержень последовательно восстанавливаемой рациональности, которая отлична от привычных рациональных констант (или того, что под ними принято воспринимать), в которой все смысловые установки «повернуты в обратную сторону», точка отсчета рациональности фиксируется «на краю» (мира, жизни и прочих положительных реалий). В то же время, «назвать Цветаеву поэтом крайностей нельзя хотя бы потому, что крайность (дедуктивная, эмоциональная, лингвистическая) — это всего лишь место, где для нее стихотворение начинается»² — место, с которого начинается рефлексия. Часто языковая специфика Цветаевой фиксируется через фонетические категории — такие категории-соотношения, которые позволяют вплотную приблизиться к сущности ее языка мысли. По этому случаю А. Ахматова характеризует

¹ Цветаева М. Неизданное. Записные книжки в двух томах. М., 2000–2001. С. 159.

² Бродский И. Об одном стихотворении // Бродский И. Соч.: в 7 т. Т. 5. СПб., 1997. С. 145.

поэтику Цветаевой поэтикой «верхнего до» — верхнего звука октавы, на котором обычно повествовательные вещи заканчиваются или к которому они восходят, Цветаева же с него начинается. Это «верхнее до» одновременно совпадает и с напряжением мысли, и с тем верхним местом, откуда берет свою оценку/ценность мир. В то же время «верхнее до» открывает перспективу звуковой палитры — к тем рядам мысли/звука, которые не зафиксированы «нормальной клавиатурой». Язык, слово, разъятые до звука, суть «средство передвижения, ландшафт, мелькающий в окне, — а не передвижения этого цель»¹. Задача поэта для М. Цветаевой — посредством языка, слова дойти до сущности. Так, язык есть путь, ландшафтом которого являет себя рациональность. Сама же поэт в письме Бальмонту так характеризует себя и сущность собственного мышления: «Свой путь без пути. Беспутный! Вот я и дорвалась до своего любимого слова! Беспутный — ты, Бальмонт, и беспутная — я, все поэты беспутны, — своими путями ходят»². «Беспутность» как возможность ходить «своими путями» открывает перспективу рациональности: *поэтическая рациональность есть свой путь*, проложенный/оставленный поэтом в языке, через язык — к вещи, к миру. Получается, что рациональность есть сугубо лингвистический феномен, т.е. феномен, зависимый от координат, проясняющих и самую сущность языка. В качестве таких координат М. Цветаевой принимается *опыт грани, опыт смысловой пустоты* таких безусловных/самопроизвольных реалий как смерть, тоска, любовь, благо и пр. Потому специфика рациональных форм предполагает специфику поэтического языка (языка поэта, фиксирующего мысль). Можно сказать, что это не рациональность, выстроенная по законам формально-логических отношений, это специфическая — поэтическая — рациональность, обнаруживающая себя на всех лингвистических (логических) уровнях — семантическом, синтаксическом, прагматическом.

Ratio, образ мысли выстраивается звуком, звуком достигается выход за очерченные границы пространственно-временных координат, звук же дает возможность воспринять эти границы как условные, культурально заданные — «искусство, поэзия в особенности, тем и отличается от всякой формы психической деятельности, что в нем все — форма, содержание и самый дух произведения — подбираются на слух»³, потому-то «рациональная деятельность — отбор, селекция — доверены слуху, или (выражаясь более громоздко, но и более точно) сфокусированы в слух»⁴. На слух отбираются адекватные мысли значения слова/звука, пролагаются пути лингвистического претворения мысли, уплотнения ее в языковую оболочку. Смысл — линг-

¹ Там же. С. 146.

² Цитата дана по: Швейцер В. Быт и бытие Марины Цветаева. М., 2003. С. 294.

³ Бродский И. Об одном стихотворении // Бродский И. Соч.: в 7 т. Т.5. СПб., 1997. С.150.

⁴ Там же. С. 150.

вистическая плотность мысли — достигается из повествовательной формы, напряжение его (смысла) поддерживается звуком. Он же выстраивается за счет совмещения разных семантических пластов. В этом отношении поэтика Цветаевой напоминает *диалектику* в ее исконном значении — форму вопрошания, развитую Сократом, Платоном. В цветаевской версии диалектики смысл ведет беседу / диалог со смыслом, со звуком: здесь поэт — тот, «кто *спрашивает* с парты» — «Цветаева все время как бы борется с авторитетностью поэтической речи, все время старается освободить свой стих от контуров»¹, уточняя, переспрашивая себя же и выстраивающееся повествование, привлекая оговорки, отступления, сводя разноконтекстуальные (разномасштабные в этимологии и в коммуникации) лексические единицы в одну повествовательную плоскость. Подбор семантических аналогов, уточнений, проникновение в фонетический и морфемный строй слова (ср. разнокоренные «минута» и «миновать» в «Хвала времени», или «Рас-ставаться. Одна из ста?...» в «Поэме Конца»), с целью ухватить необходимое / подходящее опыту проживания мысли, интенсиву чувств, — обнаруживает не столько работу с языком, сколько — *внутри / из* языка, нацеленную на то, чтобы перевести в ряд актуального те реалии, которые сопротивляются актуализации (в этом смысле Ф. Степун назвал цветаевскую поэтику «фонологической камеломней»). М. Гаспаров удачно фиксирует специфику цветаевского стиля: «Созвучность слов становится ручательством истинного соотношения вещей и понятий в мире, как он был задуман богом и искажен человеком»². В процессе подбора слов, в мелькании оттенков смысла, посредством вслушивания в простые и обиходны слова (в «*хочу*» и «*могу*», в «*не хочу*» и «*не могу*»³) поэт сводит *глубины* и *высоты* в единый топос, замыкая герменевтический круг (заземляя возвышенное).

Такой прием характерен не только для поэтического развития сюжета, но и для прозы: здесь диалектика — такой способ повествования, при котором слово расплавляется до пластичной субстанции, и только она может *навести* на мысль (разъятое слово — путеводитель смысла), и только при ее помощи живая мысль (еще не застывшая в приемлемой форме) может быть воспринята и осуществлена. Но словесная пластика (какую бы динамику она не обретала) уже капсулирует мысль, камуфлирует силу напряжения, *которой* поэт достигал этой формы. Диалектика обнаруживает себя в парадоксальных формулах, пронизывающих цветаевские прозаические вещи (к примеру: «дать можно только богатому, помочь — только сильному», или в письме Рильке: «Мы сами выбираем наши имена, случившееся — всегда лишь следствие»).

¹ Там же. С. 155.

² Гаспаров М. Марина Цветаева: От поэтики быта к поэтике бытия // Гаспаров М. Л. Избранные статьи. М., 1995. С. 315.

³ См. об этом подробно: Кудрова И. Разоблаченная морока // Кудрова И. Путь комет: В 3 т. Т. 3. СПб., 2007. С. 93.

В плане обретения мысли важен не результат — процесс, потому поэт

Тот, чьи следы — *всегда* простыли,
Тот поезд, на который все
Опаздывают... —

Следы поэта, переводящего мысль *«оттуда» «сюда»*, равно как и самой мысли — *«всегда простыли»*.

Вокальность текста, его диалектичность позволяют вывести отношение к реальности, возвести его в ранг идиомы (в «Новогоднем»):

Тсс... Оговорила. По привычке.
Жизнь и смерть давно беру в кавычки,
Как заведомо-пустые сплеты...
Жизнь и смерть произношу с усмешкой
Скрытую...

В стихотворении привычка устраняется, причем фиксируется как сам процесс действия «по привычке», так и процесс освобождения от нее (привычки), ухода в сторону. *Явная / явленная* в языке и закрепленная в его словаре реальность — «заведомо пустые сплеты» — такие рациональные сплетения, при помощи которых добраться до сути — процесс затруднительный — «жизнь» и «смерть» — явления, требующие концентрации усилий по постижению собственного сущностного смысла, а лингвистическое их разъединение, противопоставление только отводит в сторону от подлинной реальности; это — «неудачная попытка языка приспособиться к явлению... попытка, явление это унижающая тем смыслом, который обычно в эти слова вкладывается»¹. Смерть — как и любовь, счастье, совесть — феномен, заведомо не уместимый в готовые языковые оковы, требующий еще и опыта столкновения, вовлеченности, из которого (при условии которого) выплывают смысловые контуры этого явления: явное в слове — заведомо пустое. Потому явное / явленное по-этом не принимается — за счет смысловой деструкции, посредством диалектики — специфическим способом вопрошания (кого? — очевидно — самого себя как поэта и, одновременно, языка) о подлинности вещей поэт отстраняется от действительности, от того, что уже есть — от статики — сообщает динамику самим вещам («Поэт — тот, для кого каждое слово не конец, а начало мысли»²). Стих подчинен физиологии дыхания: ритм сердца, дыхания совпадает с ритмом строк, рифмует слова-мыслемоформы. Текст вбирает в себя и физиологию поэта, и физиологию языка, воспроизводя / формируя специфическую топографию мысли, *из которой* открывается перспектива смысла, а вещи сопротивляются своим привычным значениям.

¹ Бродский И. Об одном стихотворении // Бродский И. Соч.: в 7 т. Т.5. СПб: Пушкинский фонд, 1997. С. 160.

² Там же. С. 186.

Поэт формирует такое лингвистическое пространство, в котором становятся очевидными *равносущностные* отношения (*сущность* реальности и *сущность* человека совпадают), которых в явном виде *еще/уже* нет, но которым следует быть — в противном случае мир теряет точку опоры. Так, поэт восстанавливает архаический порядок, обналичивает сущностные скрепы космоса, но точка опоры реальности обнаруживается не в явном, не в том, что поддается фиксации предметным словом (из традиции — «так названа вещь», поэта беспокоит вопрос — *почему* она так названа, из каких оснований?), но в том, что пребывает за границей монументальных словесных форм, положительных явлений (жизни, счастья, реальности и пр.).

Реалии, противоположные положительным — смерть, беда, тоска, сон — открывают перспективу рациональности, отстаиваются поэтом как космогонические звенья, которых следует не избегать, но останавливать их смысловые клише, и через такие смысловые остановки-паузы разоблачать пустоту автоматических слов, бессодержательность словоформ, маркирующих сущностно значимые вещи. Смерть, беда, сон — смысловые вакуумы, не поддающиеся понятийным определениям, прямой предикации, но фиксирующие сопротивление поэта привычному языку, и сотканному им миру. Смысловые вакуумы открывают перспективу миру.

В первые дни революции Цветаева формулирует собственную установку на восприятие происходящих событий: «Самое главное — с первой секунды революции понять: все пропало! Тогда все легко». Характер поэта/поэзии/жизни она выводит из негативных установок на мир, из максимума усилий самоудержания (для Цветаевой «Великий поэт есть Гений») и, одновременно, из принципа надеяния. «Гений: высшая степень подверженности наитию — раз, управа с наитием — два. Высшая степень душевной разъятости и высшая — собранности, — сообщает Цветаева. — Высшая — страдательности и высшая — действительности. Дать себя уничтожить вплоть до последнего какого-то атома, из уцеления (сопротивления) которого и вырастет — мир»¹. Сентенцией М. И. Цветаевой-Мейн, матери М. Цветаевой, «не следует сопротивляться; если больше ничего не возможно предпринять, то следует смириться себя и позволить обстоятельствам пройти по тебе, и если после этого у тебя хватит сил подняться и встать на ноги, то тебе уже никогда ничего не будет страшно» — поэт мерит свой эстетический опыт и им — опыт мира. Освобождение от страха грани, от страха перехода в лингвистическое небытие открывает такие пути мысли, которые *страхом* (смерти, общественного мнения и т. п.) были блокированы. Освобождение от страха освобождает от смысловых блоков и дает возможность увидеть то, что рациональность, закрепленная за формально-логическим способом мысли, подкреплена и страхом границ, страхом лингвистического небытия. Так, лингвистические пустоты, на определении которых формальная логика сбивается, воспринимаются

¹ Цветаева М. Об искусстве. М., 1991. С. 74.

поэтом той твердью, которая открывает перспективу рациональности, задает ей меру.

И. Бродский дает рациональность через «отбор, селекцию», в то же время *ratio* еще и сам путь, по которому мысль осуществляет свое движение посредством отобранных поэтом лингвистических единиц — остановок смысла. В фиксации сущностной стороны реальности Цветаева, отталкиваясь от готовых смысловых схем, актуализирует то, что ускользает за грань называния — само напряжение ускользающего смысла, опыт которого *уже* есть, но который словесной фиксации *еще* не поддается.

Поэзия воспринимается опытом *откровения сокрытого* — подлинного тела, тонкой живой материи. Поэт говорит: «вникнем в сопоставление “сокровенности” и “откровенности” телес. Тело, пока живо, сокровенно, то есть сокрыто от нас то, чем оно и живо, и первое из этих сокровенностей — сердце. Когда мы видим сердце человека — он мертв. Просто? Просто. И всякий знал? Всякий знал. Все знали, а этот взял и сказал. Это-то и есть чудо поэта, встречаемое в нас узнаванием, равновеликим только нашему удивлению»¹. Поэт своим словом, «говорением», открывает заново очевидные вещи; удивляясь сам (простоте сказанного, очевидности, которая скрыта автоматизмом произношения слов, рутинной суетой в общении человека с другим, с реальностью), вызывает удивление у аудитории. Слово и реалия в жесте поэта обнажают свое сущностное единство, логику тождества, но при удалении от сущности первого порядка — логику различия. *Поэтом* осуществляется работа самого языка (поэт — орудие языка), языка-стихии, нацеленная на открытие / откровение слова-реалии, на реанимацию этого бытийственного единства, на пробуждение словесной субстанции, потому «искусство есть то, через что стихия держит и одерживает»²; а язык-стихия держит поэта, позволяя ему «забыть себя... прежде всего забыть свою слабость»³, забыть страх — оставаться *по ту сторону* «мира». Работа языка проводится за счет селекции такого лексико-синтаксического способа выражения / произнесения, из которого бы тождественность «слово-реалия» получила бы очевидность, буквальность. Такая работа языка — энергичность — культивирует определенный порядок, по каналам которого осуществляется циркуляция мысли. Единство процесса (энергичности языка), лингвистического канала (синтаксических линий), подобранного *на слух* слова фиксирует то, что впоследствии получает значение *смысла* и воспринимается как специфика рациональности. На самом же деле рациональность и есть определенный порядок, воссозданный в эстетическом жесте поэта самим языком. Такой смысл рациональность получает в стихии греческого

¹ Цветаева М. Поэт-альпинист // Цветаева М. Полное собрание поэзии, прозы, драматургии в одном томе. М., 2008. С. 923.

² Цветаева М. Искусство при свете совести // Цветаева М. Полное собрание поэзии, прозы, драматургии в одном томе. М., 2008. С. 850.

³ Там же. С. 850.

языка и мысли, воссозданной этим языком, равный же смысл рациональности (единства ума, порядка, эстетического опыта) задается поэтическими и прозаическими текстами М. Цветаевой.

Рациональность пресуществляется за счет противоположных *реальному* феноменов — несуществующее, фантазия, вымысел, сновидение, «тот свет», проступающих часто через «простые места» смысла, позволяющих воспринять «день без числа», «жизнь без чехла» («Поэма заставы»), «конец Вселенной», пространство «рая» («Новогоднее»). Цветаева обращает себя к более архаическим сюжетам «того света», чем христианские — к древнеславянским. В «Новогоднем», обращаясь к Рильке и пытаясь осмыслить смерть родного, сущностно близкого человека — поэта, она говорит:

Связь кровная у нас с тем светом:
На Руси бывал — *тот* свет на *этом*
Зрел.

Поэт — *уже между*, всегда в точке напряжения «этого» и «того» света. Цветаевская точка отсчета смысла: «Сущность человека не от мира сего». И поэт это *понимает*, постоянно пребывая в этом поле напряжения. На Руси в обрядовых торжествах, праздниках, песнях, плачах — «того света» отзвук, эхо. Оно озвучивается словом / голосом поэта, потому «тот свет» настолько же реален, что и «этот», потому же «*тот* свет на *этом* / Зрел». Грань между тем светом и этим — условна. Смерть, ужас, тоска — феномены, актуализирующие эту условность. Их опыт задает меру миру. В рецензии на книгу стихов Н. Гронского Цветаева пишет: «Поэт никогда не жил подножным кормом времени и места... А — мечта на что? А — тоска — на что?»¹. Мечта, тоска — состояния, обостряющие потребность пребывания поверх застывших смысловых форм.

Потому И. Бродский характеризует эстетику Цветаевой вовсе не эстетикой «того света», ее поэзия не эзотерична, но предельно реалистична. «Речь ее была абсолютна чужда какой бы то ни было “надмирности” — говорит И. Бродский. — Ровно наоборот: Цветаева — поэт в высшей степени посюсторонний, конкретный, точностью деталей превосходящий акмеистов, афористичностью и сарказмом — всех. Сродни более птице, чем ангелу, ее голос всегда знал, над *чем* он возвышен; знал, *что* — там, внизу (верней, *чего* — там — не дано). Потому, может, и поднимался он все выше, дабы расширить поле зрения, — на деле же расширяя только круг тех мест, где отсутствовало искомое» (курсив автора — И.К.)². «Тот свет», нереальное — идиомы, *посредством которых* обретается возможность дать языку выйти на край устоявшихся смысловых сюжетов, в особенности тех, которые воспроизводят смысложизненные

¹ Цитата дана по: Каган Ю.М. Марина Цветаева в Москве. Путь к гибели. М., 1992. С. 169.

² Бродский И. Об одном стихотворении // Бродский И. Соч.: в 7 т. Т.5. СПб., 1997. С. 153.

значения, касаются интимного, личностного опыта *души в качестве себя самой* (о том, что есть «душа» в поэтическом космосе Цветаевой скажу позже, пока это только штрих в восстановлении рациональной композиции). Эти идиомы задают траекторию пути, сообщают мысли ускорение по заранее выстроенным поэтом рациональным / лингвистическим каналам. Цветаева сама воспринимает *ratio* из его архаического источника — из опыта проживания, из самопреодоления, которое, одновременно, есть и максимальная точка усилий в преодолении штамповых смыслов. Рациональность здесь есть то, что пережито, понято / освоено; и усилия, приложенные в реализации опыта проживания феноменов, открывающих сущность *человеческого* (совести, смерти, живого), закреплены в чистоту словесной формы, доведены до статуса умения.

Так, передавая сущность поэзии через страсть к горам и через умение быть с ними на одной частоте — фонетической, силовой («преодолеваю — преодолеваю себя»), через поэта-альпиниста, Н. Гронского, М. Цветаева дает разум, рациональное через равенство «детски-дикарско-живого», «органического», «целесообразного». Разум, *ratio* — единство стихии и внятности цели — *понять* (такая цель достигается из *желания* понять / принять, из готовности пребывать в сопротивлении косным формам тела, слова, природы, притом, что эта готовность для поэта является сущностной потребностью, жизненным инстинктом самосовпадения), а также — самым путем понимания. Как неутомимый, ненасытный ходок-собеседник (для Цветаевой это равнозначные реалии) воспринимается и М. Волошин, с которым в непрерывности беседы и ходьбы «пот высыхал, не успев пролиться, беседа не пересыхала — он был неутомимый собеседник, то есть тот же ходок по дорогам мысли и слова»¹. Топология горного пути и лингвистическая топология совпадают (о Гронском она говорит: «рифмует, как альпинист ходит», лавируя между острыми скалами, над ущельями). Ходьба и мышление для М. Цветаевой — явления равносущностные, а общая их сущность — *правда*: «правда поэта — тропа, зарастающая по следам. Бесследная бы и для него, если бы он мог идти позади себя. Не знал — что произнесет, а часто и что произносит. Не знал, пока не произнес, и забыл, как только произнес. Не одна из бесчисленных правд, а один из ее бесчисленных обликов»². Мышление для нее — никогда не следование готовым логическим схемам, как и ходьба — проторенным тропам; мышление начинается из сопротивления языку, ходьба — месту, проложенной дороге (можно вспомнить ее «Оду пешему ходу», а также описание страсти-восторга ходить, постигая место, ландшафт берегов, холмов г. Александрова, Москвы, холмов Чехии, лесов Франции — постигать сущность поэтического Я человека, которое открыто у ребенка, и над которым осуществляет насилие взрослый «рассудочный мир»:

¹ Цветаева М. Живое о живом (Волошин) // Цветаева М. Полное собрание поэзии, прозы, драматургии в одном томе. М., 2008. С. 801.

² Цветаева М. Искусство при свете совести // Цветаева М. Полное собрание поэзии, прозы, драматургии в одном томе. М., 2008. С. 847.

Как поток жаждет прага,
Как восторг жаждет — трат.
Ничему, кроме шага,
Не учите ребят!).

Потому Цветаева говорит о родстве с поэтом-альпинистом, о едином истоке своего слова с его поэмой «Белла Донна»: «У Гронского я восхищаюсь силой. Силой — и свободой... Равновеликая значимость — не есть подражание. Равновеликая значимость — есть не повторение, а перевоплощение. От подражания в поэме Гронского нет ничего, от родства — все. Поэму я в отдельных местах ощущаю, словно написала ее — я, а некоторым строчкам улыбаюсь, как собственному *открытию*. Сын, рождаясь похожим на мать, не подражает, а продолжает ее заново, то есть со всеми приметами другого пола, другого поколения, другого детства, другого наследия (ибо для себя я не наследовала!) — и со всей неизменностью *крови*» (курсив мой — И. К.)¹. Так, для поэзии слово, соответствующее опыту, — открытие; по-видимому, открытие пути мысли, формы, которая (на время) позволяет мысли воплотиться, сбыться. И задача поэта / поэзии состоит в том, чтобы такие формы *открывать*, и всегда — заново, из начальной точки — тем самым закреплять сам опыт мышления, осуществленного пластичным поэтическим словом.

Сущность же самой поэзии следует открывать / отыскивать через уяснение сущности *крови*. С «тем светом» связь — кровная, со словом связь — кровная, поэта и природы, поэта и поэзии — кровная. Кровь не раскрывается Цветаевой, не задаются ее сущностные ориентиры, напротив, сама кровь фиксирует сущность мира, а поэт лексической единицей «кровь» (за которой стоит особая реальность, не поддающаяся предельной предикации) маркирует *свою* реальность, сущностный стержень подлинных отношений с *живым*. Через такую маркировку реальность обретает специфический смысл, становится миром, одновременно — мифом.

Реальность и миф в эстетике М. Цветаевой совпадают. Вернее сказать, что сама реальность становится реальной тогда, когда она интенсифицирована языком, оживлена словом, адекватным ее сущностным структурам. Это реальность, в которой жизнь зависима от письма, потому Цветаева в записных книжках фиксирует каждое мгновение (дневник), переписывает письма (черновые тетради), записывает сны. Письмо интенсифицирует реальность, содержит ее; письмо поставляет реальности собранность смысла, его концентрат. Сама поэт так воспринимает письмо: что не записано — не прожито, не осмыслено, прошло впустую и утрачено. В опыте мысли и в опыте мира М. Цветаевой, очевидно, не письмо выступает «подстрочником жизни», но самая жизнь есть «подстрочник письма». В дневниковых записях поэт осмысливает сущность письма: «вовсе не:

¹ Цветаева М. Поэт-альпинист // Цветаева М. Полное собрание поэзии, прозы, драматургии в одном томе. М., 2008. С. 933.

жить и писать, а жить-писать и: писать-жить. Т.е. *все* осуществляется и даже живется (понимается) только в тетради... нет такой жизни, которая вынесла бы мое присутствие»¹. Сама Цветаева, человек-поэт, есть оголенные провода сущности мира, вынутая и неприкрытая *душа*, сопротивляющаяся затвердевающей поверхностям смысловых форм. Сама — пластика, динамика, импульсивность. Из этих только оснований и возможно понимание сущностной значимости для поэта феномена письма. В письме открывается возможность «быть дома», совпадать с собственной сущностью, *душой* (для поэта *душа* есть *все то, чем* сущностная потребность обналичивает себя — о чем подробно будет сказано позже). Письмо — *сила души*, ее путь к *совершенству*, т.е. — к совершаемости, к обнаруживаемости, к выявлению: в письме сама душа объявляет о своем наличии. А Люсьену де Неку поэт сообщает: «Записать мысль — значит уловить ту первую, первичную, стихийную, мгновенную форму, в которой она появилась изначально»². Впоследствии реалии любимые (от которых была зависима ее память, ее сущность — природа/порода), но ушедшие из действительности (дом детства, непосредственность общения с родным человеком) перешли в письмо. Или, что будет более точным в случае поэтики М. Цветаевой, сначала опыт утраты получил свою плоть в письме, и только впоследствии был подтвержден временем, историческими событиями — сбылся. В 1936 г. Цветаева пишет А. А. Тесковой: «Еще в 1909 году — совсем девочкой — я писала.

Засыхали в небе изумрудном
Капли звезд и пели петухи...
Это было в доме старом, в доме — чудном...
Чудный дом наш, дивный дом в Трехпрудном —
Превратившийся теперь в стихи!

Это я писала, еще будучи в нем, но уже зная, чуя...»³. Поэт в опыте письма (посредством данного опыта) передвигается за границу настоящего — в иноемерное, в иновременное. Письмо предопределяет реалии конкретновременного и конкретнопространственного порядка; письмо реструктурирует пространство так, *что вдруг* становится очевидным совпадение того, что предрекалось письмом-поэтом с тем, что по логике вещей могло бы не осуществиться, но осуществилось.

Письмо открывает перспективу *видения* поэтом вещи, и из этой перспективы вещь получает имя. Причем видения не внешних контуров, но тех самых сокрытых линий бытия, *крови* самой жизни, ее подложки, подкожного костяка. Феномен видения не всегда совпадает с феноменом смотрения, наблюдения,

¹ Цветаева М. Из записных книжек и тетрадей // Цветаева М. Воспоминания о современниках. Дневниковая проза: Соч.: в 7 т. Т. 4. М., 1994. С. 605.

² Цитата дана по: Кудрова И. После России // Кудрова И. Путь комет: В 3 т. Т. 2. СПб., 2007. С. 214.

³ Цветаева М. Письмо А. А. Тесковой. Париж, Ванв, 20 января 1936 г. // Письма: Соч.: в 7 т. Т. 6. М., 1995. С. 432.

чаще всего этот опыт осуществлен из какой-то пространственной точки, которая внешним обстоятельствам неподвластна, проявленной реальности не принадлежит — из сновидения, с «того света», с «края Вселенной» — из *такой топографии*, которая опрокидывает устойчивость причинно-следственных отношений, пространственную трехмерность («что для поэта любого возраста труднее мира трехмерного?»¹), которая сама воспринимается координатором ландшафта мысли, места ее пребывания, обретения. Поэтический (раскрепощенный) язык открывает путь к ландшафтной специфике мышления, в которой бы мысль (равнопорядковая *чутью*) и лингвистический способ ее претворения (мышление) совпадали.

Такое мыслительное пространство воспринимается М. Цветаевой мифичным/мифопоэтическим. Здесь миф восстанавливает свою изначальную природу — это подлинный способ бытия, в котором вещь получает то имя, которое *исполняет* ее сущность, и имя дается поэтом. Миф — возможность озвучивания инобытия, перевод его в сферу явных отношений, притом, что поэт вынужден оглядываться: граница между бытием и инобытием остается зыбкой, едва уловимой и фиксируемой. Из топографии мифа действительность, жизнь получают статус реальной; вне мифопоэтического жеста действительность и смыслы вещей, ее определяющие (часто и сопровождающие), соскальзывают в рутину. Миф преобразует реальность, сообщает ей «полный рост», «полный ход».

Миф Цветаевой — *уже мифопойэтика*, в нем письмо и жизнь слиты. В случае М. Цветаевой отношение жизнь/письмо радикально: жизнь зависима от письма. Это такой способ бытия, который гарантирует пребывание на грани и уплотнение этой грани словом. И сама эта грань есть грань собственно лингвистического порядка. Реальность зависима от языка. Все, что языком означено/ознакомлено — реальность, что к оживленному слову не имеет отношения — нереально. Что не имеет отношения? — Очевидно, то, что утратило свою архаическую принадлежность к разъятой языковой стихии, что перешло в разряд умозрительной схемы и стало восприниматься как «нормальное» положение дел, как естественное, что именуемо «смыслы вещей», «смыслы “мира”».

Сама Цветаева дает поэзию как ландшафт «междумирия» — ландшафт границы, края мира «земного», начала мира «небесного». Это не живописный ландшафт — это, скорее, ландшафт альпиниста, осваивающего пространства, и — сущность самого себя (поэта) из опыта освоения сопротивляющегося места (равнозначного слову). И. Бродский говорит: «Стихотворение — любое — есть реальность не менее значительная, чем реальность, данная в пространстве и во времени»², т. е. определенная по математическим параметрам классической науки; в то же время реальность текста возобновляет архе

¹ Цветаева М. Поэт-альпинист // Цветаева М. Полное собрание поэзии, прозы, драматургии в одном томе. М., 2008. С. 932.

² Бродский И. Об одном стихотворении // Бродский И. Соч.: в 7 т. Т. 5. СПб., 1997. С. 170.

пространства и времени, не уложимое в научную доктрину хронотопа. Это хронотоп со своей системой мер, точкой отсчета, притом, что сама система мер обнаруживает лингвистическую укорененность. И если задавать язык через пространственные категории (И. Бродский *таким образом* раскрывает мифопоэтическую эстетику Цветаевой — *поэт* воспринимает *поэта* в категориях пространства — движения, ускорения, высоты), то связь реальности и лингвистического порядка приобретает более явные, наглядные контуры. Логика мира зависит уже от логики мифа и определяется/управляется последней: «поэт заново крестит мир».

В случае М. Цветаевой можно быть уверенным, что логика ее мысли есть топо-логика (или топологическая рефлексия), данная/схваченная поэтом в своей содержательной чистоте — в чистоте лингвистического порядка, извлекаемой из нейтральности слова, из его конкретики и образной свежести. Так исполненная топологическая рефлексия принуждает к необходимости поисков иного глоссария мысли, отличного от языка философской традиции. Телесно-пространственно ориентированная рефлексия принуждает к языку, воспроизводящему конкретику тактильно-осозательных ощущений, остроту *чутья на жизнь, живое*.

4.2.2. Теологема versus мифологема

Реальность воспринимается изнутри, через чутье, во всяком случае — не оптически, тем более, что поэт подвергает сомнению качество своего зрения¹. Нутро реальности — особые места: сон, «тот свет», крайние точки «мира». Они обнаруживают себя в опыте игры и утверждаются этим опытом.

Игра организует пространство так, что «тот свет» становится явным, в расплавленном слове проступают его приметы, и такое слово воспринимается уже как «доказуемости мыс крайний». В игре открывается равноправие поэта и ребенка с той лишь разницей, что ребенок *еще* не знает имени вещи, но фиксирует ее сущностное основание, из которого и именуется вещь, поэт же *уже* не удовлетворен тем, какое имя вещи суждено. Игра располагает фантазией, вымыслом, дает возможность выйти на край смысловой парадигмы. Игра воссоздает такие ситуации, которыми задается мера «миру» — мера ответственности, истины, добра. Игра сама есть стихийный эстетический опыт, из которого *твердость, решимость, совесть* приобретают свои контуры, *про-являются*; игра, свободная от заранее заданных смысловых ориентиров, утверждает *человеческое*, но «когда вы в эту игру придете со своими человеческими (нравственными) и людскими (общественными) законами, вы только наруши-

¹ Цветаева достаточно критично относится к очкам, игнорируя их и, тем самым, пестуя собственную близорукость, объясняя это словами героя гетевского романа «Годы странствий Вильгельма Майстера, или Отрекающиеся»: «Едва я надену очки, как становлюсь другим человеком и перестаю самому себе нравиться... Чем отчетливее я вижу мир, тем меньше он гармонирует с моей внутренней сущностью». — См.: *Гете И. В. Собр. соч.* в 10-ти т. Т. 8. М., 1970. С. 107.

те, а может, и прикончите игру. Привнесением совести своей — смутите нашу (творческую). “Так не играют”. Нет, так играют. Либо совсем запретить играть (нам — детям, Богу — нам), либо не вмешиваться. То, что вам — “игра”, нам — единственный серьез. Серьезнее и умирать не будем»¹. Игра фиксирует момент, конкретное «сейчас» вещи и со-общения с нею играющего (поэта, ребенка). Поэт повторяет / реанимирует опыт знакомства с миром смыслов, опыт ребенка, но при этом повторении остается на такой крайней точке, в которой «сходятся взрослая мудрость с детской первозданностью, личность взрослого с личностью маленького»², осуществляется встреча сущностного порядка. Игра открывает возможность искренности, непредвзятости в моменте проникания к сущностным глубинам, *разомкнутым* в ребенке и *размыкаемым опытом игры* самим поэтом в собственном себе. В то же время, сущность вещи проверяется поэтом на подлинность (которая имеет функциональный характер: насколько вещь необходима) крайней точкой бытия — смертью, потому игра — реальнейший способ бытия, из которого сама реальность получает статус мира, т. е. определяется той смысловой канвой, которая совпадала бы с ее глубинной сущностью. Смерть обостряет чутье, оживляет жизнь, причиняя боль, нанося рану (значимую в большей степени, чем рана физическая), удостоверяет поэта в его *естестве*, которое, в свою очередь, *уже всегда* лингвистично. Поэтическое слово выносит поэта на грань установленных форм жизни, притом, что это делается не посредством отвлеченных категорий, но посредством пристального *внимания* к конкретным вещам, населяющим пространство. Внимание к вещам собирает поэта в цельную плоскость сообщения, концентрирует ощущения и максимализирует усилия, прилагаемые для осмысления сокровенной (сокрытой) сущности. Слово собирает мир, сосредотачивает поэта, останавливая инерцию клишированных идиом.

В предисловии к сборнику «Из двух книг» (1913–1915г.) Цветаева говорит: «Все это было. Мои стихи — дневник, моя поэзия — поэзия собственных имен. Все мы пройдем. Через пятьдесят лет все мы будем в земле. Будут новые лица под вечным небом. И мне хочется крикнуть всем еще живым: Пишите, пишите больше! Закрепляйте каждое мгновение, каждый жест — и форму руки, его кинувшей; не только вздох — вырез губ, с которых он, еще легкий, слетел. Не презирайте “внешнего”! Цвет ваших глаз также важен, как их выражение; обивка дивана — не менее слов, на нем сказанных. Записывайте точнее! Нет ничего неважного! Говорите о своей комнате: высока она или низка, и сколько в ней окон, и какие на ней занавески, и есть ли ковер, и какие на нем цветы?... Цвет ваших глаз и вашего абажура, разрезательный нож и узор на обоях, драгоценный камень на любимом кольце, — все это будет телом вашей

¹ Цветаева М. Искусство при свете совести // Цветаева М. Полное собрание поэзии, прозы, драматургии в одном томе. М., 2008. С. 851.

² Эфрон А. С. о М. Цветаевой // Воспоминания о Марине Цветаевой. Сборник. М., 1992. С. 155.

оставленной в огромном мире бедной, бедной души»¹. Именование этих вещей (давание им *собственных имен*) вносит в реальность порядок, приближают ее к состоянию космоса; душа, расправляя реальность, расправляется, обнаруживает свои сущностные конды. Но еще неясно — что понимает поэт под душой и мыслима ли она? Как будет видно из процесса исследования — душа (как и Дух, тело, Бог) в мире / мифе Цветаевой не вбирает в себя готовых, теологически заданных, смысловых сюжетов; она воспринимается мифологемой, семантика которой вполне конкретна и определена.

В игре открывается и получает полноценное бытие фантазии, вымысел; они — способы отзова на зов бытия — на сокрытые сущностные стороны реальности. Так, «рука поэта... явление создает (досоздает). Эта рука, повисшая в воздухе, и есть поэтово — несовершенное, полное отчаяния, но все же творческое, все же: будь. (Кто меня звал? — Молчание. — Я должен того, кто меня звал, создать, то есть — назвать. Таково поэтово “отозваться”»². Поэт дает имя тому, что не проявлено, но остается при сути вещей (при-сутствует). Отзываясь, поэт называет / именуется сам стимул смыслополагания, задает траекторию пути, расставляет знаки, по которым можно заново проникнуть к сущностным глубинам и распознать их как те, с которыми *уже поэт имел дело*, как знакомые / знакомые. Фантазия *обретает мысль* и интенсифицирует *наличие мысли* в слове; сама полагает себя в качестве способа ускорения мысли, доведения ее до равнозначной ей языковой формы. Сам вымысел открывает свою подлинность, проступающую сквозь его собственную этимологию — «вы-мысел» — то, *что* дает возможность мысли сбываться в слове. М. Цветаева говорит: «Из того, что поэт есть творитель, еще не следует, что он лживец. Ложь есть слово против разума и совести, но поэтическое вымышление бывает по разуму так, как вещь могла и долженствовала быть»³. Вымысел задает императивность бытию вещи, притом, что эта императивность совпадает с эстетическим императивом того, кто этот вымысел претворяет в мир. Из эстетики императива — из опыта его *проживания* в тексте и текстом — выплавляются императивы этического порядка. В этом контексте быт (так называемая «правда земная», позиционирующая себя на полном серьезе и претендующая на него, существующая вне игры⁴),

¹ Цитата дана по: Каган Ю.М. Марина Цветаева в Москве. Путь к гибели. М., 1992. С. 77.

² Цветаева М. Искусство при свете совести / / Цветаева М. Полное собрание поэзии, прозы, драматургии в одном томе. М., 2008. С. 847.

³ Цветаева М. Поэт-альпинист / / Цветаева М. Полное собрание поэзии, прозы, драматургии в одном томе. М., 2008. С. 927.

⁴ В письме В.Ф. Булгакову М. Цветаева характеризует быт *непреображенной вещественностью*: «Но как же поэт, преображающий все?... Нет, не все, — только то, что любит. А любит — не все. Так, дневная суэта, например, которую ненавижу, для меня — быт. Для другого — поэзия. И ходьба куда-нибудь на край света (который обожаю!), под дождем (который обожаю!) для меня поэзия. Для другого — быт. Быта самого по себе нет. Он возникает только с нашей ненавистью. Итак, вещественность, которую ненавижу — быт. Быт — *ненавидимая видимость*» (курсив автора — И.К.). — См.:

понятый/принятый как рутина отступает на второй план, воспринимается помехой¹.

Надо сказать, что, касательно быта, миф М. Цветаевой в корневых установках отличен от мифа М. Волошина — здесь являет себя иная мифическая «точка сборки» и, следовательно, иная топология мысли. Для Волошина быт прорастает через эстетический жест художника, не может быть воспринят рутиной, поскольку «в мироздании случайности нет», и рутинность смыслов возникает из непонимания скрытых законов вселенной. М. Волошин сознательно оживляет быт, творит его, в то время как М. Цветаева от быта отталкивается, для нее жизнь нельзя сознательно «строить», она созидает себя сама своим сокрытым путем, большая трудность же разглядеть скрытый лейтмотив жизни — *душу*; рутинность же есть внешние, механистические, отвлекающие обстоятельства дна повседневности, потому *реально* вовсе не то, что растет из быта, но то, что получило преобразование в слове, в жесте поэта: реальность, заново пресуществленная, иницированная игрой, вынутая из слова, становится подлинной, значимой, живой и не всегда адаптивной к быту, который вынуждает к сосуществованию разные смыслозадающие приоритеты.

Проживание смыслов бытия в режиме игры, *смыслодвижущими механизмами* которой выступают фантазия поэта, вымысел, провоцирует такие ситуации, которые открывают возможность «мира», задают его смысловые координаты, генерируют сами *смыслодвижущие структуры* — такие лингвистические единицы, которые позволяют *видеть реальность невооруженным взглядом* (притом, что сам взгляд не оптического порядка, но по своей сущностной значимости равен *чутью, слуху*; как правило, в случае поэтики М. Цветаевой — такой взгляд обеспечивает изнанка принятых смысловых нормативов). Реальность, осмысленная *таким образом*, приобретает статус мира, а сам оборот «*таким образом*» выводит то, что поэтом воспринимается в качестве мифа — способ именования вещи, при котором сущностные стороны реальности и слова совпадают. *Миф* есть нарратив, осуществляемый словом, расплавленным до тонкой субстанции: словом-прагмемой, в которой обнаруживается ускользание языковой стихийности.

Если говорить о мифопоэтической рефлексии Цветаевой, то следует держать в уме то, что «речь идет не об атеизме или религиозных исканиях, но об... поэтической версии вечной жизни, имеющей больше общего с космогонией, нежели со стандартной теологией»². В «Новогоднем», к примеру, программа

Цветаева М. Письмо В. Ф. Булгакову. Париж, 2 января 1926 г. // *Цветаева М. Письма*: Соч.: в 7 т. Т. 7. М., 1995. С. 9–10.

¹ Дочь Ариадна в письме М. С. Булгаковой так характеризует отношение матери-поэта к быту: «Мама не любила хозяйства, так как оно прожорливо — пожирает время, не оставляя ничего взамен, тем более вечного». — См.: *Лосская В. Марина Цветаева в жизни. Неизданные воспоминания современников*. М., 1992. С. 174–175.

² *Бродский И.* Об одном стихотворении // *Бродский И.* Соч.: в 7 т. Т. 5. СПб., 1997. С. 182.

«того света», отталкиваясь от «непереносимости и непроизносимости такой высоты»¹, воспроизводит версию «нового света», в которой поэт вопрошает ушедшего поэта-Рильке о сути божественной инстанции:

Не ошиблась, Райнер, — рай — гористый,
Грозовой? Не притязаний вдовьих —
Не один ведь рай, над ним другой ведь
Рай? Террасами? Сужу по Татрам —
Рай не может не амфитеатром
Быть. (А занавес над кем-то спущен...)
Не ошиблась, Райнер, Бог — *растущий*
Баобаб? Не Золотой Людовик —
Не один ведь Бог? Над ним — другой ведь
Бог?

Это мифический Бог, который *мыслится*, и из этой мысли реальность переходит в бытийственный режим космоса, порядка, в котором все вещи осознанны, отношения между ними явные и действующие, принятые не на веру в теологическую концепцию «загробной жизни», но через лингвистическую проверку, выверенность на наличие вопроса и на *возможность* ответа.

Бродский фиксирует диалектику, за счет которой рефлексия божественного, бытийственно подлинного, приобретает реальность и, одновременно, делает реальным то, что в нормативном словаре отсутствует, в то время, как от предметных значений слов ускользает — небытие, или — смерть. В этом отношении мифопоэтика Цветаевой — опыт приручения смерти, или, иными словами — осмысления смерти, прощупывание словом такого семантического вакуума, который не поддается предикации, прямому оптическому наведению. Небытие, смерть — инобытие, проявляемое строем речи, о нем вопрошающей. И речь здесь ткется фиксацией мелочей, нюансов, подробностей, которые и переводят нереальное в спектр реального, небытие — в режим бытия. Бродский обращает внимание на такие строки «Новогоднего»:

Как пишется в хорошей жисти
Без стола для локтя, лба для кисти
(Горсти)?

которыми дается емкая формула «того света» — через отсутствующие предметы-реалии, через снятие причинно-следственных отношений — через «последствия смерти» не-существованию сообщается характер активного процесса. «Отсутствие привычных (первичных в понимании бытия как писания) признаков бытия — говорит И. Бродский, — не приравнивается к небытию, но превосходит бытие своей осязаемостью. Во всяком случае, именно этот эффект — отрицательной осязаемости — достигается автором при уточнении “кисти / (Горсти)”.

¹ Там же. С. 182.

Отсутствие в конечном счете есть вульгарный вариант отрешенности: психологически оно синонимично присутствию в некоем другом месте и, таким образом, расширяет понятие бытия. В свою очередь, чем значительный отсутствующий объект, тем больше признаков его существования; это особенно очевидно в случае с поэтом, “признаками” которого является весь описанный (осознанный) им феноменальный и умозрительный мир. Здесь и берет свое начало поэтическая версия “вечной жизни”. Более того: разница между языком (искусством) и действительностью состоит, в частности, в том, что любое перечисление того, чего — уже или еще — нет, есть вполне самостоятельная реальность. Поэтому небытие, т. е. смерть, целиком и полностью состоящее из отсутствия, есть не что иное, как продолжение языка»¹. Подтверждение тому цветаевское:

Рифма — что — как не — целый ряд новых
Рифм — смерть? —

Бродским выясняются ориентиры, которыми следовало бы руководствоваться, раскрывая сущностные опоры цветаевской мифопоэтики. Реальность, зависящая от такой версии письма, как миф, приобретает свою определенность и *мыслимость*, мир мыслится (его нормативные константы разваливаются и из этого развала открываются лингвистические перспективы *иного*), а процесс мышления вскрывает глубинные архаические фундаментальные принципы и мысли, и мира одновременно. Смерть («Гостиница Свиданье Душ» в «Попытке комнаты») — то, что принуждает к мысли, и сама объявляет собственные исконные корневые сплетения, которые в языке были/есть, но остаются не проявленными, неочевидными; *смерть мыслится* из собственно языковой стихии, поэт-синзитив улавливает эти тонкие грамматические и, одновременно, природные соответствия, уплотняет «тот свет», по словам И. Бродского, в *часть речи*. Цветаева говорит: ремесло поэта — «Мра-ремесло», т. е. такое ремесло, которое путем *мыслимости* смерти открывает путь к стихии природы — к общим архаическим родовым корням человека и реальности: «Мра, кстати, беру как женское имя — сообщает поэт, — женское окончание, звучание — смерти. Мор. Мра. Смерть могла бы называться, а может быть где-нибудь, когда-нибудь и называлась — Мра. Слово-творчество, как всякое, только хождение по следу слуха народного и природного. Хождение по слуху. Остальное — лишь литература»². Так, смерть, бытийственно предельный феномен — требует словесного переименования, переназывания, которое осуществляется поэтом на слух, через подбор фонетически адекватных композиций и которые, как оказывается, совпадают с тем, что уже есть в смысловом арсенале самого языка — смерть/смердь/мор/умирать/мрак и пр. Реалия, перетолкованная, переназванная делает явным и понятным то, что скрывалось за неговорящей

¹ Там же. С. 183.

² Цветаева М. Искусство при свете совести // Цветаева М. Полное собрание поэзии, прозы, драматургии в одном томе. М., 2008. С. 846.

лексической оболочкой; поэтическое мышление формирует *мир* с нуля, определяет такой смысловой континуум, в котором вещи и отношения поставлены на свои места, осмысленны поэтом и описаны текстом. К примеру, в «Поэме воздуха» смерть — не конец, а начало, «где все с азов, заново...»; опыт *мыслимости смерти* возводит хаос смыслов, чувств в статус порядка, *мира*. Мыслимость смерти достигается из ритуала самой мысли, из напряженного мифопоэтического действия, расплавляющего ороговелый смысл, доводящего слово до *текущего* состояния.

Мифопойэтическая версия реальности (от которой предметная реальность пребывает в зависимости) выводит «явление невооруженным взглядом, вне контекста и без посредников»¹, сосредоточенно, внимательно, *поверх очевидностей* (как топографических — «поверх Роны и поверх Rarogn'a, / Поверх явной и сплошной разлуки», «Поверх Литейских вод» — так и смысловых с их причинно-следственным знаменателем), *поверх условностей* («над миром мужей и жен»). Итак, фундаментальные принципы мифопоэтики М. Цветаевой могут быть воссозданы в следующем ключе: во-первых, это зависимость реальности от языка; во-вторых, сущностные глубины мира укорены в лингвистическом порядке; в-третьих, задача поэта (необходимость) — этот порядок прояснить, осознать, перевести в опыт письма. Следует принять то, что возможен и обратный порядок: сам опыт письма инициирует расширение бытийственных горизонтов, наводит на смысловые лакуны, провоцирует мысль. Потому миф Цветаевой разворачивается по следующему смысловдвижимому механизму: в зависимости от творческой ситуации, возможно, что и мысль спровоцирована словом настолько же, насколько и самое слово инициировано мыслью; поэт либо движим мыслью, либо движим словом, либо мысль и слово движимы поэтом, либо первое, второе и третье пресуществляется одновременно (прощупывается лингвистическая возможность конъюнкции).

Уясняемые основания мифопойэтического бытия позволяют провести реконструкцию специфической космогонии поэта, в которой теологические единицы получают предварительное толкование, и только после такой истолковательной процедуры воспринимаются формообразующими скрепами поэтического космоса. Космогония воссоздает смысловую иерархию между словом — вещью, небом — землей, душой — телом — духом.

В поэзии Цветаевой достаточно часто встречаются такие единицы, как «небесное», «земное», «душа», «дух» — теологемы, которые перетягивают смысл в теологический контекст; однако поэт не оставляет их в том значении, которое закреплено за ними в культуре, задает их заново, фиксируя их принадлежность собственному пространству смысла, пространству мифа. Мифологемы равносущностны в своей функциональной принадлежности теологемам — ими ре/организуется реальность, определяется способ бытия, реальности постав-

¹ Бродский И. Об одном стихотворении // Бродский И. Соч.: в 7 т. Т.5. СПб., 1997. С.186.

ляется/сообщается логика. Ими ткется полотно реального «мира». Принимая христианские теологемы, поэт проращивает их значение, дает им свое толкование, за счет чего они приобретают статус мифологем — живых слов, подобранных наслух, реально ощутимых.

Мифопойэтическая процедура интерпретации теологических структур дисциплинирует мышление (это такая специфическая дисциплина, в ритме которой только и возможна смысловая органика), т. е. задает/определяет/термирует прочный смысловой канал, вне которого мысль не воспринимается. Без такой предварительной интерпретативной процедуры (которая, кстати сказать, имеет место в критических эссе поэта, рассыпана во многих его прозаических вещах) текст теряет свою целостность, поскольку теологемы (в творчестве М. Цветаевой заданные как мифологемы, т. е. как специфический способ понимания поэтом сущностных отношений человека и реальности, и контролирующие дискурс) выпадают из целого, остаются пустыми, не обжитыми.

К примеру, мысль Цветаевой сопротивляется инерции таких интерпретаций, которые выведены из спекулятивных принципов мышления. «Душа» требует «тела», а «тело» — «неба». И связь между этими реалиями достаточно прочная, причем связь — не воспринятая из готового теологического формата, но обжитая поэтом, осмысленная. Цветаева *мыслит* «душу», «тело», «дух», и, одновременно, этими, уже мифическими, единицами претворяет мысль: утверждая их, утверждает ими поэтический космос, утверждает ими самое себя.

Мифологемы, выведенные из теологем, приобретают значение *поэтических формул*, которыми просчитывается подлинный/сокрытый смысл реальности. Так, поэт/поэзия — место встречи «земли» и «неба», «стихий» и «идей», потому требует привлечения особая точка зрения, из которой открывается возможность прозрачной поэтической/рефлексивной иерархии, или — космогонии, в свою очередь истолковывающей многие поэтические сюжеты и переводящей их в режим специфического опыта философствования. Как сказано выше, поэзия и проза в мифопоэтике Цветаевой суть зависимые феномены: одной лингвистической формой поэт истолковывает мысль, схваченную в другой форме, конкретизирует, нюансирует ее. В прозе обосновывается *то, что* уже выполнено/восполнено в поэтическом режиме письма; поэзия же интенсифицирует прозу, ритмом, звуком расширяя границы смыслового пространства.

Так, ключевые конды мифической иерархии М. Цветаевой — небо, земля, дух, душа, слово, мысль, поэзия, поэт. Через прояснение их реальность осознается и проживается (эмоционально); *ими* задаются, фиксируются и контролируются смыслы мира; *они же* сообщают ориентиры движения на «тот свет», за грань «мира», в лингвистическое инобытие — в те сферы, которые языком не до конца освоены, или освоены не прочно, или не освоены вовсе. Поэт держит аудиторию в напряжении, излагая версию смысла этих мыслеформ, потому, проводя аналитику цветаевского способа рефлексии, следует отслеживать отношения между этими реалиями, фиксировать уровень их бытия/быта. А бытие, равно как и быт (в эстетике Цветаевой наличествует не только быт как

рутина, но и *быт как ремесло*, тождественное бытию), равно как и небо, и земля — имеет поуровневую смысловую квалификацию, т.е. то, что *до* определенного опыта (смерти, тоски, мысли) мыслилось бытием — после этого опыта отступает в быт, и мир оказывается инаковым в сравнении с тем, который был *до*. Потому важна точка отсчета, относительно которой мысль фиксирует себя. Надо сказать, что сама М. Цветаева эту *точку отсчета* постоянно держит в уме (или — точку зрения, как она сама характеризует ее, и которая воспринимается ею либо до степени, до сравнения, *ad maximum*, либо из сравнения степени вовлеченности той или иной вещи в *порядок мира*).

«По отношению к миру духовному — сообщает поэт, — искусство есть некий физический мир духовного. По отношению к миру физическому — искусство есть некий духовный мир физического. Ведя от земли — первый миллиметр над ней воздуха — неба (ибо небо начинается сразу от земли, либо его нет совсем. Проверить по далям, явления уясняющим). Ведя сверху неба — этот же первый над землей миллиметр, но последний — сверху, то есть уже почти земля, с самого верху — совсем земля. Откуда смотреть. (Так же и душа, которую бытовик полагает верхом духовности, для человека духа — почти плоть. Уподобление с искусством не случайное, ибо стихи — то, с чего глаз не свожу, говоря искусство — все событие стихов — от наития поэта до восприятия читателя — целиком происходит в душе, этом первом, самом низком небе Духа. Что отнюдь не в противоречии с искусством — природой. Неодушевленной природы — нет, есть только неодухотворенная. Поэт! Поэт! Самый одушевленный и как часто — может быть именно одушевленностью своей — самый неодухотворенный предмет!)»¹. Получается, что *душа* — *первое небо земли*, она одержима стихиями, она *природна*, это «ад рода», в то время как *Дух* — сугубо небесное явление. Душа сводит небо и землю, дает плоть Духу. Если вести речь о сущности языка, слова, то эта сущность обналичивает душевную органику; сам язык пребывает в душе и формирует ее рельефность; это среднее звено между небом и землей, *возможное место* для Духа, но реальное место искусства (для Цветаевой — поэзии), потому «между небом духа и адом рода² искусство — чистилище, из которого никто не хочет в рай»³. Природа, сущность (тождественные в словаре цветаевских терминов «породе», «крови») искусства

¹ Цветаева М. Искусство при свете совести // Цветаева М. Полное собрание поэзии, прозы, драматургии в одном томе. М., 2008. С. 845.

² Идиома «ад рода» в метафизике / мифопоэтике Цветаевой открывает свое значение следующим образом: «Ад есть то, что уже уплотнилось, потому утратило изначальную гибкость и вместе с нею — возможность выбора. Эти характеристики ада могут быть распространены ко всему косному, но при этом не должны получать отрицательной оценки. Это тотальная определенность, потому — обреченность, отсутствие выбора». — См.: Цветаева М. Искусство при свете совести // Цветаева М. Полное собрание поэзии, прозы, драматургии в одном томе. М., 2008.

³ Цветаева М. Искусство при свете совести // Цветаева М. Полное собрание поэзии, прозы, драматургии в одном томе. М., 2008. С. 846.

открывается в осмысленной / *мыслимой* космогонии — «искус, может быть самый последний, самый тонкий, самый неодолимый соблазн земли, та последняя точка на последнем небе, на которую, умирая, глядел — ни на что уже тогда не глядевший и окраску которой словами пытался высказать — все слова уже забывший брат брата — Жюль Гонкур. Третье царство со своими законами, из которого мы так редко спасаемся в высшее (и как часто — в низшее!). *Третье царство*, первое от земли — небо, второе — земля» (курсив мой — И.К.)¹. В мифопоэтике и космогонии Цветаевой душа не одна-единственная: у поэта их несколько. Цветаева говорит: «Во мне много душ. Но главная моя душа — германская... Франция для меня легка, Россия — тяжела. Германия — по мне. Германия — древо, дуб, *heilige Eiche* (Гете! Зевес!). Германия — точная оболочка моего духа. Германия — моя плоть: ее реки (*Strome!*) — мои руки, ее рощи (*Heine!*) — мои волосы, она вся моя, и я вся — ее!»². Почему предпочтение отдается именно Германии? — очевидно, здесь сказывается и «голос крови» (по материнской линии в жилах поэта — германская кровь), и возможность перспективы мысли, фиксируемой немецким языком — перспективы, уводящие *за грань* проявленных обстоятельств, за границу мира. Такая перспектива, как сама М. Цветаева ее для себя определяет, исконно присуща немецкому языку, он заводит и уводит *туда*. На *памяти того места* держится весь древнегерманский эпос, на него указывают и корневые основы бытийственно значимых слов: «А еще: *Leichtblut*. Легкая кровь. Не легкомыслие, а легкокровие. А еще: *Ubermuht*: сверх-сила, избыток, через-край. *Leichtblut* и *Ubermuht* — как это меня дает, вне подозрительного “легкомыслия”, вне тяжеловесного “избытка жизненных сил”. *Leichtblut* и *Ubermuht* не все ли те боги? (Единственные). И, главное, это ничего не исключает, ни жертвы, ни гибели — только: легкая жертва, летящая гибель!... А *Urkraft* — не весь ли просыпающийся Хаос! Эта приставка: *Ur! Urquelle, Urkunde, Urzeit, Urnacht*³.

Urahne, Ahne, Mutter und Kind
In dumpfer Stube beisammen sind⁴...

Ведь это вечность воет! Волком в печной трубе⁵. «Лесной Царь» Гете — повествование *о том месте*, и / или *из того места* (из сна, как потом в процессе исследования нам станет понятно). Понять это может только тот, в ком это, *повествуемое*, место находит отзыв. Потребность выхода на грань реальности — чисто немецкая черта, для Цветаевой — ее собственная, доминирующая над остальными, органическая черта характера — *главная душа*. Она, эта

¹ Там же. С. 846.

² Цветаева М. О Германии / / Цветаева М. Полное собрание поэзии, прозы, драматургии в одном томе. М., 2008. С. 258.

³ Древний источник, древний акт, древние времена, древняя ночь (нем.).

⁴ Прародитель, предок, мать и дитя / В глухом пространстве объединены... (нем.)

⁵ Цветаева М. О Германии / / Цветаева М. Полное собрание поэзии, прозы, драматургии в одном томе. М., 2008. С. 259.

душа, удовлетворяя собственную *потребность быть*, потребность в акции находит и реализует себя (как ни парадоксально) в стихии русского языка (часто через соответствия с немецкими лингвистическими аналогами, конкретизирующими и нюансирующими русскую речь). Душа есть то, *чем* проявляет себя сущностная потребность — *страсть* к (к Германии — немецкая душа, к деревьям — лесная душа¹, к поэту² — родная/другая душа, совпадающая с собственной, к поэзии — душа самого языка, с-казывающая себя эстетическим усилием, жестом поэта). Это то, чем душа *орудует* — язык (поскольку она не может быть зафиксирована в статике, только — из импульса действия). В глубинных основаниях *кровь* и *слово* совпадают. *Немецкая-германская душа* и *душа поэтическая* для Цветаевой часто отождествляются: поэтическая душа имеет место настолько, насколько она германская и наоборот, именно германская органика души *выводит* слово, язык к горизонтам смысла и открывает перспективу *иного*. Германская душа с раннего детства — с первого опыта обретения германских слов — сложилась и зафиксировала себя в качестве специфической пластики души; и особая пластика души сообщается человеку языком, на котором он говорит, реалиями которого (смыслом, звуком, звуко-сочетаниями, наводящими на ось смысловых координат, на определенную сеть ассоциаций и фантазий, синтаксическими оборотами-поворотами) мыслит. Немецкий язык развернут к истоку в большей степени, чем другие языки.

Не оставляет безразличным и место, вызывающее слово (страсть к России), потому импульс пофилософского в сущностной своей природе германского порядка, а его лексико-семантическое наполнение — порядка русского языка. Так, мифопофилософские константы (константы мифопофилософского): слово, кровь, место. В более зрелый творческий период Цветаева немецкий и русский языки уравнивала в этом вопросе, а в конце жизненного пути ею утверждается интуиция *специфического языка поэта*, на котором понимание возможно только между равносущностными, поэтами, по той же причине, по видимому, в «Новогоднем» — *тот свет* всеязычен, этот же — *безъязычен*.

Пластичность языка, определяющая пластику души и реорганизирующая пространство, проявляется поэтом посредством следующего примера: *Германский Дух* взрывал мир не баррикадами, а *философскими системами* и отстраивал его заново *поэмами*. Потому, через осознание германской крови в качестве *реалии*, субстанциально значимой в самоуяснении личностной (поэтической) органики, для самой Цветаевой *поэзия* и *философствование* (хотя она так не именует собственный способ рефлексии) — кровно родствен-

¹ В письме А. А. Тесковой Цветаева пишет: «меня кроме природы, т. е. души, и души, т. е. природы — ничего не трогает, ни общественность, ни техника, ни — ни — Поэтому никуда не езжу: ску-чно!». — См.: *Цветаева М. Письмо А. А. Тесковой*. Париж, Ванв, 20 января 1936 г. // *Цветаева М. Письма*: Соч.: в 7 т. Т. 6. М., 1995. С. 362.

² В письме Н. Вульдерли-Фолькарт поэт сообщает: «После Рильке я никого не любила, ни в ком не жила, он был моей последней Душой, последней другой Душой». См.: *Цветаева М. Неизданное. Сводные тетради*. М., 1997. С. 425.

ные способы мыслить, обнаруживать сущность, они могут быть расценены как *предопределенный органикой крови опыт бытия души* и, соответственно, *опыт языка*. Кровь же — самая архаическая сущностная ступень в приближении к человеку, загадочная; та, которая вбирает в себя и ландшафт местности, и небо, и духов земли, и ритм пространства, предопределившего *эту* кровь, и которая посредством конкретного слова потом напоминает и о себе, и о родном месте, как бы далеко во времени и в пространстве человек бы не был от них удален (для Цветаевой в этом отношении значим пример Пушкина, воспринимаемый ею в качестве африканской прививки к славянской крови — можно сказать — к образу мысли); такое напоминание сказывается через языковое мышление, через сознательное отношение к слову как живой стихии, и, одновременно, стихией языка пробуждается. Потому же «тот свет» уже включен в «этот» — запечатлен в крови, т.е. в архаической изначальной субстанции, сокрывающей/открывающей Прапамять, душа располагает себя «в жилах» и обнаруживается посредством *оживленной* языковой стихии.

Так, душа есть место, рельеф которого и задан языком, и сам предопределяет лингвистический рельеф, поскольку *душа* и *язык (родная речь)* — реалии взаимозависимые; языком, расплавленным словом фиксируется пластика души, от которой зависят и устремления мысли, и жизненные потребности, и предпочтения, и предчувствия. Urblut, Urwerde, Ursprach — единая корневая система, уплотненная в душе (плоть души); мысль этого единства, его актуализация, позволяет выводить на свет, обнаруживать некую Прапамять (память о этом единстве, его телеологию). Мысль такого порядка разворачивает себя за счет темпа пойнэтической речи (мифа), слова, отпущенного на свободу. Потому режим *так* выполненного мышления проясняет единство «начала» и «конца», смыкает «тот свет» и «этот» и позволяет это единение мыслить. Душа болью напоминает о себе, оживляет мир и оживляет собственное естество.

Сама *душа* по своей сущности есть *рана*, но рана иного *телесного* порядка, такого, которое собирает тело, оголяя нервы — все тело становится сгустком нервных окончаний, как натянутая струна — собирается, напрягается, выпрямляется и звучит. В «состоянии покоя — говорит поэт, — душа не существует. (Что сказать о соли, которая *не* соленая? Что сказать о боли, которая *не* болит?). Покой для души (боли) есть анестезия: умерщвление самой сущности. Если вы говорите о душевном покое, как вершине, вы говорите о *духовном* покое, ибо в духе боли нет, он — *над*... Душа знает одно: болит. *Есть* одно: болит. Как болит: стихи. «Переболит» — быт: дурной опыт» (курсив автора — И. К.)¹. Так, душа самая есть боль, которая нигде и везде, такое *место*, которое *несет в себе* человек и благодаря наличию которого *уместен* в мире — *которым с реальностью (ее глубиной, ширью — сущностью) совпадает*.

В каждом, уязвимом/уязвленном *тем* местом («тем светом», или чувством Urkraft), с-казывает себя архаическая германская душа (как это проявляется,

¹ Цветаева М. Неизданное. Сводные тетради. М., 1997. С. 516–517.

по Цветаевой, и в случае М. Волошина, и в случае О. Мандельштама). Она подтверждается / утверждается чуткостью к искусству, к слову, потребностью посредством их встать на грань мира. Это связано с сущностью самого германского языка («в каждом языке есть нечто, лишь ему свойственное, что и есть сам язык»¹) — *темного*: в сравнении с французским, немецкий глубже, растяжимее, полнее; «французский — часы без отзвука, немецкий — более отзвук, чем часы (бой)... немецкий продолжает создаваться читателем — вновь и вновь, бесконечно. Французский — уже создан. Немецкий — *возникает*, французский — *существует*... Немецкий — бесконечное обещание (тоже дар!), но французский — дар окончательный... немецкий ближе всех к родному. Ближе русского, по-моему. Еще ближе»². «Немецкий ближе всех к родному» — речь идет, очевидно, о *родине слова* — о душе, о мысли, о крови: для поэта немецкий более проникновенен и щедр, вбирает в себя смысловую перспективу, в каждом речевом жесте указывает на свернутую сущность (тоска по немецкому языку — от которого отлучена, с которым разлучена — воспроизводит себя и как тоска по родному, совпадающая с тоской по детству, по разрушенному дому, по родине, пронизывает всю цветаевскую эстетику; этот экзистенциал (тоска) являет себя в качестве формообразующей нити, *удерживающей / содержащей* эстетическую телесность поэта).

В случае Цветаевой: в крови, в душе, в языке, в топографии мысли сталкиваются две стихии, каждая со своей сущностью — германская и русская. Из ее пояснений выходит как-то так, что ландшафт мысли (логические пути, синтаксические переходы, семантические узлы) — германский, а плоть мысль обретает ресурсами русского языка (вокальность слова, семантические указатели на наличие русских просторов и горизонтов, рябины, бузины, останавливающих смысловую инерцию, «цепляющих» сущность). И сущность цветаевской мифопоэтики, можно предположить, обнаруживается как взаимопроникновение двух языковых / душевных / кровных стихий — германской и русской. Это ни в коем случае не двоемирие, не двоедушие — это усиленное природой двух языков чувство грани, *реальное чувство* того, что *сущность ином (и / е) рна*. Как у Рильке очертания храмов в Москве вызывают «чувство родины»³, так и для Цветаевой готические шпили Германии «цепляют» сущность: она начинает говорить, с-казываться. И поэзия эту сущность обнажает, выводит из глубин, доводит до сущности собственно языковой, сущности любого языка и языка, взятого вне национальных конкретик.

¹ Письмо Р. М. Рильке от 6 июля 1926 г. // Райнер Мария Рильке, Борис Пастернак, Марина Цветаева. Письма 1926 года: Книга, 1990. С. 163.

² Там же. С. 163.

³ Друг Рильке, писательница С. Шиль, рассказывает, что Россия предстала Рильке как «страна вещих снов, и патриархальных устоев, в противоположность промышленному Западу... Поэту казалось, что он обрел в России то, что так мучительно искал в предыдущие годы на Западе». См.: Райнер Мария Рильке, Борис Пастернак, Марина Цветаева. Письма 1926 года: Книга, 1990. С. 19.

Искусство — третье царство — язык — есть магическая сфера, которая держит того, кто уязвим словом, ранен мыслью — держит поэта, потому Цветаева дает поэта *одержимым*. Искусство размыкает время, вводит поэта (сказителя) в такое пространство и время («Час Души»), в котором душа может быть *услышана*:

Есть...
Час души, как час струны
Давидовой сквозь сны
Сауловы...
Час сокровеннейших низов
Грудных. — Плотины спуск!
Все вещи сорвались с пазов,
Все сокровенья — с уст!
С глаз — все завесы! Все следы —
Вспять! На линейках — нот —
Нет! — час Души, как час Беды,
Дитя, и час сей — бьет¹.

Душа — как *Бед*а, как самопроизвольный звук, как импульс, «плотины спуск», предопределяющей откровение. *Душа* для Цветаевой та же *усия-сущность* греческого словаря (Гераклита, Платона), но не словаря христианских терминов. В «Поэме Горы» она дает реальные основания души:

Как будто бы душу сдернули
С кожей! Паром в дыру ушла
Пресловутая ересь вздорная,
Именуемая душа.
Христианская немочь бледная!
Пар! Припарками обложить!
Да ее никогда и не было!
Было тело, хотело жить...

Это душа-язычница, что может быть понято так: подлинная *живая душа* пребывает всегда *до* идеологии.

Поэт — одержим, с одной стороны, словом (душой), с другой — *Духом*. Дух поэт рифмует с *ухом*, *звуком* (в «Поэме воздуха»):

Старая потеря
Тела через ухо.

¹ Если предварительно прояснить ориентиры, по которым движется поэтическая эстетика М. Цветаевой, то интерпретации излишни — слово поэта веско и емко само проговаривает собственную суть, потому мы воздержимся от подробных интерпретаций большинства поэтических вещей — они берутся нами в качестве иллюстраций мыслительной плоти.

Ухом — чистым духом
 Быть. Оставьте буквы —
 Веку.
 Чистым слухом
 Или чистым звуком
 Движемся? Преднота
 Сна.

Звук движет поэта к небу, к тому, что за воздухом («лучше-воздуха», «Дыра бездонная / Легкого, пораженного / Вечностью...»), и это небо — твердь. Поэт *выводим звуком к небу*, к тверди иного порядка, и эта твердь обретается словом же, синтаксическими «спазмами вдоха». Синтаксис и логические / лингвистические связи и закономерности мыслятся «паузами, перерубами / Пульса». Синтаксис — канва рациональности — рубится, плавится, притом, что этот процесс плавки языка, реконструкции логических каналов совпадает с физиологией дыхания, вернее сказать — инициирован частотой дыхательного ритма, потому воссозданная текстом космогония *реально проживается*, а движение, путь от *земли к небу* — событие и поэтического, и биографического характера.

М. Гаспаров дает толкование «мира» Цветаевой через образ подковы, где *Дух и душа* — разные полюса одного целого — магнита, и это толкование позволяет прояснить единство поэтических образов, обосновать избранное поэтом движение мысли. «На противоположной стороне от разрыва — бог, — сообщает М. Гаспаров, — в нем все едино и слито, “все... спелось”. К одному полюсу усиливается материальность, к другому — духовность; по одну сторону разрыв в кольце — апофеоз духа (поэт, Ипполит, Царевич, Георгий...), по другую — апофеоз красоты и страсти (Афродита, Федра, Царь-девица, Елена, Гончарова...). Они ищут взаимодополниться и влекутся друг к другу. Прежде всего, конечно — по кратчайшему пути, через разрыв; но этот путь (столкновение двух самоутверждений) гибелен и кончается трагедией. Верен только противоположный путь (двух самоотрицаний), дальний, в обход всего кольца — к слиянию в божестве (“где даже слов-то нет. Тебе — моей...”). Отсюда — вечная цветаяевская тема разлуки и разминовения как единственной должной (по крайней мере, для нее) формы существования. И такое разминовение на одной стороне кольца и слияние на другой происходит не только между людьми, но и в каждом человеке»¹. Образ магнита здесь сводит в единый топос логику совпадения и логику различия, позволяет зафиксировать их взаимозависимость, и, одновременно, взаимоотторжимость, одномоментность «Да» / «Нет». Поэт же (синзитив, в отличие от *просто человека*) *мыслит* этот разрыв-единство — феномен, данный Гераклитом диалектикой: мыслит, подбирая на слух слова, сопровождает

¹ Гаспаров М. «Поэма воздуха» Марины Цветаевой: Опыт интерпретации // Гаспаров М.Л. Избранные статьи. М.: Новое литературное обозрение, 1995. С. 264.

мые внутрилингвистической рифмой, и освобождая языковые / бытийственные ритмы (пролагая синтаксические каналы) для исполнения в слове космогонии, открываемой / открывающейся эстетическим напряжением.

Здесь важно понять — кого Цветаева мыслит поэтом? — Тема поэта / поэзии — сквозная — стержневая — для всей ее мифопоэтики: реальность мыслится через мыслимость сущности поэта и поэзии. Смысловые конструкции, раскрывающие сущность поэта / поэзии суть конструкции, определяющие реальность, переводящие ее в статус мира и сообщающие миру ценностную максимуму. Любой поэтический сюжет, прозаический жест *предполагают* наличие этих конструкций и их рефлексивную функциональность. Это такие смысловые конструкции, *которыми* поэт задает ориентир мышлению.

Для М. Цветаевой, поэт — тот, в ком разъята невинная, пластичная, чуткая душа, в ком пребывает сущностная потребность в свободной мысли; тот, в ком *душа ранена* (Г. Адамович, не понимая, что интенсив мысли Цветаевой есть не поза, а наличие иной творческой органики, нежели его собственная, сказал: «Нельзя постоянно жить с температурой в тридцать девять градусов!»). На статью Ю. Иваска, пытающегося установить конструктивные принципы цветаевской поэтики, дать им оценку, она откликается (на «голос интеллектуального гастронома»): «У Вас нет чутья на жизнь, живое, рожденное. Нет чутья на самое простое. Вы все ищите — как это сделано. А ларчик просто открывался — *рождением*... О таком живом, как я и мое, нужно писать *живому*... Вообще мои стихи не от головы и не для головы...»¹. Слово рождается из боли «видеть мир распахнутыми глазами души». В случае эстетики мысли М. Цветаевой работает блоковская формула поэта и поэзии: «Жить стоит только предъявляя безмерные требования к жизни: все или ничего».

Для Цветаевой поэт — это такая *порода* (а *порода* — характерная идиома в цветаевской мифопоэтике) людей, которая дает себя распознать наличием *раны инобытия, болью души*. Поэт — уже не человек, но и не ангел; он — герой греческой мифологии, тот, кому доступна «земля богов» — «небо поэта как раз в уровень подножию Зевеса: вершине Олимпа»². Поэт — тот, кто «преодоле-вает (должен преодолеть) жизнь», возвращает словам «их изначальный смысл, вещам же — их изначальное название (и ценность)»³. Он — *сновидец*, тот, кто несет мысль оттуда сюда, переводчик-проводник (как Вергилий у Данте, как

¹ См.: Кудрова И. После России / / Кудрова И. Путь комет: В 3 т. Т. 2. СПб., 2007. С. 516.

² Цветаева М. Искусство при свете совести / / Цветаева М. Полное собрание поэзии, прозы, драматургии в одном томе. М.: Альфа-Книга, 2008. С. 847.

³ Райнер Мария Рильке, Борис Пастернак, Марина Цветаева. Письма 1926 года: Книга, 1990. С. 86. — И для Р.М. Рильке М. Цветаева не просто плоть поэзии, пятой стихии, но — сама природа. Он спрашивает ее в ответном письме: «Милая, не ты ли — сила природы, то, что стоит за пятой стихией, возбуждая ее и нагнетая ее?» — См.: Райнер Мария Рильке, Борис Пастернак, Марина Цветаева. Письма 1926 года: Книга, 1990. С. 90.

Рильке для самой Цветаевой — отсюда — туда) — тот, кто пребывает в междумирии (в точке напряжения между бытием и ничто, жизнью и смертью, явью и сном, землей и небом), кто *понимает / длит нездешность сущности* человека, его «не от мира сего», в ком сущностная глубина разъята. Важно, что для поэта междумирие в первую очередь есть лингвистическая межа. В письме Рильке Цветаева пишет: «Поэзия — уже перевод, с родного языка на чужой — будь то французский или немецкий — неважно. Для поэта нет родного языка. Писать стихи и значит перелагать»¹, потому поэзия отвергает границы национального разума, или — раздвигает их, указывает им необозримые пределы. Поэзия — перевод с языка сущности, с языка мысли («с того света») на язык разговорных форм (на национальные языки).

Поэт — без огрубевшей кожи. Это тот, в ком *душа болит*, а потребность к с-казу мысли воспринимается душевно-художественным рефлексом, художественно-болевым, «ибо душа наша способность к боли — и только. (К неголовной, не-зубной, не-горловой — не — не — не и т.д. боли — и только)»². Боль души фиксируется *силой тоски, тягой к иному*, скрывающемуся за грубыми смысловыми формами. О себе поэт говорит: «Ведь я не для жизни. У меня все — пожар!... Мне больно, понимаете? Я ободранный человек, а вы все в броне»³, — и по этим же основаниям воспринимает искусство — поэзию — как святое ремесло, подчеркивая, что именно *так* было в Греции — в той культурной среде, в которой поэзия воспринималась культовым ремеслом, фиксирующим мысль и дающим мысли слово: поэзия была обручена с *трагедией* — искусством выведения на поверхность того, что болит и интенсивом проживания его. Притом, что слово поэзии / трагедии — не людского порядка — это слово-молитва, прямая речь к Богу, т.е. предстояние перед Богом / богами (поэт — «никогда не-атеист, всегда многобожец, с той только разницей, что высшие знают старшего (что было у язычников)»⁴) — «поэт витает в облаках». Цветаева говорит: «совести не хватает хвалить и молить Бога на том же языке, на котором мы же, веками, хвалили и молили — решительно все. Чтобы сейчас на прямую речь к Богу (молитву) отважиться, нужно либо не знать, что такое стихи, либо — забыть»⁵.

Поэт — разъятая душа, оголенный нерв — живое слово — место, сводящее землю и небо в единый топос, преображающее землю и открывающее небо. Поэт в языковой стихии одержим хаосом (землей, душой) и порядком (небом,

¹ Письмо от 6 июля 1926 г. // Райнер Мария Рильке, Борис Пастернак, Марина Цветаева. Письма 1926 года: Книга, 1990. С. 163.

² Цветаева М. Искусство при свете совести // Цветаева М. Полное собрание поэзии, прозы, драматургии в одном томе. М., 2008. С. 847.

³ Из письма А. Бахраху. См.: Кудрова И. После России // Кудрова И. Путь комет: В 3 т. Т. 2. СПб., 2007. С. 84.

⁴ Цветаева М. Искусство при свете совести // Цветаева М. Полное собрание поэзии, прозы, драматургии в одном томе. М., 2008. С. 847.

⁵ Там же. С. 845.

Духом): посредством слова от хаоса отталкивается и стремится к космосу, из космоса возвращается в хаос. Хаос (душа, земля, стихийность) поставляет пластику слова, содержит его сущностную органику. Высший порядок (Дух, небо) воплощает в слово *мысль*.

Так, Дух тождественен мысли. Цветаева ее называет еще *идеей*. Потому есть *поэты идейные* — те, в чьем слове-речении сквозит мысль (Гете, Пушкин), есть *поэты безыдейные, стихийные* (Некрасов) («они все-таки первое низкое небо»¹, ибо открыли путь языку, освободили его от оков смысла и выпустили слово на свободу); есть поэты, в которых умещается стихийность и идея/мысль (Рильке). В любом случае поэт — в руках либо стихии, либо мысли, либо — напряжения между стихией и мыслью (и тогда слово поэта есть опыт восхождения от души к Духу, от земли к небу); и разница только, «кроме основной разницы рук, в степени осознанности поэтом своей держимости»² — поэт чутким ухом, словом *исполняет* мысль или обнаруживает стихию/хаос. Потому поэт не свободен: он свободен от людей, но не свободен от души и/или Духа, потому же абсолютная «свобода от» невозможна, но всегда (как импульс) необходима «свобода для». Язык, слово — стихийны: «для идей есть тело, для стихий душа».

Бытие слова имеет свои уровни, потому следует иметь точку отсчета — место, из которого направлен смысл — «по существу вся работа поэта сводится к исполнению, физическому исполнению духовного (не собственного) задания. Равно как вся воля поэта — к рабочей воле к осуществлению... К физическому воплощению духовно уже сущего (вечного) и к духовному воплощению (одухотворению) духовно еще не сущего и существовать желającego, без различия качеств этого желającego. Воплощению духа, желającego тела (идей), и к одухотворению тел, желających души (стихий)»³. Такая бытийственная иерархия формирует то, что фиксируется феноменом «совести», для поэта же совесть есть соответствие частоте звука/слуха, лексической пластике (от которой зависит пластика этическая) тому пространству, в которое поэт попадает, ведомый словом («Поэт издали заводит речь / Поэта далеко заводит речь»). В «Поэме воздуха» разворачивается путь звуком от земли к небу через *семь небес* («Семь — heilige Sieben!» / Семь — в основе лиры, / Семь в основе мира. / Раз основа лиры — / Семь, основа мира — / Лирика.» — орфическая священная космогоническая конструкция, воспринятая и в качестве священного/поэтического пути слова к мысли), от души к Духу, от стихии к чистой мысли — к божественному, которое есть «Закон отсуствий / Всех».

Надо сказать, что космогония Цветаевой напоминает космогонию орфиков и пифагорейцев (зависимую от религии орфизма). Часто цветаевская характеристика глубинной сущности поэта фиксируется именем Орфея, мифического

¹ Там же. С. 845.

² Там же. С. 844.

³ Там же. С. 845.

героя, озвучивающего «голос правды небесной — против правды земной», доносящего слово богов людям. Сами боги здесь функциональны, они не требуют слепой веры (как это позже закрепилось в христианской традиции), но предполагают действие, коммуникацию, знание и владение словом. Та категория людей, которые Цветаевой квалифицируются поэтами, в ранней греческой мысли воспринимались *мудрецами* — теми, в ком чутье к слову и тяга к мысли совпадали, теми, кто *ранен* в душу и длит понимание / осознание того, что бытие и небытие — феномены лингвистического порядка, или — порядка мышления (как у Парменида — то, что не может быть помыслено — не существует). *Поэт* Цветаевой, как и *мудрец* Пифагора, Гераклита, Парменида и даже Сократа, Платона — мыслитель, понимающий / ощущающий кожей то, что за явными смыслами (мнением) скрывает себя непроявленная бездна, хаос, инобытие (вектор вниз, к земле), либо же — *возможность* мысли / идеи, претворенной через *доверие к импульсам языка, на слух* (вектор вверх, к небу, к богам) — такие контекстуальные совпадения дают основания проводить знак равенства между поэтом и мудрецом (и сама Цветаева достаточно часто это равенство фиксирует). В этих установках мысли поэзия и философия (как она дана изначально в своем греческом истоке Пифагором) совпадают — воспринимаются в качестве лингвистических ритуальных практик претворения мысли, перевода ее из сферы божественного ума (Нуса) в сферу земных стихий и формирования божественного порядка на земле, космоса. Важно и то, что коренная для религиозного дискурса единица — теологема — *божественное* здесь получает осмысление, и *ею* впоследствии мыслится макро-порядок и порядок человеческих отношений.

Божественное — не застывшая раз и навсегда смысловая форма; божественное открывается через такие смысловые вакуумы как совесть, поступок, смерть, любовь, за которыми стоит определенный опыт; смысловые вакуумы освобождают *человеческое* в человеке и открывают мир, задают ему меру. Бог, божественное для поэта — высшая инстанция смысла, которая, опять же, не трансцендентна миру, но в определенных ситуациях (в ситуации письма) проступает. Как, к примеру, она дана в «Поэме воздуха»:

Не в день, а исподволь
 Бог сквозь дичь и глушь
 Чувств. Из лука выстрелом —
 Ввысь! Не в царство душ —
 В полное владычество
 Лба.

Лоб — «чувство головы с крыльями», область Гермеса («Гермес — свои!») — и *рука* («рука пишущая») — та телесность, которая *держит* божественное в человеке, дает возможность сущности *человеческого* (человек здесь не раскрывается через род людской, через общественный порядок, но *открывается* — т.е. он не дан, а задан — через дело, работу, через уни-

кальность исполнения) сбываться, выпрямляться в полный рост. Для Цветаевой «божественное» — значимый служебный термин для фиксации *высоты смысла*, до которой поэт настойчиво и последовательно, через оговорки, вопросы к уже устоявшемуся и приобретаемому теологическую монументальность, смыслу, старается *договориться, докричаться, добратся*. В «Поэме воздуха» бог — есть мысль, потому

Без компаса
Ввысь! Дитя — в отца!
Час, когда потомственность
Ска-зы-ва-ет-ся.
Твердь!

То есть мысль возвращается к истоку, тяготеет к самосовпадению — «Дитя — в отца!».

Бог — не-сущее, ничто, «Закон отсутствий / Всех», место, из которого динамика слова берет начало, *мыслимый* исток бытия, а сама мысль получает толчок из актуальности отсутствующего, из конструкции с отрицанием, из отказа от готовых смысловых схем («На твой безумный мир / ответ один — отказ»). Божественное проступает не в мире, каков он есть, видим, кажется, но в мире, разложенном на составные смысловые сегменты (посредством деструкции речи, слова) и сложенном заново в новую иерархию — в «мир», порядок, каковым ему *должно* быть.

М. Гаспаров замечает, что поэтика Цветаевой напоминает (не совсем ожидаемо) технику раннего кубизма в живописи, где объект разымается на элементы, которые перегруппировываются и обрастают сложной сетью орнаментальных отголосков, но для Цветаевой это не только техника, но и принцип — принцип восхождения к мысли, принцип фиксации мысли языковой формой и принцип воплощения мысли в текст. Это дает основание воспринимать поэтические тексты М. Цветаевой в качестве лингвистических конструкций, провоцирующих мысль, т. е. конструкций, в которых обнаруживает себя специфический способ мышления, ориентированный не на сказывание уже-смысла и не на обоснование его (как это принято в академических философских штудиях), но на провокацию смысла, на его поиск и на пути приведения к нему. Сам текст задает / открывает рациональный / лингвистический канал, в движении по которому мысль получает возможность сбыться в слове.

4.2.3. Иномерность пространства мысли. Поиэтическая версия философствования

У Цветаевой эстетические и философские кредо рассыпаны в стихах и прозе «с частотой личного местоимения и первого лица»¹, из них она не делает

¹ Бродский И. Об одном стихотворении // Бродский И. Соч.: в 7 т. Т.5. СПб., 1997. С.144.

тайны. Они же, как было сказано, воспринимаются поэтом в качестве принципов мысли.

Кроме того, что мысль маркирована божественной инстанцией смысла, что она есть не-сущее, ничто, мысль еще и распознается по особым приметам: через доверие языку и посредством эстетики удивления — удивленного поэта и удивляющего слова. М. Цветаева фиксирует удивление по лингвистическим параметрам — это текст, рифма, нужное слово, которые по всем внешним законам и обстоятельствам «не могут быть», но исполняются, есть. От их наличия напрямую зависит смысл реальности. Очевидно — *мифопоэтикой* мысль обнаруживает себя из состояния письма, где миф есть и воплощение мысли и подлинная реальность/жизнь, поднятая над рутинной. Миф, мысль происходят из одного греческого корня *mitos*, одно из значений которого — слова Геракла, пронесенные «оттуда» «сюда», из мира богов в мир людей, непонятные, *речь, вызывающая удивление*.

Поэтический текст наводит на удивление и длит его — усиливает удивление тому, что *сущность* вещи, смыслы мира не соответствуют общепринятому рациональному образцу, заставке. Текст и заставляет сомневаться в общепринятых канонах смыслов, и открывает перспективу к генерации смысловой органики, творимой из состояния удивления. Сам язык ведет к мысли, предоставляет каналы, по которым мысль может быть достигнута и воплощена, потому цветаевская языковая стихия — самостоятельная магическая стихия, «пророческая», «колдовская». Раскрепощенный язык снимает пространственно-временные скрепы, выводит за границы формальных приоритетов, к времени и пространству, фиксируемым иной системой мер.

Мера времени и пространства прорастает, конкретизируется из точки напряжения между бытием и ничто, жизнью и смертью, явью и сном — из опыта мысли. Эта же мера и выступает точкой опоры в формировании смысла. Поэт, *вещающий* слово, *уже* в ином измерении, с иной шкалой мер. Сам процесс поэтического творчества — выпадение за границу обычного. Потому у Цветаевой

Есть час на те слова.
Из слуховых глушин
Высокие права
Выстукивает жизнь.

Это «Час безземельных братств. / Час мировых сиротств». Это не календарный час, и его пре-существование не всегда может быть соотносено с физической географией. Скорее — речь идет о топологии иного порядка — логоса того места, в которое выпадает из обыденного поэт-провидец и из которого вещает (и это место совмещается с пространством самого языка). Именно *такое выпадение* сообщает жизни ее подлинный смысл, ее «высокие права». Потому же поэт «для других сновидит времен». Проникновенное событие с природой («рощ», «мхов», «хвой»), с лесом («Элизиум мой») обнаруживают изнанку жизни — инобытие — ту же жизнь, но не исковерканную, не изуродованную, не

надуманную и реализованную логиками вторичных смыслов — полную жизнь природы (при-роды):

Древа вещая весть!
Лес, вещающий: — Есть
Здесь, над сбродом кривизн —
Совершенная жизнь:
Где ни рабств, ни уродств,
Там, где все во весь рост,
Там, где правда видней:
По ту сторону дней...

Таких смысловых соотношений достаточно много, они пронизывают все творчество/мышление поэта, они же могут быть восприняты емкими формулами мысли, обнаруживающими ее иноземность, инобытность, иностранность, иномерность:

Это заговор против века:
Веса, счета, времени, дроби,
Се — разодранная завеса:
У деревьев жесты надгробий...

«Надгробий» — готовых форм, по-видимому. По тому же основанию (на основании бегства от готовых содержательных форм) поэтом приветствуется седина, воспринимаемая победой над календарем —

Эта седость — победа
Бессмертных сил.

И самое время, подлинное, ускользающее из принятых измерительных систем, на цвет — седе. Время же, принятое культурой — феномен, уводящий человека от его основ, от подлинности и искренности. Себя же поэт *видит явно*:

Ибо *мимо* родилась
Времени! Вотще и всеуе
Ратуешь! Калиф на час:
Время! Я тебя миную.

Банально давать интерпретации того, что сказано прозрачно и емко, того, что поэтической формулой выводит понимание истока, и, в то же время, этой формулой дает толчок мысли: поэт различает время, которое «вотще и всеуе» ратует, которое «Калиф на час», и Время — которое открывает возможность миновать «время», которое *за* временем. Поэт же тот, кто понимает подлинность человеческого — *мимо*, проясняет ее словом и тем самым *утверждает чувство истока*. Сущность времени содержит также стихотворение «Минута», в котором поэт конкретизирует то, что сказано в «Час Души», в «Хвала Времени», в «Прокрасться...» и других. Тема времени для Цветаевой — тема

сквозная, т.е. она с необходимостью пронизывает большинство ее поэтических и прозаических вещей. Через нее дается и суть поэта, и чтойность поэзии. В «Минуте» поэт с надрывом:

О! как я рвусь тот мир оставить,
Где маятники душу рвут,
Где вечностью моею правит
Разминование минут.

— речь идет, конечно же, о страсти (или инстинкте) прорваться к тому месту, из которого подлинность (сущность) внятна и очевидна — к месту за границей принятых мер. Поэт сталкивает разнокоренные, но созвучные единицы «минута» и «миновать», что работает на уточнение, нюансирование смысла. В то же время, «равный с равным» — не разминовываются («Двое»). «Разминование минут», «дни *мимо* идут», *бытие «до времени»*, можно сказать, в мифопоэтике Цветаевой — смыслозадающие идиомы, встречающиеся достаточно регулярно. В «Тоске по родине» встречаем схожий жест: «А я — до всякого столетья». Так, сущность времени иная, поэт же эту инаковость *проживает* как собственную сущность (за границей мер сущность человека и времени совпадают) и обналичивает *живым словом*.

Ощущение инаковости смыслозадающих композиций — пространства, времени — утверждается эстетикой меры *человеческого*. Для поэта мера человеческого воспринимается в качестве максимума усилий по преодолению в себе инерции смысла, а так же в качестве поступка быть на грани, несмотря на внешние условия и обстоятельства. Координатой меры является и сам *опыт грани*, т.е. *опыт смысловой пустоты* таких безусловных/самопроизвольных реалий как смерть, любовь, благо и пр. Потому специфика рациональных форм предполагает специфику поэтического языка (языка поэта, фиксирующего мысль), потому же сама мысль есть поступок, и потому же она остается непонятной и нераспознанной для тех, кто опыта мысли, произведенного из определенных жизнеутверждающих усилий, не испытывал, потому же мысль ориентирована на аристократию Духа — на тех, с кем можно быть и оставаться в полный рост, на тех, кто равносущностен по *природе/породе* (еще одна цветаевская идиома, как и «кровь», и «божественное», маркирующая сущность). В осмыслении собственной эстетической позиции поэт отдает приоритет незнанию/*непониманию*, которое *мыслится* — т.е. получает *длительность* в мышлении. Законченные смыслы — *неприемлемы*, поскольку насильственны, они уводят от сути. Потому Цветаева говорит: «У поэта может быть только одна молитва: о непонимании неприемлемого: не пойму, да не обольщусь»¹. Непонимание есть отрешение от законченной формы мысли-слова; непонимание есть то, *чем* открывается «замок языка» — *ключ*. Этим ключом

¹ Цветаева М. Искусство при свете совести // Цветаева М. Полное собрание поэзии, прозы, драматургии в одном томе. М., 2008. С. 849.

чем поэт открывает язык и проникает в его стихию, посредством которой проникает (одновременно) и в стихию мысли. Если же речь заходит о *понимании*, то оно воспринимается и отстаивается через опыт проникновения к сущности вещей, реалий, состояний (из его же этимологии, корня — *ним*, корневой основы таких феноменов как *внимание*, *обнимание*, *принимание*). Понимание, оптически отстраненное — как мировоззрение, для поэта невозможно: «Никакого мировоззрения — созерцания. Мирослушанье, слышанье, ряд отдельных звуков. Может быть свяжутся! Не здесь»¹. Но, опять же, опыт проникновенного понимания выводит к непониманию, т. е. к осознанию того, что и реальность сопротивляется готовым смысловым схемам, и сами языковые единицы без дополнительной работы с ними, без напряжения не выставляют напоказ свои глубинные основания, те внутрилингвистические принципы, из которых получает воплощение органика смысла. Поэт работает на уровне бытийственных принципов языковой стихии, в точке напряжения между явным смыслом и тем, что сопротивляется предельному выявлению; можно сказать, что поэт культивирует глубинную диалектику «понимание / непонимание», и в качестве таковой диалектики выступает вся поэзия. Потому Цветаева — поэт не эзотеричный, но — реалистичный, подвергающий *сокрытое* (сущностное, бытийственное, т. е. то, что дает возможность реалии *быть*) открытию / откровению (знаку, и для нее знак — условная примета безусловных оснований жизни).

Поэт / поэзия в эстетике М. Цветаевой совпадают с раннегреческими характеристиками мудреца / мудрости, из которых впоследствии получила свои сущностные ориентиры философия. Определяя поэзию М. Волошина, М. Цветаева говорит: «Могу сказать, что он стихи любил совершенно так, как я, то есть, как если бы сам их никогда не писал, всей силой безнадежной любви к недоступной силе»². Что это — «как если бы сам их никогда не писал»? Не указывает ли эта формулировка *любви к стихам* на то, что, *сколько* бы поэт не писал и *что* бы он не писал — всегда остаются только на уровне *попытки* высказать то, что не поддается предельному, законченному уяснению? Очевидно, поэтому, поэзия — «безнадежная любовь к недоступной силе», т. е. безусловная любовь, поэзия как любовь, стихия, побуждающая к мысли: поэзия как безнадежная любовь есть удивление тому, что указывает на себя знаком, словом. «Недоступная сила» — сама ускользающая мысль, божественное, сущностный стержень мира. Важно, что и любовь для поэта имеет свою коннотацию, отличную от принятых культурных стандартов. В письме В. Н. Буниной она пишет: «...Ненавижу все, что — любие: самолюбие, честолубие, властолубие, сластолубие, человеколюбие — всякое по-иному, но все — равно. Люблю любовь, Вера, а не любие. (Даже боголюбия не выношу: сразу религиозно-философские собрания,

¹ Цветаева М. Письмо П. П. Сувчинскому. Сен-Жиль, лето 1926 г. // Письма: Соч.: в 7 т. Т. 6. М., 1995. С. 321.

² Цветаева М. Живое о живом (Волошин) // Цветаева М. Полное собрание поэзии, прозы, драматургии в одном томе. М., 2008. С. 810.

где все, что угодно, кроме Бога и любви.)» (курсив автора — И.К.)¹. Любовь не может быть абстрактной, она всегда конкретна («le divin orgueil² (мое слово — и мое чувство), т.е. окончательное уединение и упокоение»³), интенсивна и своей конкретностью размыкает общечеловеческий порядок, укорененный в специфическом порядке языка, в поэзии — в таком порядке, в котором смыслы, проживаясь, открывают себя «из первых рук». Кроме прочего, любовь — «для меня — беда», т.е. *то, что* не оставляет возможности покоя, *то, что* еще может быть названо и *напряжением души*. В письме К. Родзевичу Цветаева определяет любовь: «Любовь: Бог». Из игры слов, запинаний проступает ее подлинность: «каждая удачная игра слов — глубокая правда!»⁴. Любовь отворяет сущность, и сущность всегда избыточна, но всегда проблема — как этот избыток может быть высказан. Потому поэзия — такой способ существования языка, в котором проступает *избыток*, а с ним — высказывается *сущность* и *избыточность* — любовь: «Слово — героика любви, всегда желающей оставаться немой (чисто деятельное)»⁵. Так, поэзия связует слово и немоту, избыточность и пустоту, отрешенность и действие, поступок, воплощает в слове безусловную любовь как безвозмездную сущность, в акции этих составляющих преображается в мудрость — открывает *совершенство / преобразование* реальности: дает реальность как *свершившуюся*, одномоментно разоблачает и сам акт свершения — совершенства.

Очевидно, поэзия — любовь к недоступной силе, притом, что сама любовь отрешена от конкретики, это самое состояние отрешенности от готовых смысловых наполнений, состояние грани мира, беда, напряженность, обостряющая слух — напряжение вслушивания, «распахнутые уши». Такая характеристика поэзии наводит на возможность сравнения *поэтического мышления* Цветаевой с ранней греческой традицией мысли. К примеру, для Пифагора, Гераклита мудрец — человек, устами которого *говорит* Логос, универсальный закон, порядок, ум, при этом *говорит так*, что сам процесс говорения не уместается в бытовые смыслы речи, речений, не соотносится с обыденным, рутинным восприятием самой речи; конкретного ничего не говорит, но при этом открывает / указывает лингвистический путь, по которому можно двигаться, чтобы мысль / Логос уловить, зафиксировать. И Гералитом акцент поставлен не столько на сущность мысли / Логоса, сколько на самом лингвистическом процессе его обретения: через слово, речь выйти к Логосу, подойти предельно близко и удерживать, длить то, что удивляет, при этом ускользая. Можно сказать, что это

¹ Цветаева М. Письмо В.Н. Буниной. Кламар, 20 ноября, 1933 г. // Письма: Соч.: в 7 т. Т. 7. М., 1995. С. 261–262.

² Божественная гордость (фр.)

³ Там же. С. 261.

⁴ Цветаева М. Письмо к К. Родзевичу. 25 сентября, 1923 г. // Цветаева М.И. Письма к Константину Родзевичу. Ульяновск, 2001. С.57.

⁵ Письмо Р.М. Рильке от 12 мая 1926 г // Райнер Мария Рильке, Борис Пастернак, Марина Цветаева. Письма 1926 года: Книга, 1990. С. 92.

такой специфический опыт — опыт обезумевшего слова, тронувшегося с привычной точки опоры, — который, как показывает греческая культура, стал квалифицироваться *философским*, потому и опыт мысли М. Цветаевой есть основания воспринимать в качестве специфической философской рефлексии (можно сказать, что это сама рефлексивная точка отсчета, от которой в свое время отталкивалась мысль Греции, еще не именуя себя философией), или — в качестве специфического мышления, воплощающего и мысль, и ходы ее превращения в языке, а также ставящего под вопрос «мир» приемлемых (неговорящих) смыслов, вещей.

Надо сказать, что стилистика Гераклитова мышления для Цветаевой достаточно близка еще и потому, что учение Гераклита переводил с древне-греческого Нилендер, человек, небезразличный поэту и, как она сама об этом говорит, «вдохнувший в нее страсть к мысли». В некоторых поэтических текстах Цветаева воспроизводит смысловые установки речений Гераклита (фр. 52: «вечность — дитя, играющее в шашки»):

Ведь шахматные же пешки
И кто-то играет в нас...

В прозе же игра воспринимается поэтом как один из способов совпасть с божественным, возможность разъять собственную сущность и дать ей проявиться. Очевидно, М. Цветаева не столько подвергает интерпретации то, *что* Гераклит *хотел сказать и сказал*, сколько *воспринимает* сказанное им и умеет это в своей речи. То есть она делает ту же работу, что и греческий мыслитель: поэт через слово, речь пролагает путь к Логосу, в который вплетаются и речения Гераклита. В этом обнаруживает себя одна из точек соприкосновения Цветаевой с ранней греческой мыслью, это же дает основание воспринимать эстетику поэта, ее *поэтический способ мышления*, в качестве *предстоящего* собственно философскому опыту мысли, осуществленному ресурсом русского языка и закладывающему основание отечественной культуры мысли, тем самым, расширяя ее пространство, открывая перспективу. Можно допустить, что этот же процесс формирования оснований мышления и обоснования уместности такого — *поэтического*, состоящего из вопрошания самого языка, из парадоксов, смысловых «темнот» — способа мысли имел место в ранней Греции (у Гераклита, пустившего в ход именование определенного способа мышления «философией»¹); и таким способом мысли была предзадана философия.

¹ На Гераклита, именовавшего мышление Логоса *философией* и тем самым впервые введшего философию как категорию, указывает М. Хайдеггер (См.: *Хайдеггер М. Что это такое — философия? // Вопросы философии. 1993. № 8. С. 113–123*). По другим данным — (См.: *Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. М., 1986. С. 309.*), категория «философия» была впервые введена в культурный обиход Пифагором, с учением которого у Гераклита были достаточно напряженные отношения, но у которого Гераклит многое и воспринял, к примеру, принцип гармонии, знание о бинарности отношений внутри смысла.

Ф. Кессиди так характеризует эстетику Гераклита: «Парадоксальный характер высказываний Гераклита, его “темнота” и “алогизм” органически связаны с его попыткой выразить в языке и мышлении открытую им тайну жизни и бытия — единство противоположностей, т. е. диалектическую (противоречивую, бинарную, так сказать, раздвоенную) природу всего сущего... Для Гераклита язык — это феномен, в котором скрывается глубочайшая “тайна” всех вещей, их логос, их истинная сущность и смысл. Вместе с тем в языке заключается и отгадка многих загадок мира. Отсюда пристальное внимание эфесца к языку, его пристрастие к фонетической интонации слов, любовь к игре слов, к замысловатым оборотам речи, к ритмическому построению фраз и предложений. Гераклит стремится найти в отдельных предметах и их названиях “знаки”, указывающие на единство взаимоисключающих противоположностей... Язык Гераклита, объединяя смысл каждого слова с его контрастным смыслом и выделяя амбивалентность каждого выражения, является прежде всего орудием раскрытия глубокой истины и далек от того, чтобы быть просто риторическим приемом... Гераклитовские образы (реки, лука, дороги, войны и т. п.) становятся, так сказать, отвлеченно-конкретными понятиями (смыслообразами) “реки” вообще, “лука” вообще и т. д... “Отвлеченно-конкретное” понятие (образ-понятие) конкретизирует или «индивидуализирует» всеобщее и вместе с тем возводит единичное в степень всеобщего, с тем чтобы представить единичное и всеобщее, единое и многое и вообще все противоположности в неразрывном единстве... Гераклит отличает, но не противопоставляет всеобщее и единичное, сущность и явление, рациональное и чувственное, отвлеченное понятие и наглядный образ»¹. Важно, что единство в различии рефлексивных единиц достигается не путем формально-логической аналитики (в мышлении Гераклита она неуместна), но собственно языковым способом, который предопределен *практикой отрешенности* от готовых смысловых образцов; в этом отношении рациональное и чувственное совпадают настолько, насколько отличаются от принятого представления о чувствах и уме. Тем более они не поддаются интерпретации, выполненной по канонам новоевропейской философской рефлексии, в которой расставлены термины, пределы физики и метафизики, и которая остается законодательницей специфики языка философии и языка мысли. Поэзия же, в отличие от философии, оставляет в стороне академические установки на смысл сущности, сознательно исключая возможность достижения истины таким рефлексивным путем. По крайней мере, так мыслит поэзию М. Цветаева. Потому в «Поэме воздуха»:

Полная срифмованность.
Ритм, впервые мой!
Как Колумб здороваюсь
С новою землей —
Воздухом. Ходячие
Истины забудь!

¹ Кессиди Ф. Гераклит. СПб., 2004. С. 63, 68, 69, 71.

Когда поэт говорит, обращаясь к Рильке, который уже совпал с тем, что принято именовать божественным, чистой мыслью, ничто и пр., и, одновременно, поднимаясь словом-телом, звуком-душой по ступеням *семи небес*, ступеням *семи уровней бытия*, проступающим через корневые принципы языка — звук, ритм:

Что-то надо выравнять:
Либо ты на пядь
Снизься, на мыслителей
Всех — державу всю! —

(то есть — «опустись до тех смысловых-звуковых форм-категорий, которыми мыслители мыслят мысль»),

Либо — и услышана:
Больше не звучу. —

то он указывает на то, что язык мыслителей — это еще не та словесная субстанция, которая бы была адекватна чистой мысли — язык мыслителей еще не мысль, но только одна из ступеней к ней и вовсе не последняя. Вот это «либо» и дефис — восполняется по синтаксической инерции: «либо ты снизься», «либо я поднимусь». То есть — поднимусь над тем, что принято мыслью именовать-озвучивать, и, в итоге — «больше не звучу». Вот это «больше не звучу» открывает перспективу: за звуком в космогоническом порядке пребывает ритм, ритм предшествует звуку, звук *предполагает* ритм — *звук ритмом держится*. И там, где звук отходит, остается внизу — на другой тверди, более низкого порядка, где звук преодолен — открывается чистый ритм, приближающий к чистоте мысли. Потому далее:

Полная срифмованность.
Ритм, впервые мой! —

совпадение с собственной сущностью, «замыслом тайным», и одновременно — Логосом, божественным порядком, выражаясь языком Гераклита, для Цветаевой — *твердью*, которая достигается «из лука выстрелом — / Ввысь!», и на которой

Полное и точное
Чувство головы
С крыльями. —

То есть место, в котором ни язык категорий «державы мыслителей», ни религиозные концепты

Так, пространством всосанный,
Шпиль роняет храм —
Дням. —

ни исчисления времени и пространства, ни сами системы-точки отсчета — не работают. Только эстетический опыт, достигнутый через опыт слова и пережитый *таким образом*, воспроизводит смысловые конструкции предельного порядка. Как можно расценить и понять:

Пространством всосанный,
Шпиль роняет храм —
Дням. —

или —

Из лука выстрелом —
Ввысь! Не в царство душ —
В полное владычество
Лба. Предел? — Осиль:
В час, когда готический
Храм нагонит шпиль
Собственный — и вычислив
Все — когорты числ! —
В час, когда готический
Шпиль нагонит смысл
Собственный... —

Однозначности смысла здесь, по-видимому, нет. По крайней мере, смысл, проступающий из стихотворения, не совпадает ни с философской, ни с научной доктриной мира- вселенной. Сам смысл, выступая мифом, указывает на возможные мифические параллели и, одновременно, проясняя их «теневые» стороны. Для поэта «Лоб» — вершина, но — «Предел?», и тут же — «Осиль:» — то есть, возможно, продумай, дойди, пойми, найди тот момент, опору времени, из которого ясность возможна, из которого же храм (православный, по-видимому) «нагонит / Шпиль собственный» — собственную вершину смысла — сущность самого себя, собственной формы, из которого же и готический шпиль, преодолев числовые конструкции и сооруженный ими смысл, «нагонит смысл / Собственный» — совпадет с собственной сущностью — с тем, *что* являет себя через предопределение каждой религиозной доктрины — с божественным, с мыслью. Вся поэтика Цветаевой соткана из таких смысловых конструкций, потому наводит на множество интерпретативных веток, и, в то же время, провоцирует мысль, т.е. демонстрирует то, что такими лингвистическими сооружениями возможно мыслить, оставляя за мыслью, опять же — возможность, потенциальность, которая и держит смысл и от него ускользает.

Если, для Цветаевой, поэзия есть мышление парадоксом, смысловыми пустотами, разъятым синтаксисом, осуществляемое на *звуковой частоте*, то она может быть воспринята как специфический опыт мысли, *предстоящий* философии, т.е., если говорить о иерархии способов воплощении мысли, то философия, ориентируясь на свободу и истину, не всегда поддающиеся понятийной

фиксации, воспринимается предстоящей научной рефлексии, а поэзия, поставляющая философии определенный лингвистический ресурс, опыт проникновения в поле мысли посредством освобожденного слова — предстает философии. По так заданной логике эстетика М. Цветаевой вполне может быть воспринята в качестве специфического поэтического опыта философствования, из которого философия восстанавливает собственное изначальное смысловое определение («нагонит смысл / Собственный»)..

Проведенное сравнение позволяет сделать следующее допущение: философия — такая, какой она впервые являет себя в учении греческих мудрецов — *возможна из поэзии*. Эти же сравнения позволяют допустить, что одной из точек отсчета отечественной философии может быть воспринята *такая* поэтическая версия мышления, которая осуществлена эстетикой М. Цветаевой.

Кроме установленных параллелей может быть выстроена еще одна: мышление Цветаевой проводит ту же рефлексивную работу по осмыслению сущности вещи, что и ранняя греческая мысль. Причем эта рефлексивная работа не предполагает отстраненности от вещи, но проявляется как проживание вещи — как *эстетика вещи*.

Смысл вещи проступает из вопрошания о сущности, а сам *вопрос* уже воспринимается поэтом как путь, выводящий к подлинным смыслам — путь из непонимания к пониманию, которое, опять же, для большинства не будет расценено пониманием, оставаясь смысловым хаосом.

Смысл вещи проступает из обращения к ней, из осязательности вещи, из того, что она значит, к какой конкретности она отсылает и как она увязана с памятью. Это может быть смысл, отличный от тех, которые закреплены за вещью и восприняты из ее функциональности; это может быть смысл, который не очевиден для многих, но это всегда смысл, вещь преобразующий — по этому смыслу вещь распознается, остается знакомой / знаковой, по этому смыслу ей отведено место в личностном космосе поэтического универсума — к примеру, тарелка с портретом льва, напоминающего М. Волошина больше, чем какая-либо из его фотографий, или черт из детской спальни, которого, как говорит сестра Валерия, никогда там не было, или бесчисленные серебряные браслеты и кольца, раздариваемые друзьям, или шкурка дорогого кота Кусяки, повешенная на стену — несут на себе печать хозяйки, ее поэтического порядка, т.е. воспринимаются самой Цветаевой символами — знаками-указателями сущности, ее следами, т.е. такими предметами, которыми поэт приближает себя к актуализации собственной, глубинной сущности — породе / природе. Потому вещи имеют иные смыслы, отличные от «нормальных», т.е. от тех, которые определяются культурой и словарем. Это не просто «нравится / не нравится», но это такое распознавание предмета, в котором выставлены на первый план сами условия расположенности к той или иной вещи — готовый ответ на смыслозначимые вопросы «*почему, на каком основании нравится, чем вещь откликается / откликает*». Вещь — отклик, расслышать который на уровне произносимых звуков не представляется возможным, это звучание-совпадение

иного порядка — *пойэтического* — творческого, на котором человек проясняет в себе самом божественное и тем самым приближает его («Бог творит человека, человек — смыслы вещей»). Такое восприятие вещи совпадает с тем, как дается *первая сущность вещи* Аристотелем. В «Никомаховой этике» Аристотель указывает «на то, чего требует минута»¹, то есть — на чувства: делом чувства оказываются как первые начала вещей, так и последняя, «вот эта» подробность. «Вот эта подробность» есть те самые основания, из эстетики которых восстанавливает свой подлинный, первичный смысл философия, потому, как показывает В. Биbihин, «науки и умения проясняют свои законы, логическое рассуждение строит свои силлогизмы, дедуцируя знание. Но когда наступает пора (*kaipos*), когда врач подходит к этому больному, рулевой встает за руль этого корабля в этом проливе, предписания науки и техники отходят на второй план: для данного больного, для данного моря в данную минуту предписаний нигде отыскать нельзя. Норм законов и правил для единичного в принципе нет»². Эстетикой единичного претворяется смысл вещи, ее проникновенная, наивная, искренняя значимость; вещь обнаруживает себя в качестве *необходимой* структуры целого личностного космоса, поэтического порядка. И в этом ключе *смысл вещи мыслится* М. Цветаевой.

Для Цветаевой поэт испытывает *видеть* вещь. Ориентиром видения избирается не всегда оптика. Вернее сказать, это *оптика иного порядка*, порядка *сна, затмения* — в эту оптику ввергают стихи и эту же оптику стихи выводят в мир, *обнаруживают*. Как только поэтом снимаются лингвистические скрепы, становится ясно, что грань между сном и явью, реальным и тем, что воспринимается нереальным — достаточно зыбкая, неуловимая, имеет сугубо лингвистический характер, языком же и устраняется. Для поэта язык есть стихия, задающая меру. Мера мира — миру не принадлежит. Она остается по ту сторону реальности — в реальности сна, «обморока», «мороки». Разъятое, расплавленное, динамичное слово эти грани устраняет, но самая его сущность, бытийственный принцип, остается *маргиналией «миру»*. Следовательно, из этой маргиналии возможно уяснение сущности (вещи, человека, природы). Сон, «обморок», «морока» — ситуации, позволяющие приблизиться к сущности. Сон — «земная примета» высоких реалий, фактичность «того света»³. Сновидец — очевидец-поэт, «люди» же, проходящие мимо сна — слепцы. Сон — ближайший путь к мысли, к ее *непосредственной* логике. Цветаева говорит о возможности двух биографий человека: «по снам, которые видит он сам, и по снам, которые о нем видят другие»⁴. Речь идет

¹ Аристотель. Никомахова этика. Кн. II. Ч. 2. // Аристотель. Соч. В 4 т. Т. 4. М., 1978–1984.

² Биbihин В. В. Язык философии. М., 2002. С. 102.

³ Тема сна, возможно, воспринята и утверждена поэтом из тесного юношеского общения с Эллисом (символистом Л. Л. Кобылинским, его работой «Тайна и таинство сна»), а также в более зрелый жизненный период — с мифопоэтикой сна А. Ремизова.

⁴ Цветаева М. Неизданное. Записные книжки в двух томах. М., 2000–2001.

в первую очередь о пересечении двух толкований снов — сны, которые совпадают с уже обналиченными смыслами вещей и которые уводят от подлинности реальных положений дел (во втором случае), и сны, воспринимаемые поэтом в качестве особого бытийственного режима, открывающего возможность *видения* сущность и позволяющего эту сущность фиксировать словом (в первом случае). В первом случае сон есть ускользающая очевидность, подлинность, во втором — искаженный мир. В мифопоэтике Цветаевой значимо первое толкование сна: это сон, который снится сам (дар), и сон, который «снит» поэт, выпадая из трехмерной реальности взгляда, слова, тактильности и попадая в такое место, топография которого дает возможность постигнуть сущность реальности поверх принятых ограничений, мер. Для М. Цветаевой такой сон есть подлинная биография души — в этом режиме бытия возможно искусство (поэзия), шире — мысль. Искусство воспринимается поэтом в качестве *сновидения, сна наяву*. Поэт фиксировал сны, записывал, разбирал и часто пытался выстроить логику жизни и логику мысли согласно логике сна, который сам иницировал: «Я сню свои сны (волевое)... Мне сон не снится, я его сню» (курсив автора — И. К.)¹. Сон составляет альтернативу реальности (в цветаевской версии мифа *сон, живое, реальнейшее* совпадают) и является значимым смыслодвижимым механизмом в мифопоэтике М. Цветаевой. Сон есть прямая связь с такими реалиями мифа как Бог, мысль; сон доказывает их фактичность: «Когда я вижу сны, т. е. — когда я их *помню* — я — горжусь, как никогда не гордилась в день окончания двухтысячестрочной вещи, — потому что сон — без моего участия, сам, данный, мне подаренный, чье-то *внимание*, доказательство, что чего-то — все-таки — стою» (курсив автора — И. К.)². Так, сон — налаженная коммуникация с реальностью, которая наличествует, но остается непроявленной. В этом отношении можно заключить, что сон есть религиозный ритуал проникновения к подлинной сущности жизни, к ее истоку. Дети и поэты *сознательно* (усилием воли во сне же) управляют сном, меняют его логическое русло. И отсюда же — *поэт* (путеводитель стихий слова, крови, души, мысли) есть *уже при-сутствие* «того света». Это объясняет слова Цветаевой, написанные Б. Пастернаку после смерти Рильке: «Видишь, Борис: втроем, в живых, все равно бы ничего не вышло. Я знаю себя... Борис, потому что все-таки еще *этот свет*. Борис! Борис! Как я знаю тот! По снам, по воздуху снов, по разгроможденности, по насущности снов. Как я не знаю этого...» (курсив автора — И. К.)³. И топографический рельеф «того света» восстанавливают, утверждают слова-стихии.

Творчество же есть управляемый сон, в пространстве которого неустрашения, несовпадения обретаются в качестве возможности встреч. С Б. Пастернаком

¹ Цветаева М. Неизданное. Сводные тетради. М., 1997. С. 153.

² Цветаева М. Собрание сочинений в 7 т. Т. 7. М., 1995. С. 534–535.

³ Райнер Мария Рильке, Борис Пастернак, Марина Цветаева. Письма 1926 года: Книга, 1990. С. 203.

Цветаева встречается через его стихи-сны-стихии, которые выдергивают ее из быта и позволяют ей самой заново зафиксировать собственную точку опоры, нуждающуюся в постоянном подкреплении, освобождении от рутины. И Пастернака как собеседника, равносущностного, с кем «можно быть без оглядки и в полный рост», Цветаева обретает *сквозь сон* («К морю»):

Чем с Океана —
 Долго — в Москву-то!
 Молниеносный
 Путь — запасной:
 Из своего сна
 Прыгнула в твой.
 Снюсь тебе. Четко?
 Гладко? Почище,
 Чем за решеткой
 Штемпельной? Писчей —
 Стою? Почтовой —
 Стою? Красно?
 Честное слово
 Я, не письмо!...
 Вечность, махни веслом!
 Влечь нас. Давай уснем.
 Вплоть, а не тесно,
 Огонь, а не дымно.
 Ведь не совместный
 Сон, а взаимный:
 В Боге, друг в друге.
 Нос, думал? Мыс!
 Брови? Нет, дуги, выходы из —
 Зримости.

Сам же Пастернак цветаевскую «Поэму Конца» воспринимал как узнавание родства, оснований, дорогих с детства, тех, от которых жизнь настойчиво отводит, объявляя их несущественными. И поэзия Пастернака для Цветаевой — опознавание сущности, основ, сути. Она пишет отцу Пастернака: «А Борис совсем замечательный, и как его мало понимают — даже любящие! “Работа над словом”... “Слово как самоцель”... “Самостоятельная жизнь слова”... — когда все его творчество, каждая строка — борьба за *суть*, когда кроме *суги* (естественно для поэта освобождающейся через слово!) ему ни до чего нет дела... Не трудная форма, а трудная *суть*» (курсив автора — И.К.)¹. Слово как *естественный способ освобождения суги* — реальность, пробуждающая высший порядок существования языка — поэзию.

¹ Райнер Мария Рильке, Борис Пастернак, Марина Цветаева. Письма 1926 года: Книга, 1990. С. 27.

Поэзия — сновидица, а сон — реальность, удостоверяющая поэта в насущной необходимости иной меры мира. Основания, добытые из сна, из поэтического слова возобновляют свое бытие.

Возврат / прорыв к этим основаниям Цветаева отстаивает, отстаивая легальность сна как способа продвижения к истоку. Пастернаку Цветаева пишет: «Мой любимый вид общения — потусторонний: во сне. А второе: переписка. Письмо как некий вид потустороннего общения, менее совершенно, нежели сон, но законы те же»¹. Сон укрупняет фон мысли, сообщает интенсив проживания отношений, задает коммуникативную стратегию. Здесь сон не есть *усыпание*, напротив — пробуждение, бдительность.

Сон — «срочные провода / Отовсюду и отовсегда» («Попытка комнаты»). Потому поэт, передающий состояние сна, вынужден обрести слово, адекватное той логике, которая не уместается в логику видимых отношений — «Ведь поэт на одном тире / Держится»; поэт *вынужден* самой реальностью (ее *подноготной*, ее изнанкой — сном) проникнуть в язык так, чтобы язык выговаривал сущность, уясненную в сновидческом опыте. В коммуникации, выстроенной *через* поэзию, *сквозь* видимости, деление на очные / заочные отношения не уместно: *очным, реальнейшим* здесь обнаруживается то, *что* обретено *сквозь* стены видимости, обычности, то, *чем / кем* открыта возможность совпадения. Потому Пастернак, Рильке — поэты, в которых Цветаева опознает / припоминает *уже-сущность* (со-природную, однопородную собственной), сокрытую в проявленной, артикулированной коммуникации и тождественную собственной породе / природе. Важно, что здесь речь о сне не есть речь только о физиологическом отдыхе, хотя и вбирает его в себя, это речь об особом состоянии, в которое попадает настигнутый мыслью поэт, и в которое он введен самим языком, вернее — его *пойэтической* стихией («Не к стихам (снам) приложить ключ, а сами стихи — ключ к пониманию всего. Но от понимания до принятия не один шаг, а никакого: понять и есть принять, никакого другого понимания нет, всякое иное понимание — непонимание»²). Потому поэзия здесь не есть речь *post factum* сна; поэзия сама есть *de facto* сна: «Состояние творчества есть состояние сновидения, когда ты вдруг, повинувшись неизвестной необходимости, поджигаешь дом или сталкиваешься с горы приятеля... Ряд дверей, за одной кто-то — что-то — (чаще ужасное) ждет. Двери одинаковы. Не эта — не эта — не эта — та. Кто мне сказал? Никто. Узнаю нужную по всем неузнаваемым (ту — по всем не-тем). Так и со словами. Не это — не это — не это — то. По явности не-этого узнаю то. Всякому спящему и пишущему родной — удар узнавания»³.

¹ Там же. С. 108.

² Цветаева М. Искусство при свете совести // Цветаева М. Полное собрание поэзии, прозы, драматургии в одном томе. М., 2008. С. 849.

³ Там же. С. 848.

Феномен «узнавания», значимый в эстетике Цветаевой, указывает, по-видимому, на то, что сущность языка, сущность реальности, сущность человека имеют одну корневую платформу, укоренены в едином: *узнавание* всегда есть совпадение с *чем-то*, опыт *чего* уже имел место, узнавание — созвучие, одно-тональность, попадание в единый ритм космоса-пространства, чувство пульса живого, небезразличного, родного. Это чувство пульса и есть чувство сна, из которого плавится материя слов, а пространство проступает и осознается первоисходно как пространство мысли, в котором *живое* ощущает свое «я есть». Во сне сущность *припоминается* — *сама себя припоминает* (что наводит на сравнение с анамнесисом Платона), становится узнаваемой/знакомой: опыт сна обостряет потребность в длительности таких бытийственных совпадений, вызывает их необходимость. Сущность внешних обстоятельств (война, революция, одиночество) также проступает из *сновидения* — из особого пространства мысли, выписанного таким слогом, который трансформирует, ранит, травмирует.

Топос сна, как особый (разъятый) лингвистический топос, принуждает поэта к такому тексту, который требует от художника-автора чистоты, кристальности, праведности, максимализма. Из тех параллелей, которые уже проведены в эстетическом космосе поэта, можно сказать, что цветаевский текст есть текст такого вокального, семантического и синтаксического порядка, которым оглашается «голос крови», «кровных связей» всего живого, в особенности же того, что открывается в мысли. Потому цветаевский текст (и поэтический, и проза) не оставляет читателя безучастным и равнодушным, он трансформирует семантико-синтаксическое пространство, травмирует универсум привычных смыслов и за счет болевого шока нанесенной раны-травмы ввергает в топос мысли-сна, из которого реальность обнаруживает инаковость по отношению к устойчивым клише, которые же вводят в такой бытийственный режим как *непонимание*. Потому же *пойэтическое слово*, отрешенное от «земных границ», от «земных низостей дней», от «людских костостей» («Деревья») — слово *сновидческое*, это есть и сам путь в сон, нить к мысли/Духу/Богу. Сон есть и «час души», в который «Все вещи сорвались с пазов, / Все сокровенья — с уст!».

Смыслы слов подбираются, и мифопоэтика Цветаевой включает сам процесс такого подбора нужной выразительной единицы, совпадающей «здесь и сейчас» с опытом обретения сущности — готовым смыслам доверие не оказывается, а каждая единица опрашивается. Опрос языка останавливает инерцию восприятия, *заговаривает* реальность, вводит в состояние сна. Здесь язык самодостаточен и не нуждается во внешних интенсификаторах: интенсивна самая стихия языка, эта же стихия вводит в сон, отключает от готовых содержательных шаблонов и клише, открывает перспективу мысли, сопротивляющейся социально принятым измерительным приборам. Мысль укоренена в лингвистической стихии, в тонально-ритмической высоте ее фонетического режима. Сон — бытийственный режим, в котором эта высота обнаруживает себя; сон сообщает топографию мысли — открывает возможность семанти-

ко-синтаксических каналов, фиксирующих высоту тона (в надрыв, в рыдание, в плач поэт *вводит* — а Цветаева не столько *передает* как готовое, сколько *вводит* в сам процесс пути, в процесс раскрепощения/развоплощения языка как топо-логии — через рваный синтаксис, тире), открывает рефлексивные рельефы (смысловые узлы, поддерживающие архитектуру смыслового сюжета). Потому поэт часто, записывая сны, не подвергала их редакторской правке, оставляя те обороты, которые были ухвачены словом (часто среди ночи, спросонья) по «горячим следам» прожитых ощущений, опыта, перспективы. Как характеризует поэтику сновидения Е. Айзенштейн, «запись сна несет на себе отпечаток поэтического мифа, это *текст*, являющий душу в самый сокровенный, стихийный, интимный момент ее самовыражения» (курсив автора — И.К.)¹. Надо при этом держать в уме то, что принимается самим поэтом *за душу*: она (душа) сама принадлежит области сна и сновидением же постигается, обнаруживает себя. Из снов ткется эстетическое полотно реальности; сном иницированы тексты. Так, следом за сном о Рильке набрасывается эскиз прозы «Твоя смерть» и «Поэмы Воздуха». В черновых набросках поэт методично выводит план текста, восстанавливая сюжет за счет скрупулезного опроса слов, выводящих к определенным ситуациям: «Можно: Беллевюский парк ночью: аллея: обсерватория: спуск — то, где я никогда не бывала...

Внутренняя линия: уступил<и>: и я из вечност<и>... чуть отделись от пола (вершок от полу, от полу)...

Из почт<и> овеществл<ения>, я почти развоплощаюсь, в секунду прощания я его вижу и одновре<менно> — исчезаю. — Страх духа — страх тел<а>

Небывшее:

... взаимное бережение.

Готовая линия: м. б. снач<ала> я говорю, он молчит, <нрзбр.> получ<ится> обрат<ное> я слышу: и не могу сказать... (как в<о> сне).

Осязательное: Его тепло (облако)...

Обратн<ое> призраку.

(... после<днее> видение Париж<а> — Там лучше? — Иначе).

NB! Мечта об Эвридике

Как ее втянуло / (вдуло) в Аид» (письмо и курсивы соответствуют источнику — И.К.)². Так, сон размыкает формы реальности, открывает перспективу такого места, которое в корпус формальных схем не укладывается: дать «террасу с двумя местностями», «уличкой в никуда», «даль будущего» — «общее место любви и смерти». Сознательно избрано и время встречи: ранняя весна как время «сквозное, пустое» — то есть поэт избирает пору, «максимально воплощающую ее представление о том свете, и прорабатывает некоторые подробности, в которых слышны отголоски февральского сна, например,

¹ Айзенштейн Е. О. Сны Марины Цветаевой. С-Пб., 2003. С. 362.

² Цитата черновых записей поэта дана по: Айзенштейн Е. О. Сны Марины Цветаевой. С-Пб., 2003. С. 292–293.

мотив электричества: “Этапы: Лестница (винтовая, вниз) — хорошо бы: электр<ичество>. Ход через сад. Решить: маршрут: лучше на ту, мал<ую?> террасу... весь Париж. Фабулы никакой: постояли — пошли. Все в обр<азах> перемены, в его овеществлении — и в моем развеществлении. Он почти Ding, я — почти — и что-нибудь нарушающее, *резкий звук!*”¹. Очевидно, «Поэму Воздуха» следует воспринимать в качестве плотности особого опыта раздвинутой, расширенной реальности, опыта бытия *над* формами. Именно так характеризует эту поэму А. И. Цветаева, сестра поэта: «В те дни Марина прочла мне незадолго до того написанную “Поэму воздуха”. Она показалась мне поразительной, полной каких-то душевных познаний... Но Марина сказала о ней слова совершенно конкретные: Знаешь, я попыталась описать, что бывает со мной, когда я после черного кофе — засыпаю... Точно куда-то лечу, — это еще не сон, — трудно объяснить словами»². «После черного кофе» — не случайный образ, скорее — точная маркировка реальности, фиксирующая и опыт выхода за грани причинно-следственных отношений (следуя причинно-следственное логике: «кофе сбивает сон»), и бытийственный парадокс «бодрость во сне».

Сон — минование времени, *возможность* сознательного выхода из реальности, *того мира*

Где маятники душу рвут,
Где вечностью моею правит
Разминование минут. —

То есть выхода за формообразующие границы. Сон раздвигает границы реального, открывает перспективу иного. Сон — выход и вход в *вечность* (за границу установленных и принятых мер времени и пространства) и попадание в инобытие мысли. Вечность свернута в человеке: сама вечность есть его сердце, *срединный меридиан* жизни.

Так, сон — своеобразный топос мысли, *высказываемый* словом, освобожденным от ороговевших, неговорящих смысловых пластов, расхожих профилей мысли; топос, высказанный эстетическим жестом поэта. Это место, удерживающее мифопоэтику (специфический способ речевого дления мысли) и сообщающее ей напряжение. Это место со своеобразными ритмами, со своеобразным ландшафтом, понимание которого (что есть и *проникновение* в который) требует своеобразной логики, возможной из поэтических усилий и ремесленной работы над языком и в пространстве самого языка — место, которое предполагает открытость стихийным импульсам языкового порядка. Такой открытостью выступает особый род людей — непонимающих того, что очевидно в слове, устремляющих себя за грань лингвистических очевидностей; этот род людей — поэты (и дети). Можно сказать, что поэтические структуры в мифопоэтике Цветаевой имеют символично-архетипический статус — ими задаются смыс-

¹ Там же. С. 294.

² Цветаева А. И. Воспоминания. М., 1983. С. 690.

ловые контуры реальности, они же взяты поэтом как из архаического эпоса (мифов, преданий), так и через собственные наблюдения за реальностью и за внутренним опытом — «опытом души», утвержденным опытом сновидения¹. Поэт — визионер, он сообщает *то, что* ему видно из тех мест, в которые не каждый способен попасть и выдержать их напряжение, ритм. Реальность поэта (очевидца) зависима от топографии сна, т. е. от такого места, в которое поэт попадает, выпадая из топографии обыденных смыслов, и отсюда — реальность (ее смыслы, «мир») зависима *от опыта сновидения (пространства мысли)*, восстанавливаемого через опыт письма. Истина задается *оттуда* самим языком, из «искусства без искуса», сокрытой смысловой простоты, на которую чутки дети. Цветаева писала Ахматовой: «Разве Вы не знаете, что стихи имеют пророческий характер?», т. е. сам язык, расплавленный состоянием сна и отпущенный на свободу, реорганизует пространство так, что предполагаемое (фантазия, мысль) начинает сбываться; возможно, отпущенное на свободу слово воспроизводит глубинную сокрытую логику-Логос (разные возможности причинно-следственных отношений, напрямую зависимые от эстетического опыта как конкретного человека, так и общества — от эпохи), которая потенциально *при-сутствует, имеет место* в настоящем, в *быту* языковой стихии, слово поэта же актуализирует ее, переводит из ранга возможности в действительность, и *этим, таким образом* задает мир, порядок.

Потому для Цветаевой поэт — зряч, в отличие от незрячих, невидящих, «спящих» (поэт же не спит, поэт — *сновидит*), но зрение его *не от мира сего*, оно — из места, которое фиксировано в реальности опытом сновидения — из реальности сна. Сон — состояние, приближающее человека к истоку. Потому же сон, взятый М. Цветаевой как состояние мысли, не может быть осмыслен по психоаналитическим канонам, заданным Фрейдом; цветаевский сон фиксирован мифом, архаическим эпосом, народной мудростью. Потому же поэт — сновидец, он — в точке напряжения между «тем светом» и «этим светом», он — инобытен, иностранен. Это он дает миру смысл, перетягивает его *оттуда сюда*, пребывая в той же *божественной* стихии — стихии слова, законы которого неподвластны «этому миру», потому «Я поэта есть я сновидца плюс я речетворца»². Слово воспринимается поэтом как божественная субстанция, и *божественное* возможно «здесь» (обретает плоть, «душа сбывается») через разъятое до звуковой гаммы слово.

И. Бродский говорит, что М. Цветаева — поэт-отщепенец для русского слуха и принятой на веру православной парадигмы восприятия Абсолюта, инобытия сущностных композиций; поэт «бескомпромиссный и в высшей

¹ Символы поэтического мира М. Цветаевой, укрепляющие ее жизненные позиции и переступающие порог сна — в реальность яви характеризует Е. Айзенштейн, поводя параллели с жизненной риторикой архетипов, предложенной К. Юнгом. См.: Айзенштейн Е. О. Сны Марины Цветаевой. С-Пб., 2003. С. 9–18.

² Цветаева М. Собрание сочинений в 7 т. Т. 5. М., 1995. С. 398.

степени некомфортабельный. Мир и многие вещи, в нем происходящие, чрезвычайно часто лишены для нее какого бы то ни было оправдания, включая теологическое»¹. М. Цветаева дала новую семантику, которая нуждалась в новой фонетике, и которая также получила свою плотность в цветаевской эстетике, потому «в ее лице русская словесность обрела измерение, дотоле ей не присущее: она продемонстрировала заинтересованность самого языка в трагическом содержании. В этом измерении оправдание или принятие действительности невозможно уже потому, что миропорядок трагичен чисто фонетически. По Цветаевой, самый звук речи склонен к трагедийности, даже как бы выигрывает от нее: как в плаче»². Она не «лечит» раны, не обходит зазоры смысла, но углубляет их, напрягает линии несоответствий. Потому эстетика Цветаевой нетрадиционна, выпадает из намеченных традиционных линий, ее мифопоэтика стоит особняком.

Разводя топологию мысли Серебряного века на московскую и петербургские ветки, не всегда совпадающие со своей географической определенностью, есть основания квалифицировать эстетику мысли Цветаевой как петербургскую с ее ориентацией на иное в отношении к общепринятому, с ее потребностью пребывать на грани принятых канонов и удерживать маргинальность смысловых векторов.

В этом ключе и, если следовать поэтической логике М. Цветаевой, вбирающей в себя логику биографического порядка, не будет кощунственным предположение о логичности смерти поэта, как сознательного перехода по ту сторону обезумевшего мира. Сын Георгий сказал о смерти матери: «Марина Ивановна поступила логично», что сегодня дает основание воспринимать смерть поэта в качестве окончательного *поступка мысли*, утверждающего космогоническую логику, открытую языковой стихией в опыте письма, поскольку для Цветаевой слово экзистентно, оно возвращает *слышащего*-поэта в стихию, оно определяет интенсив жизни, с умолканием слова жизнь теряет точку опоры. «Пока ты поэт — тебе гибели в стихии нет — писала Цветаева, — ибо все возвращает тебя в стихию стихий: слово. Пока ты поэт, тебе гибели в стихии нет, ибо не гибель, а возвращение в лоно». А. Ахматова говорила дочери Цветаевой: «Я знаю, существует легенда о том, что она покончила с собой, якобы заболев душевно, в минуту душевной депрессии — не верьте этому. Ее убило то время, нас оно убило, как оно убивало многих, как оно убивало и меня. Здоровы были мы — безумием было окружающее...»³. Правильнее сказать, ориентируясь на мифопойэтическую логику М. Цветаевой — не столько время убило ее, сколько она расправилась *таким образом* со временем, по крайней мере с тем, что под временем в культуре принято понимать и рассчитывать («А может, лучшая

¹ Бродский И. Об одном стихотворении // Бродский И. Соч.: в 7 т. Т.5. СПб., 1997. С.185.

² Бродский И. Поэт и проза // Бродский И. Соч.: в 7 т. Т.5. СПб., 1997. С. 139.

³ См.: Каган Ю.М. Марина Цветаева в Москве. Путь к гибели. М., 1992. С.231.

победа / над временем и тяготеньем — / Пройти, чтоб не оставить следа, / Пройти, чтоб не оставить тени / На стенах...»).

В конечном (предельном) смысле смерть Цветаевой — поступок мысли, утверждающий то, что жизнь и смерть *безграничны*. Здесь, на мой взгляд, уместна следующая реплика В. Биbihина, оброненная относительно творчества Гоголя и Кергегора и воспроизводящая единство жизни, письма и смерти: «И вот не оставалось иначе как умереть самому, чтобы ожил текст, умереть от и ради серьезности сказанного в тексте, потому что иначе он становится только словами»¹.

4.3. Гнозис мифа (А. Ремизов)

До сих пор я верю в то, что от начала Бог создал
для каждого человека отдельный мир, и что
в этом мире, который внутри нас, каждый и
должен жить.
О. Уальд

Мир — только мое чувство и образ его — по мне.
А. Ремизов

Мифопоэтика А. Ремизова специфична в сравнении с остальными версиями мифа и способами восприятия реальности. Она вбирает в себя научные принципы, сюжеты преданий, а также непосредственный, живой опыт мира художника, повседневность проецирует себя из такого опыта.

На первый взгляд, мифопоэтика А. Ремизова совпадает с интуициями современников (В. Иванова, В. Хлебникова, М. Кузмина, Н. Гумилева, М. Волошина, М. Цветаевой и др.), в то же время авторская стилистика письма по многим позициям отличается от них, содержит свою уникальность. Ранние ремизовские сборники «Посолонь» и «Лимонарь» вбирают в себя элементы славянского фольклора, мифа, переработанных апокрифов, а также автокомментарии: для того, чтобы разговорить миф и заново открыть слово, коренное, глубинное значение которого в обиходе стирается и утрачивается, Ремизов совмещает многие фольклорные мотивы в один сюжет (в «Посолони» и «Лимонари» сюжет «Снегурочки»), обращается к диалектным словам, а также использует неологизмы.

Фигура А. Ремизова выступает одной из ключевых в процессе формирования *стиля эпохи*. Не смотря на то, что Ремизов включается в эстетику времени (в которой наблюдается пересечение следующих магистральных линий: архаики, мысли, языка) через богемную среду «Башни» В. Иванова и его «Академии стиха» (где им принимаются потери, движущие современную культуру),

¹ Биbihин В. В. Узнай себя. СПб., 1998. С. 563.

однако, одновременно, художник работает над собственной стилистикой письма, им самим воспринимаемой в качестве стилистики мысли. В отличие от Иванова, которому И. Анненский советовал для ясности мысли сопровождать авторский поэтический миф подстрочными комментариями (поскольку «Иванов намеренно заставляет читателя решать множество скрытых семантических загадок и самостоятельно доходить до более глубоких уровней смысла»¹), тексты Ремизова оснащены масштабными примечаниями. Если, по словам Ремизова, мысли подстрочники не нужны, и миф есть ход самой мысли (потому смысловая линия мифа есть линия мысли, Логос), закрепленной в слове-символе, то для того, чтобы мысль получила обоснование, необходимы автокомментарии-указания, раскрывающие условия *такого* хода мысли и воспроизводящие личностные установки того, кто *заводит речь* о сокровенной сущности реальности. Сам автор так воспринимает функциональную значимость комментариев, отступающую от литературной традиции, но при этом открывающую для существующей традиции новый режим ее существования, такой режим, в котором поле литературы получает эстетическое и коммуникативное расширение. «Ставя своей задачей воссоздание нашего народного мифа, выполнить которую в состоянии лишь коллективное преемственное творчество не одного, а ряда поколений — замечает Ремизов, — я, кладя мой, может быть, один-единственный камень для создания будущего большого произведения, которое даст целое царство народного мифа, считаю своим долгом, не держась традиции нашей литературы, вводить примечания и раскрывать в них ход моей работы. Может быть равный или те, кто сильнее и одареннее меня, пытая или пользуясь моими указаниями, уже с меньшей тратой сил принесут не один, а десять камней и положат их выше моего и ближе к венцу... Указанием на прием и материал работы, — что достижимо до некоторой степени примечаниями в изящной литературе, а среди художников — раскрытием дверей в мастерские и посвящением, — может открыться выход к плодотворной значительной работе из одичалого и мучительно-одинокоего творчества, пробавляющего без истории, как попало, своими средствами из себя, а попросту из ничего, и в результате — впустую»². Автокомментарии уплотняют речевое тело, в то же время предлагают альтернативу понимания — интерпретации.

Интерпретация же в некоторых случаях (в случае ремизовского текстуального полотна) освобождает художника от принуждения к однозначности и прямолинейности смысла, позволяет удерживать факт различения, а перспективу иного, инакового — открытой (иную перспективу). Такой прием вносит существенные дополнения в восприятие лингвистической фактичности: *сказываемое* (сказуемое) оставляет за собой зыбкость смысла, лавирование между принятым и тем, что «маячит», «брезжит», проступает сквозь принятые

¹ Баран Х. Поэтика русской литературы начала XX века. М., 1993. С. 195.

² Ремизов А. Письмо в редакцию // Литературные ведомости. 1909. № 205, 6 сентября.

линии готового сюжета. «Настоящее» (в едином акте сказывания и пояснения к нему) удерживает и перспективу «будущего», и оборот на «бывшее», архаическое, регистрирует и авторскую линию сюжета, его ассоциативный ряд.

Таким образом, цель примечаний и автокомментариев — в размыкании коммуникативного пространства, в привлечении большего количества тех, кто заинтересован поднимаемой темой и готов к соучастию. Сознательно отставая от магистральной линии существования литературы, Ремизов указывает на возможность иного режима литературного бытия, в котором эстетический процесс и его аналитика сопрягаются и поддерживаются не столько настоящим, сколько будущим. В этом контексте личность художника отодвигается на второй план, в сфере внимания остаются смыслодвижимые узлы текста, и сама она (личность) в таком ключе расширяется до смысловых горизонтов текстуальности и интертекстуальности. М. Пришвин сравнивает работу Ремизова со средневековой традицией письма: «Пишет он эти ссылки, пользуясь заветом средневековых художников: не знать в себе мастерства, облегчать другим трудный путь»¹. По замечанию Х. Барана, А. Ремизов, выводя личность автора за текст, меняет иерархию ценностей в художественном тексте, потому его произведения, снабженные примечаниями, «стирают границу между художественными и научными текстами, сближаясь по способу функционирования с последними»². Нивелировка эгоцентризма, взятая художником в качестве повествовательного приема, определяет и его жизненные и мыслительные установки: опыт мира производится посредством доверия слову, языку; язык остается последним поставом реальности и мысли, через слово художник пробирается к сокрытой сути вещей и реальности, природы.

Текст воспринимается Ремизовым достаточно широко — это *произведение искусства*, т. е. *про-изведение* безусловных начал эстетическим жестом художника-мастера, творческим напряжением, а потому и сам миф, и автокомментарии к нему, и живописные полотна, и «мировые великие храмы» напоминают об истоке — о том, *что и в каком состоянии, при каких усилиях было произведено, выражено*. По тому же основанию можно судить о том, что текст содержит культурную память и обналичивает ее, т. е. память о конкретном народе, этносе, о его языке, быте, среде обитания, о природных ландшафтах и способах коммуникации с глубинными, неявными реалиями природы. Потому реконструируемый текст принуждает художника к правдоподобности, к достоверности изложения, а также к объявлению того, что ему открывается в процессе письма. В более зрелый период он также будет восстанавливать в памяти сущность России, удаленную в прошлое и покинутую настоящим, «по обрывышкам, по никому не нужным записям и полустертым надписям, из

¹ Пришвин М. Плагииатор ли А. Ремизов? Письмо в редакцию // Слово. 1909. № 833. 21 июня. С. 5.

² Баран Х. К типологии русского модернизма: Иванов, Ремизов, Хлебников // Баран Х. Поэтика русской литературы начала XX века. М., 1993. С. 195.

мелочей, из ничего»¹. Сама Россия становится мифом, и, одновременно, мыслью, проникающей «из ничего».

«Из ничего», из пустоты слова восстанавливается та сущность, которая в этом «ничего» таится, пребывает. Сама единица «ничего» не вполне совпадает с абстрактным «ничто»; «ничего» здесь предполагает наличие «чего-то», в чем конкретная сущность вещи пребывает, но остается сокрытой, неявной, часто забытой. «Ничего» в стилистике А. Ремизова есть то, чему не уделено должного внимания (воспринимаемое часто «ерундой, ненужностью»), что проскользнуло в «никуда», отстоит от реальности. Это те подробности, нюансы, по которым восстанавливается культурная память (сама культура как память). И сам миф воспринимается как «ничего» в плане внятного смысла, а рекультивация мифа — как напряженная работа, которой из «ничего» вытягивается на поверхность, обосновывается и получает адекватную форму то *«что»*, которое и есть сущность. В мифе *что* достигается *сквозь* устоявшиеся словесные формы, потерявшие свою функциональность, свою вовлеченность в живой / житейский космос. Потому такое внимание уделяется слову и самому процессу смыслового развоплощения. Принимая во внимание сказанное художником о указателях-примечаниях, о автокомментариях можно заметить, что ремизовская мифопозитика совмещает установки формальной школы (обосновывает уместность той или иной мифической формы для того или иного воссоздаваемого контекста, а также демонстрирует ее работоспособность) с самим опытом письма, реконструирующим архаические плоскости мифа и мифического мировосприятия. Язык, его словесные и синтаксические формы, есть путь, выводящий к архаическим глубинам мира: славянский язык ведет к архаическому строю славянского космоса.

Для Ремизова миф как специфический способ изложения, умещающий прошлое, современное и перспективы будущего в единой акции письма, квалифицируется наличием форм устной речи, потому автор озабочен таким переводом устной речи в письменный режим, при котором была бы уловлена и зафиксирована, сохранена уникальность устного мифотворчества: его письмо зависит от устного слова, спровоцировано им. Привлечение динамики устной речи, ее оборотов к формированию специфических, письменно фиксируемых конструкций может быть расценено в качестве устойчивого *приема*, воспроизводящего семантическую полноту мысли и проявляющего себя как в раннем, так и в позднем творчестве. Притом, что позднее творчество совершенствует те установки мысли и письма, которые формулировались в дореволюционное время, и которые принимаются впоследствии в качестве жизненных ориентиров². Здесь важно подчеркнуть, что ремизовская стилистика ориентирована

¹ Ремизов А. Россия в письменах. Т. 1. Нью-Йорк, 1982 (репр. изд. 1922 г). С. 14.

² А. Седых, вспоминая быт А. Ремизова в эмиграции, а конкретно — обезьяний хвост (обезьяну-миф звали «Медведкина»), прикрепленный к входной двери его квартиры на рю Буало № 7, сообщает: «Хвост этот, по существу, был каким-то символом в жиз-

на устную речь — на ее образность, спонтанность, повторы, просторечные и внецензурные обороты, клише. В устной речи художник усматривает особую мудрость, а сама интенсивность феномена устной речи, ускользающая при ее письменной фиксации, воспроизводит, по словам Ремизова (что значимо и для поэтики мысли В. Розанова), архаическую (детскую, подлинную, искреннюю, *домашнюю*) непосредственность мысли.

Для Ремизова миф выверяет современность на семантическую подлинность. Потому современность не обходится без архаического мифа, элементы которого, с одной стороны, обнаруживают себя в различных фольклорно-этнографических традициях (обрядках, играх, колядках, суевериях, приметах, пословицах, загадках, заговорах и апокрифических сказаниях), с другой — дают возможность проникнуть в прошлое, к архаической мудрости народа, к его быту, домашнему, обжитому порядку, к космосу, из которого смысл многих слов проясняет свою первоизданность, становится тем путем, который мысль народа, нации проходила в языке и закрепила себя его средствами. Сам язык есть живая стихия, перевоссозданный же фольклорный текст пробуждает язык к жизни, запускает своеобразный внутрилингвистический механизм, который сам по себе не поддается описанию и прояснению, но с необходимостью вытягивает на поверхность сокрытый жизненный/житейский опыт народа. В языке таится «душа народа», и Ремизов пишет в газетной статье: «...При воссоздании народного мифа, когда материалом может стать потерявшее всякий смысл, но еще обращающееся в народе, просто-напросто, какое-нибудь имя — “Кострома”, “Калечина-Малечина”, “Спорыш”, “Мара-Марена”, “Летавица” или какой-нибудь обычай в роде “Девятой пятницы”, “Троецыпленицы”, — все сводится к разнообразному сопоставлению известных, связанных с данным именем или обычаем фактов и к сравнительному изучению сходных у других народов, чтобы в конце концов проникнуть от бессмысленного и загадочного в имени или в обычае к его душе и жизни, которую и требуется изобразить»¹. Так, художественный текст воспринимается не столько вымыслом, сколько попыткой и возможностью создать такие условия, при которых сам язык открывает свои смысловые линии, направляя смысловые потоки по уже существующим в нем ходам. Текст *производит* тот концентрат внимания, который художник сосредотачивает на слове-вещи (ибо для художника они не разделимы, и если слово теряет реальную связь с наличной вещью, то художник разгадывает ее, воссоздавая заново). Вот эта внимательность, сфокусированная в тексте и текстом усиленная, дает стойкое ощущение того, что *так* творится миф в различные эпохи, и через миф открывает путь к мысли. Внимательность

ни Ремизова, это была граница, за которой обрывался реальный мир и начиналось некое театральное действо, которое так любил Алексей Михайлович, и которое постепенно стало его второй натурой». — См.: *Седых А.* Далекие, близкие. Нью-Йорк, 1959. С. 102.

¹ Ремизов А. Письмо в редакцию // Литературные ведомости. 1909. № 205, 6 сентября.

к наличной реальности (к человеку, к природе, к быту, к языку, объединяющему все эти реалии в единое целое) одновременно подает себя через отрешенность от принятых стандартов, от инерции думания и письма, от инерции смысла. Научно-исследовательские принципы извлекаются Ремизовым из трудов А. Афанасьева, Ф. Буслаева, А. Потебня¹ и избираются ориентирами в воссоздании фольклорных сюжетов, пронизывающих его собственные художественные произведения.

Так, собственно литературное повествование А. Ремизова размыкается научно-исследовательским дискурсом, а научное исследование (*мифология*) взаимокоординируемо с разворачиваемым художественным сюжетом, т. е. с сюжетом мысли (*с мифопоэтикой*). Композицией своих текстов, пересечениями сюжетных линий А. Ремизов выводит на первый план следующее: природные свойства славянских языков (их семантическая и синтаксическая гибкость) узаконивают неевклидову геометрию, демонстрируя то, что, в зависимости от произношения и словесного *произведения* (от игры со словом, от словотворчества, от выхода из-под контроля смыслового клише), пространство трансформируется, воспринимается иначе, а вместе с ним иначе проживаются жизненные установки — текст как специфический языковой конструкт законодательствует мерой пространства и времени. Потому пробуждение иного в конкретной лексической единице обнаруживает тайное / сокрытое и отводит мистику на второй план, проясняя скрытые природные закономерности живого / жизненного порядка, *открытые* народом в сплоченной коммуникативной среде проживания (с природой и друг с другом), но в технических условиях оказавшиеся не востребованными и оставленными, впоследствии — забытыми.

Слово имеет для Ремизова смысл ключевого феномена, открывающего возможность проникновения к глубинам мироздания. В «Кукха. Розановы письма» он пишет о том, что с Хлебниковым его единит внимание к сокрытому в слове (а посредством разбора слова разбирается реальность, мир видимостей²). При-

¹ В ранней работе «Цепь золотая» повествование предваряет записка о том, какие архаические сюжеты легли в основу работы, а также на какие научные тексты ориентируется художник при воссоздании своей версии славянского мифа: «Я пользовался следующими сочинениями: В. Мичульский. Следы народной библии в славянской и древнерусской письменности. Одесса, 1893... Т. С. Рождественский и В. Н. Успенский, Песни русских сектантов мистиков... СПб., 1912г...» и пр. Ссылками на источники сам автор определяет тематическое поле — это неортодоксальная религиозность и исследования, касающиеся сплава христианских верований и языческих ритуалов, ужившихся в народе и закреплённых его эпосом. — См.: Ремизов А. Цепь золотая // СИРИН: Сборник первый. СПб., 1913. С. 241–264.

² В «Кукхе» Ремизов вспоминает о том, как его посещали в 10-е годы в Петербурге начинающие писатели — Н. Гумилев, А. Толстой, В. Каменский, В. Хлебников, с «которым слова разбирали». — См.: Ремизов А. Кукха. Розановы письма. Нью-Йорк, 1978 (репр. изд. 1923).

тягательность сокрытого, неявного, невнятного, инакового миру застывших форм роднит поэтику Ремизова с гностической мифопойэтикой М. Кузмина, в то же время для Ремизова значим славянский колорит, проступающий из разомкнутых словесных форм, как он значим и для мысли В. Розанова, с которым и Кузмин, и Ремизов были связаны и творческими, и дружескими отношениями. Не будет преувеличением такое допущение: стилистика Розанова, Кузмина, Ремизова произрастает и получает воплощение в своеобразных рефлексивных формах из цельного коммуникативного единства, сложившегося между философом (В. Розановым), поэтом (М. Кузминым) и литератором-славистом (А. Ремизовым). Во многих текстах М. Кузмин как бы оглядывается на Розанова, так же как и Ремизов, а мысль Розанова скорее мифопойэтична (и специфика мысли, возможно, инициирована литературным кругом общения), чем спекулятивно рациональна.

Ремизов, как и Розанов, как и Кузмин, оснащает / сопровождает свои тексты рукописными рисунками, привлекаемыми с целью расширения повествовательного пространства, а также для того, чтобы зафиксировать возможность мыслить более масштабно, более фигурально в сравнении с тем, что предлагает просто линейное письмо. Значимой является и повествовательная тематика, объединяющая Ремизова с Кузминым и Розановым (а также с Маяковским и многими футуристами). Тематика эта многогранна, но, в конечном счете, она сводится к лингвистической области и может быть сформулирована интенцией А. Мюссе: трудно привычно выражать обыкновенные предметы, в то время как к «обыкновенным предметам» могут быть отнесены естественные потребности человека, часто исключаемые из культурного поля как недопустимые, «кощунственные», «унижающие» искусство. Эти темы привлекали и А. Пушкина (судя по его заметке «Об Альфреде Мюссе»), были взяты в оборот и русским культурным ренессансом начала века. И если предположить, что «авангардные направления искусства, естественно, вынуждены находить те маргинальные и даже запретные ответвления, которые чем-то противостоят официальной культуре или выпадают из нее»¹, то эти тематические акценты были обострены не только в плане описания, но и в плане осмысления в работах М. Кузмина, А. Ремизова, В. Розанова (хотя они имели место в эстетическом арсенале каждого художника своего времени²). Л. Ф. Кацис указывает на то, что Пушкин сформулировал задачу («трудно прилично выражать обыкновенные предметы»), которая получает своеобразное решение в работах Ремизова, Кузмина, Розанова — именно на них ориентируют себя современники,

¹ Кацис Л. Ф. Владимир Маяковский: Поэт в интеллектуальном контексте эпохи. М., 2004. С. 307.

² Акцент темы обязывает вспомнить работы: Ходасевича В. «О порнографии», Бунина И. «Железная шерсть», Толстого А. «Возмездие», Тэффи Н. «Кокаин», Врангеля Н. «Боль-счастье», Маковского С. «Из песен Астарте», Набокова В. «Лилит», Цветаевой М. «Подруга», и др. — См.: Эротика Серебряного века. Поэзия. Проза. Изобразительное искусство. М., 2006.

соприкоснувшиеся с данной тематикой, в попытке обосновать ее уместность/легальность, а также сделать явной ее мыслительную подоплеку.

Надо сказать, что роль законодателя в утверждении способов рационализации (лингвистических, образных, фотографических) и в обосновании «заветной» тематической плоскости играет все-таки В. Розанов (разворачивая эту плоскость в начале 1910-х годов в салоне Мережковских), но оснащение словесной эстетикой тема получила благодаря гностическим игровым экспериментам А. Ремизова (развернутым в форме художественных произведений и критических статей), а также «Занавешенным картинкам» М. Кузмина, обсуждение вслух которых считалось неприличным¹. Тема содержит

¹ Разоблачая влияние эротической линии, поднятой философией В. Розановым и продленной в литературе Кузминым, Ремизовым, на тематические поля эстетики В. Маяковского (вбирающие в собственное пространство и темы, и образ жизни, и специфику поведения и пр.), Л. Ф. Кацис, ссылаясь на исследователя творчества Н. Кузмина Н. Богомолова (см.: *Богомолов Н. Комментарии // Кузмин Н. Стихотворения*. СПб., 1996. С. 735–738.) сообщает, что роль «Занавешенных картинок» М. Кузмина (в которых «порнографические» стихи сопровождаются откровенными рисунками), в истории русской культуры первой трети XX века велика. Значимость этой книги определяется еще и тем, что она демонстрирует выведение на поверхность телесного «низа», того, что принято было скрывать, что воспринималось «неприличным», «нечистым», но что, опять же, неустранимо из самих жизненных реалий и из пространства языка — в особенности языка живой речи, «простонародной». Контекст телесного «низа» поддерживается и А. Ремизовым (к примеру, в его «Табак» (1908 г.), «оказавшим свое влияние и на “Занавешенные картинки”»), укрепляется его интересом к заветным сказкам Афанасьева. Эротическая тема пронизывает собою и мифические линии народного эпоса. Кроме того, она небезразлична и для мысли В. В. Розанова, а тематика «низа» и у Ремизова, и у Кузмина получает свою определенность из контекста общения с Розановым, с его идеями «мистического пансексуализма», со стратегией описания жизни, «остающейся за занавесками», «домашней», искренней и интимной, а также с опытом сопровождения хода мысли собственноручными иллюстрациями (в «Кукле» А. Ремизов рассказывает, как Розанов просил его изобразить х.(хоботы), и как потом констатировал сам факт рисунка: «Это настоящее!»). Розановские работы «Уединенное» и «Опавшие листья» могут быть названы тем мыслительным контекстом, который укрепил выбор темы и Кузмина, и Ремизова, а «Занавешенные картинки» (1920 г.) Кузмина есть книга памяти В. В. Розанова, скончавшегося 23 января 1919 г., также как и прототип главного героя ремизовского «Неумного бубна» — Розанов. Это так называемый «розановский текст», который существует внутри «петербургского текста русской литературы» (по В. Н. Топорову — см.: *Топоров В. Н. Петербург и петербургский текст русской литературы (Введение в тему) // Ученые записки ТГУ. Тарту, 1984. С. 4–29.*) и «включает в себя целый ряд произведений, связанных “домашней семантикой” розановского круга и в той или иной степени пародирующих, обыгрывающих и т. д. своеобразную структуру розановских книг и специфику его быта». — См.: *Кацис Л. Ф. Владимир Маяковский: Поэт в интеллектуальном контексте эпохи*. М., 2004. С. 304–314. — Надо сказать, что «розановский текст» получил свои вариации и в работах В. Шкловского, Р. Якобсона, и в поэтике О. Мандельштама, М. Цветаевой, Л. Шестова.

и собственную цель: она принимается в качестве возможности проникновения через телесный «низ», запретные темы («порнографические» или «пансексуальные») к сокрытым бытийственным глубинам. Открывая сокрытое, этически неуместное и конфузное, художник получает возможность снять социальный стандарт (с его ориентированностью на приемлемые, допустимые смыслы), проникнуть в иное и прояснить тот уровень понимания/познания сущностных глубин, который иначе не поддается прояснению — прояснить Гнозис, тщательно скрывааемый социальными конвенциями; место, из которого к Гнозису можно проникнуть, уплотнено «непроходимым» культурным слоем (часто сотканным из недоразумений, примитивизации подлинных смыслов вещей, в том числе и смыслов телесной органики), маркировано «неприличным». Прояснение Гнозиса осуществляется в эстетике Кузмина и Ремизова за счет реанимации тела и его естественных потребностей, его непосредственной красоты, эротики¹, вытесненных культурой на задний жизненный план, в область *изнанки*.

Приближение к сущностным основаниям мироздания мыслится возможным через реанимацию телесности — самого близкого и самого непонятого, социально и культурно упрощенного феномена. Обращение к «сокровенной» тематике восстанавливает полноту тела, его масштабность, утраченные с приходом христианства. Потому тема телесности с необходимостью вытягивает на поверхность и тему архаики, т.е. такого *знания-умения-сказания* (такая взаимозависимость и цельность практик распознается Ремизовым как черта, характерная для языческой культуры, а потому постоянно утверждается художником в разных его текстах в различные творческие периоды), которое было подавлено христианской культурой, и впоследствии утрачено.

Только через единство знания-умения-сказания возможно приближение к сущностным основам реальности и человека к самому себе, своей природе; само же оно невозможно в качестве «рассуждения о..», но только как практика, а для прояснения знания такого порядка-гнозиса требуется адекватный ему язык, *вольное слово*. В этом отношении Ремизову интересен и сущностно важен Гнозис (как знание-умение-сказание), именуемый в культуре языческим, и, в противоположность христианству, получивший отрицательные коннотации «недопустимого», «нечистого», «грешного»; здесь Логос интересен в качестве пути к тому истоку, который блокирован культурой.

Отдавая приоритет родному языку, Ремизова привлекает славянское язычество (мифы, сказки, игровые сюжеты, пословицы, поговорки) — древность, вбирающая в себя первозданное знание нации о смыслах вещей, о вселен-

¹ Как и в интуиции К. Сомова — «Смысл всего есть эротика», — эротика *мыслится* с опорой на мыслительные установки В. Розанова М. Кузминым, А. Ремизовым в качестве непосредственности и первозданности, докультурности, потому эротика есть *необходимость* в процессе освобождения от принуждающей (насилующей и проституирующей) культуры.

ной и о человеке. Прорыв к древности возможен для художника через слово, хранящее *правременную семантику* (проступающую в устной речи через оговорки, пословицы, суеверия, логику эпических сказаний, их образность и символизм), ориентированную на коммуникацию с реальностью, а потому вбирающую в себя ход действия, ум как умение, исконную / природную непосредственность хода мысли.

Точкой отсчета в так выстроенном знании и в сообщаемой им рациональности избирается *тело*. Тело здесь не есть индифферентный месту организм, оно *есть* в реальности и реагирует на ее импульсы — тело ранено заезженными смыслами, покалечено «чистой рефлексией», в то же время своей обезображенностью оно фиксирует болевые точки и выводит мышление за границу трансцендентальных форм.

Рефлексия, проникнутая фактом боли, осознанием того, что «чистые формы разума» далеки от компетентности осмыслить полноту мира, вбирает в собственный строй специфический языковой арсенал (картинки, одомашненное слово, прирученная плоть слова, сопротивляющаяся цензуре, но ставшая говорящей при снятых цензурных рамках), оснащенный внятно говорящими синтаксическими оборотами — обналиченными ходами мысли (повторы, усеченные фразы, нарочито исковерканные смысловые обороты и пр.).

Факт русского языка и топос «земли русской» (обостренное чувство сопричастности ей¹) выводит к славянскому эпосу, в котором сокрыт уникальный «русский Гнозис»; Гнозис такого порядка обналичивает себя и феноменом «юродства», в котором «элемент театральности был связан с обличением и осмеянием несправедности “мира сего”»². Для Ремизова Гнозис не достигается через спекулятивную работу разума, он есть специфическая практика игры, практика «униженного тела», практика восстановленного мифического порядка; уникальность этой практики заключается и в том, что она сопровождается тщательно подобранным словом (из этой же практики и самое слово обретает собственное место, свою укорененность в природной органике). Движение к Гнозису может быть начато как *от слова* и посредством его (через диалог со словом, его «допрашивание», «разгадывание»), так и *от опыта пространства*, выстроенного определенным образом (к примеру, через «бесмысленные» вещи, открывающие перспективу смысла).

Мышление такого порядка уже напрашивается на квалификацию философского: уместая в себе специфику места, открытость месту, слову, *проникновенная любовь* к так выстроенному пространству (любовь как жизненная потребность в холистичном просторе языка и географии, в не-

¹ «Каких-каких сказок я не наслушался в те первые мои годы!.. Я счастлив, что родился русским на просторной, полной до краев, глубокой без дна, как океан, Русской земле...». — См.: Ремизов А. Россия в письменах. Т.1. Нью-Йорк, 1982 (репр. изд. 1922 г). С. 342.

² См.: Панченко А. М. Юродство как зрелище // Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Смех в Древней Руси. Л., 1984. С. 81–116.

окультуренности, в первозданной простоте, отпущенности реальности вещей на самотек, в неприкаянности самого человека, позволяющего месту оставаться *таким*) провоцируют выход на/за край монументальности, формы. Отрешенность от застывшей формы связана с заботой иного порядка — с тем, что именует себя *правдой* (своеобразной мудростью, умом, ориентированным на *умение*), и эта правда не столько богословского характера, сколько характера мифического — *правда*, выведенная из архаики славянского быта, из сущности языка, из забытых обрядов, быличек, легенд, присказок, пословиц, песен, которые в народе, близком с землею, неистребимы.

Специфика пространства русской земли, языка, пронизанного ее биоритмами, и художника, открытого простору-воле, сообщает о необходимости особого типа рефлексии — такого, который бы вбирал в себя архаику языка, обряд коммуникации с родным местом и оставался бы по-детски искренним, незастывшим, разъятым, следующим за Логосом игры, действия. Возможно, рефлексия, осуществленная А. Ремизовым, есть предугадывание такого типа рефлексии, возможного в культурном теле отечественной мысли (в порядке славянской речи), который был обнаружен на заре традиции греками и получил именование философского. Возможно, это сама философия, но обнаружившая себя посредством следования за «русским Логосом», по крайней мере, те компоненты, наличие которых позволяет судить о том, что *так выстроенная речь есть философия* (к примеру, из опыта Гераклита) — налицо (любовь-тоска и мудрость-правда, а также слово, в котором оживлена архаика — сказка, миф, и выстроенный ими порядок реальности — космос). Греческие слова, удерживающие мысль, обживаются славянским эпосом, и такой опыт наведения лингвистических соответствий приводит к основаниям, которые принято воспринимать в качестве оснований философии (т. е. своеобразного лингвистического порядка живой мысли).

Итак, для Ремизова Гнозис есть специфическое знание-умение-сказывание, пробужденное посредством обращения к наличности таких мест (телесных органов), на которые не падает подозрение в утаенной ими смысловой глубине, а также через саморепрезентативный механизм родного языка, запущенный живой устной речью; в современности, по Ремизову, знание-Гнозис принуждает к реставрации сущностных основ (Логоса) «из ничего», т. е. из тех смысловых форм (иногда и из речевых оборотов, недопустимых цензурой), которые запрещены культурой и отставлены ею как «неблагонадежные» и опасные. Проясненные тематические линии обосновывают специфику ремизовской стилистики: авторская стилистика может быть воспринята в качестве таких лингвистических условий, при которых скрываемый языком (и культурой) Гнозис будет воссоздан и *практически* утвержден.

Уникальность стилистики Ремизова может быть обнаружена в предпринятом им опыте *пробуждения* славянской словесности (возможно — славянского Гнозиса), в тех сюжетах, которыми удерживается форма произведения и которые взяты из исследовательских работ по русской словесности, за счет чего

проводится раздвижение границ литературы и выведение ее на такой рефлексивный уровень, на котором сосуществуют / сообщаются проза, поэзия, наука, философия — на уровень мысли (не последнее место занимает здесь тесное общение с Л. Шестовым, В. Розановым, Н. Бердяевым).

Творческую уникальность сопровождает манера организовывать жизненное пространство, и, в случае Ремизова, это пространство уже неотделимо от его литературной эстетики и принимается как монолитное пространство мысли. Внимание к среде проживания как к *живой среде* утверждается художником в опыте организации быта. Миф, ритуал становятся не столько способом письма, сколько образом жизни, в котором письмо выступает необходимой и в ценностно-эстетической иерархии высшей структурой. Миф принимается Ремизовым и как расплавленное *рукописное* слово (тексты сопровождаются рисунками, витиеватым каллиграфическим письмом, выполняются цветными чернилами — письмо *расписывается*). Из этого единства вещь *возможна* как вещь.

Письмо *воспроизводит* прожитый опыт коммуникации с миром, опыт реорганизации жизненной среды, смещающей принятые рамки пространства и времени.

Если верить воспоминаниям современников (А. Белому, М. Волошину, А. Седых), описывающим жизненное пространство художника в разные жизненные периоды, то становятся очевидными смысловдвижущие эстетические механизмы. Это ритуалы, которые для Ремизова экзистенциально значимы: они реорганизуют пространство, содержательно укрупняют и конкретизируют вещи, поддерживают образ мысли и трансформируют телесность так, что она гармонично вписывается в такую топографическую размерность. Ритуалы раздвигают смысловые схемы, тем самым раздвигают рамки реальности, делают очевидным то, что смысл реальности и восприятие реальности без пристального внимания к ней и без соучастия с нею невозможны.

По воспоминаниям М. Волошина, в ремизовском жизненном пространстве (в мастерской художника) письменный стол и полки с книгами уставлены детскими игрушками. «Белая мышка-хвостатка стережет шкатулку. А в шкатулке хранится колдовской платок. “Махнешь им, а за спиной озеро встанет”. Платок шелковый, полуистлевший от времени, точно из паутины сотканный. Вылинявший пурпур с черным. На желтых кожаных переплетах старопечатных книг сидят две белки-мохнатки “и орешки щелкают”. Около чернильницы стоит глиняная курица с глупым и растерянным лицом... На картонке сидит Зайчик Иваныч: одно ухо опущено и одним глазом глядит... Детские игрушки — это древнейшие боги человечества. Рукой первобытного дикаря были они вырезаны из обрубка дерева. Воцарились олимпийские боги, но они остались жить около человеческого очага»¹. Пространство мастерской (в котором ху-

¹ Волошин М. Лики творчества. Л., 1988. (А. Ремизов. “Посолонь”). С. 508–509, 515.

дожник проводит большую часть жизненного времени) совпадает с пространством игры. Это не игра «в мир», и не игра «с миром», т. е. сознательные (целеустремленные) установки на предмет игры здесь отсутствуют, в установках игры значимо одно — расшевелить пространство и мысль в нем (фантазию, образность видения), довести слово до расплавленной субстанции; скорее сам мир здесь есть игра, притом, что такой мир жив и более серьезен в сравнении с тем, который принимается вне опыта игры, по законам рассудочных схем.

Согласно А. Седых, жизненный мир Ремизова был театрализован настолько, что не содержал ничего, не затронутого ритуальной театрализацией и игрой (так было и в России, и в эмиграции, и, можно предположить, что во многом театрализация пространства и игра с ним воспринята у Ремизова Д. Хармсом), а в квартире «с незапамятных времен помещалась Обезьянья Великая и Вольная Палата — в сокращении Обезволпал, пожизненным президентом и великим мастером которой состоял Алексей Михайлович... Иногда я приходил к Ремизову поглядеть, как он живет, поговорить о книгах. Президент Великой и Вольной палаты неизменно сидел за столом в вязаной бабьей кацавейке, поверх которой он надевал разные “шкурки”. На голове — вышитая золотом татарская тюбетейка, на ногах — плед... Смотрел внимательно через толстые стекла очков, приглаживая на голове рожки, пучочки черных волос. Жил он и работал в “кукушкиной” комнате, названной так потому, что на стене висели часы с кукушкой... Чего только не было в “кукушкиной”! Стены — в книжных полках, а под потолком болтались на веревочках всякие ремизовские талисманы, “гишпенсты” — черти, травы, рыбные кости, летучие мыши. На столе сидел подземный цверг, по-русски Огневик... На подушке Коловертыш, —

лежит днем на кровати, вместо меня,
тепло сохраняет — борода какая-то!

И еще на нитках — сушеные травы, весна прошлогодняя, оберегающие от несчастья кости, змейки, божки — вся Великая и Вольная Палата»¹. В таком же уборе Великая и Вольная Палата была в Петербурге, откуда Ремизов эмигрировал и вывез с собою свой мир.

Каждая структура жилого пространства помечена своеобразным знаком (шкурки, кости), а сам художник так спроецированный опыт мира характеризует *сказкой*, которая раздвигает грани между обычным и чудесным, необычным, внезапным. Светотень, поворот и раскачивание подвешенных оберегов приводят в движение весь мир, задают такой ритм, в котором становится реальной перспектива видения / (видения) и ощущения. «Необычные» вещи (часто воспринимаемые посторонними как «бессмысленные» и «ненужные») будоражат привычный образ / опыт пространства, приводят застывшие смыслы реальности к состоянию органичности, текучести, трансформируют оптическую линию (одновременно фиксируемую и тактильно), *определяющую*

¹ Седых А. Далекие, близкие. Нью-Йорк, 1959. С. 103.

мир. Можно сказать, что ремизовский миф вбирает в себя сказку в качестве собственной функциональной составляющей. И если миф здесь есть определенный режим организации пространства, опыт его проживания и опыт письма, то сказка есть внутренний способ организации мифа, привносящий в мифическую размерность интенсив и динамику. В этом отношении язык, взятый в модусе устной речи, сам воспринимается сказкой, чудом, тем, что не укладывается в формальные схемы смысла. Сказка, укорененная в образе жизни и пробуждающая мифопоэтику, *сводит* привычные «обычные» смыслы и механизмы смыслополагания *с ума*. Ремизов в последних записях формулирует собственные жизненные ценности (и ценности культуры, поскольку культура и жизнь в его опыте мира совпадают): «Надо сойти с ума, чтобы поумнеть. Отойти от навязчивости определений — взглянуть на мир другими глазами... Много думал о слове: как-то не так понимают, когда заводят речь о словесном «хитросплетении». Забывают, что слово — живое существо, а не побрякушка и свинцовый типографский набор»¹. Можно предположить, что своеобразное убранство пространства, сообщающее размерность быту и переводящее его в режим бытия и этот режим поддерживающее, нацелено в том числе и на то, чтобы расшевелить слово (принципиально важным является то, что в эмиграции Ремизов не оставляет поэтику славянских языков, русского; удаленность от родины усиливает эту тягу). Расшевеленное, ожившее слово отрешает художника от примитивных, усредненных смыслов и понятий, вводит его в топос мысли, т. е. держит разомкнутыми границы «Я», открывает реальность.

Надо сказать, что реорганизованное художником жизненное пространство демонстрирует сознательный выбор между явной данностью и данностью, ускользающей от однозначной определенности, сохраняющей перспективу. Это выбор, в котором приоритет отдан живой мысли, *так* пространственно пробуждаемой и *так* словесно фиксируемой. Такой выбор поддерживал перманентное счастье², экзистенциальную устроенность (при неустроенности социальной), и, возможно, эстетическую *гармонию*. Этот выбор распространялся в первую очередь на восприятие самого слова — реорганизованное пространство ввергает слово в режим устной речи, и этим провоцирует плавку словесной субстанции³. Само слово становится сказкой (с-казом) — открывает перспективу неведомого, необычного и таинственного. Сказка-с-каз являет пространство, в котором пребывают вещи, на первый взгляд непонятные, фун-

¹ Там же. С. 117.

² А. Седых сообщает: «Ремизов много читал... Писал и рисовал, низко согнувшись над бумагами... Время от времени отрывался от бумаг, поглядывал на своих животных: все ли на местах? Животные мирно болтались на нитях, покачивались потихоньку, и Ремизов был счастлив...». — См.: Седых А. Далекие, близкие. Нью-Йорк, 1959. С. 104.

³ Ф. Степун обращал внимание на то, что своеобразие текстов Ремизова в том, что они требуют *медленного чтения вслух*, при котором расправляется «узорный подбор слов, особая конструкция фразы». — См.: Седых А. Далекие, близкие. Нью-Йорк, 1959. С. 114.

кционально и причинно не обусловленные, но, как оказывается, открывающие перспективу видения, сообщающие особую точку зрения. Они не выводят *за это место* (земное бытие, реальное положение дел и т. п.), напротив, эти «никчемные» вещи (шкурки, скелеты, игрушки) содержат в себе собственные и причину, и следствие: они сгущают жизненное пространство, собирают его и открывают путь к серединным меридианам реальности, к точке, *которой* держится *природное* единство человека (освобожденного от социо-культурных скреп Я, не отгороженного от мира, но *понимающего* свою причастность ему и открытого его стихиям, проявляющего себя в поступке), жизненной/ живой среды, слова. Сказка разоблачает самость (это природное единство), раздвигая сопротивляющуюся установленную форму, в которой самость теряется; сказка обналичивает самость, выводит ее на волю, на простор.

Жизненное пространство художника, маркированное «непонятными, никчемными вещами» (воспринимаемое часто посторонними (непосвященными, как их характеризует сам Ремизов) в качестве чудачеств писателя, его странности или прихоти), становится *пространством* в его изначальном смысле — тем, что *простирает себя* (*местом, в котором простирает себя сущность, удерживающая бытие*), *простором* (волей, свободой), способным к *умещению* обнаруженной сущности вещи и сущности человека. Это такое пространство, которое дает возможность угадать собственную сущность (заново) и, одновременно, удерживать себя в этой догадке, продлить изумление перед открывшейся перспективой. Сказка (цельность и целостность обжитого места, разъятое пространство) высвечивает перспективу неожиданности и внезапности, приводит присутствующего в растерянность и отрешенность. И нам логично здесь озадачить себя вопросом: что еще нужно для мысли? Не есть ли мысль тот самый топос, провоцирующий внезапность? Вводящий в отрешенность от готовых схем? Не пробуждается ли мысль из так размеренного пространства (а архитектоника жизненного места, утверждаемая А. Ремизовым, одна из многих возможностей *приведения* к мысли; равносущностна прогулкам Волошина, Цветаевой, различным «странностям» поэтов)? «Ненужные», «странные», функционально непригодные вещи раскачивают пространство, придают ему подвижность, игрой светотени¹ вводят художника

¹ При раскрытии мотива светотени в пространстве сказки А. Ремизова возникает сравнение с сюжетом романа У. Эко «Остров накануне», когда герой попадает на корабль и в какой-то день начинает осознавать, что то, что в определенном состоянии воспринималось как мираж — в ином состоянии и в иной ситуации таковым не является: достаточно сильная игра света, вызывающая глазную боль, делает реальными вещи, открывающие себя в перспективе такого освещения (удаленный остров и его обитатели). Эко квалифицирует состояние героя *мыслью самого света*, а пространство, ставшее доступным благодаря такой световой гамме — пространством, совпадающим с материей сна. Такое сравнение в каком-то смысле объясняет связь *сказки-пространства* и пространства *сновидения* у А. Ремизова, когда грани сна и яви размываются, а реальным становится то, что при *ограниченном взгляде* (смысловые скрепы, по-видимому,

в состояние растерянности (потери принятой «точки сборки» при перспективе *иной*) и отрешенности (от-стояния от привычного и уместного в нормативном смысловом континууме), при которых *вдруг* жизнь обнаруживает себя как простор, как воля, открывает *при-существующего* — собственной сути и *при-существующему* — собственную суть (по-видимому, хайдеггеровское *Da-sein-при-существование-при-сущи-вещей* в характеристике сказки, ремизовского *места мира*, более чем уместно). Сказка не столько конструирует реальность (хотя нельзя отрицать и эту, одну из многих, ее возможность), сколько дает ее такой, как она есть, *позволяет* принять ее, совместить собственную природу с ее природными основаниями, выводит за условленные культурой и социумом грани (в то время, как в усредненном «мире людей» такая открытость часто воспринимается «ограниченностью», простор — «странностью», художник — «ненормальным»; ремизовская же эстетика мифа, вбирающая в себя сказку и содержащая ее (/себя — ею), оставляет в стороне порядок норм).

Ремизовская сказка, удерживающая мифический режим бытия самого пространства, не должна быть понята как сумма «странных» вещей: при собранности вещей — каждая содержит место своей уникальностью и невосполнимостью, уместностью. Из каждой конкретной вещи складывается *реальность* обживаемого ими же мира, целого; вещь уникальна в сказке настолько, насколько она единична и значима в опыте детской игры — сама вещь с-казывает мир, обнаруживает его сущностную ось (или иначе: ось мира держится на сущности вещи, обнаруживающей себя в непосредственной коммуникации с нею, в опыте игры, и сама вещь реальна настолько, насколько ребывает в *режиме со-общения* с собственной сущностью). Сущность вещи скрывается / указывает словом: через слово (через его многосторонний лексический абрис, включающий и нормативное, и устаревшее, и диалектное, и просторечное значения, через его архаические корни, совпадающие с корневой системой самого пространства) открывается путь к вещи.

Само письмо, язык принадлежат сказке — условия их бытия неявны и сущность их не совпадает с той функциональностью, которую принято избирать за точку отсчета смысла данных реалий. Язык и слово для Ремизова суть живые организмы, но они живы постольку, поскольку их условия необъяснимы теми средствами, которые уже с необходимостью принадлежат реалиям, выводимым из них же самих. Потому же они принадлежат тем *таинственным* основаниям, которые есть основания и человеческого — основания, не принадлежащие собственному следствию, а следствие может быть взято только за указатель пути к ним. И если эти основания таинственны (безусловны, сокрыты, мистичны), то таинственна и самая сказка, с-казы-

блокируют доступ к сущности самой реальности, зачастую выступают препятствием при полноценной коммуникации (возможна и маркировка такой коммуникации как *geligio*) с живым местом, содержащим собственный ритм, уникальный пластичный ландшафт) не поддается фиксации — См.: *Эко У. Остров накануне*. СПб., 2003. С. 65.

вающая их, а миф, со-держимый сказкой (*удерживаемый* ее структурными компонентами, и пространственным режимом, размеренным ею), есть мистерия, разоблачающая основания мира и человеческого (условия мысли) в индивидуе и *с-казывающая* их.

Есть основания воспринимать ремизовскую архитеконику пространства следующим образом: сама жизнь для художника есть ритуализированное действие (а ритуал для Ремизова — определенный способ общения со средой, основанный на неявной, но осмысленной и принимаемой сущностью той или иной реалии), в котором каждая вещь имеет свою функциональную ориентированность, любой жест распознается неслучайным, реальность наделяется вниманием, из этого ритуализированного действия прорастает слово. Жизненные ритуалы (или сама жизнь как ритуал) обосновываются ссылками и на древнеславянские, языческие практики, и на христианскую, иудейскую ритуальную архаику. Ритуал и сообщает логику жизненным событиям и закрепляет ее, становится личным обычаем художника. Ритуал принимает значение коммуникативной стратегии, в которую вовлекается и усвоенное знание, взятое из мифологических сюжетов, и знание, выстроенное самостоятельно через внимательное наблюдение за миром как событием.

Из такого опыта организации пространства становится очевидным то, что сам художник есть продолжение реальности, а реальность *реальна* такой, какой она задана и описана, но само описание не спекулятивного порядка, но эстетически пережито — понято и принято. Тексты Ремизова указывают на то, что *на самом деле* реальность шире и многообразнее, отход от ритуала, камуфляж его формальными техниками веры — выводит из реальности один из значимых способов поддержания с нею (с ее подлинной сутью, не уместимой в слова/познавательные шаблоны) искренней коммуникации, со-общения. Ритуал со-общает перспективу видения вещи, то есть вводит художника в такое место, из которого принятое становится невозможным, но, напротив, значимым становится «ничего». Ритуал как сознательная и внимательная коммуникация с вещью пробуждает отрешенность от готовых смыслов; ритуальный опыт не уместим в слово с определенным словарным значением, природные корни которого стерты историей, потому ритуалом востребована особая поэтика выговаривать опыт мира — поэтика мифа (мифопоэтика).

В этом отношении мифопойэтика Ремизова схожа с опытом мысли М. Волошина: для обоих художников слова миф воспринимается специфической практикой, распространяемой на быт и извлекающей из быта ту перспективу, которая очевидна, ясна и принимаема конкретным автором (из «auto» — из самостоятельности). Ремизовское пространство кружит, завораживает, уводит от упрощенных смысловых линий, ввергает в глубину мира-мифа и, одновременно, так выстроенный топос сопровождается кружением слова, игрой языка. Слова для Ремизова, как и для Волошина устают от употребления, «теряют свою заклинательную силу», свою сущность, *чтойность*. Жизненный ритуал же принуждает к восстановлению изначального порядка.

В целом мифопойэтика Ремизова обнаруживает единое пространство мысли, инициируемое особой размерностью личностного жизненного мира, которая, в свою очередь, сопровождается спецификой размерности слова. Пространство мысли обналичивает взаимозависимые тематические линии, выступающие одновременно и ценностными ориентирами, и установками письма, и определенным образом видения и восприятия реальности. Так, рекультивированное / реорганизованное пространство сообщает опыту проживания, жизни специфическую размерность, ритм, пульсацию, которая трансформирует эстетическую телесность художника (сущность самого тела, тело мысли), ранит тело смысла (устоявшиеся и устойчивые идиомы упрощенного миропорядка), закрепляющее и огораживающее индивидуальное Я, вызывает боль; из обостренного чувства боли становятся невыносимыми и стандартизированная реальность, и неговорящие слова, и очевидное равнодушие современности к сущностным глубинам миропорядка. Боль принуждает к мысли и письму, и, парадоксальным образом, мысль и письмо придают телу мысли пластику, благодаря которой тело становится уместным в так обустроенном пространстве. Телесная уместность подтверждается сюжетами снов. Закруженное пространство мысли разоблачает древний сон вещи, а ночные сновидения вплетаются в ритуалы дня и утверждают их, конкретизируя и выявляя проскользнувшие «в никуда», мимо внимания художника подробности. Можно сказать, что в мифопойэтике Ремизова точкой отсчета мира-мифа избирается не принятое, а то, что ему сопротивляется.

4.3.1. Русалия: живая органика места

Первоначально хотелось бы выяснить основания ремизовской архитектоники мира. Очевидно, как было уже сказано, одним из оснований следует считать архаику, вернее тот ее аспект, которым она *привлекает художника* (а он ею, соответственно, привлечен). Но что здесь может быть понято под привлечением? Архаика в художнике *откликается* какую-то *сущностную структуру* (сущность человеческого), и сущность *откликается*. Откликается небезразличием и любовью к той глубине, которая скрывает себя в мифе, но может быть и прояснена при определенных условиях. Сам Ремизов говорит, что таким условием являет себя цельный эстетический опыт искусства — единство письма, рисунка, танца, игры-исполнения, музыки, т.е. синтетизм, присущий архаическим жестам культуры (а потому естественным, непосредственным, безусловным (если пытаться вывести внешнюю телеологию для их обоснования), пребывающим с природой в проникновенном единстве). Так, исполнение (праздник, пространство игры, инициация) предполагает песню (сказку, частушку, запевку), которая органично связана с пластикой тела (в танце-хороводе и пр.), озвучена мелодией (музыкальной ритмикой); техника исполнения увязана / *совмещена* с природным биоритмом. Цельность и целостность художественного жеста, искусства освобождает безусловную *правду жизни*, т.е. сущностную связь человека и пространства, *раскруживает* реальность,

возвращает ей непосредственную пластику смысла, которая свойственна детству человека, ребенку, и детству культуры, мифу. Притом, что самое детство дано Ремизовым в разных его работах не категорией, а описательным окольным путем, *показано*. Детство воспринимается художником в качестве одного из важных состояний, интенсивность которого надо поддерживать и длить, сам этот феномен, собранный из разных повествовательных сюжетов, наводит на своеобразную интерпретативную линию, которая формулируется следующим образом: детство — это такое состояние (человека, культуры), при котором из *ничего* проступает *что-то* при том подручном, которое содержит среда — язык и место жизни (органика мысли), и в сообщении с теми, кем эта органика мысли уже овладела (культура, этнос)¹. Искусство как живая акция культуры может быть расценено в качестве пробужденного детства (с его непосредственностью, искренностью, образностью видения, гибкой пространственной ориентированностью, игрой).

Потребность в архаике (в том пространстве, которое скрыто под множеством культурных слоев), а также желание принимать искусство как холистичное, органическое единство, с присущим ему ритмом (пребывающим в архаических практиках, в мифе) утверждается жизненной средой, в которой «символизм с такими его основополагающими принципами, как крушение культа разума в философии (начало ему положили еще А. Шопенгауэр и Ф. Ницше) и признание особой роли интуиции в познании, оказался наиболее близким мировоззрению писателя»². Надо сказать, что для Ремизова интуиция не воспринимается отстраненной от тела работой ума, она и есть тело, но подвижное, пластичное, как и слово, освобожденное от балласта застывших смыслов.

Пластика тела задается особым порядком топоса — порядком игры. Если в сборнике «Посолонь» (1907г.) художник реставрирует топос игры из славянской архаики (детская игра-считалка «Калечина-Малечина», выпрямляет мифические мотивы и дает им обоснование), то в сборнике апокрифических стилизаций «Лимонарь, сиречь Луг Духовный» (1907г.) он обращается к сектантским мотивам, не всегда совпадающим с ортодоксальной смысловой линией православия, конкретно же его интересуют русские сектантские течения,

¹ Кстати сказать, свой сборник «Посолонь» (1907 г.) автор посвящает В. Иванову и ребенку, своей дочери Наташе, сознательно ставя акцент на том, что прояснение художником подлинности мифа (скрытой многовековыми культурными слоями, которые часто уводят с прямого пути, пролагаемого к обретению сущности мира и человека), а также сообщение мифу естественной словесной «простоты» возвращают его к истоку, в игру, передают самому носителю — ребенку. И сам Ремизов характеризует свой текст следующим образом: «Первая книга моя “бескорыстная”... Просто так. Так птицы поют (как нам — людям — кажется — “бескорыстно”)». — См.: Грачева А. М. Жизнь и творчество А. Ремизова. Вступительная статья // Ремизов А. Собр. соч. В 10 т. Т. 1. Пруд: Роман. М., 2000. С. 17.

² Блищ Н. Л. Автобиографическая проза А. М. Ремизова (проблема мифотворчества). Минск, 2002. С. 9.

в которых канон веры ориентирован на телесность, утверждается телесными практиками, а также речью, сопровождающей их.

Обращение к «сектантской правде» была характерна и для формирования концепции современного театра Н. Евреинова, который усматривает возможность проникновения к основам мира через трансформированную телесность. Концепция театра Евреинова получает в эстетике Ремизова мифическое преломление (в его работе «Театр для самого себя»): он выстраивает и собственную жизнь в качестве театра с многоуровневой символизацией пространства, и повествование дает не одной линией, но клипами, фрагментами, которые в каких-то смысловых точках одновременно и пересекаются, и отталкиваются друг от друга.

Идея театра воспринимается Ремизовым и от Вс. Мейерхольда, от которого же он получил и принял предложение стать заведующим репертуарной частью в концептуально новом театре «Товарищество новой драмы», идея которого также определялась реанимацией телесного начала, сопровождаемого семиотизацией движения, пластики, ритма и жеста. Для Ремизова же такая концепция театра интересна как раз в своей архаической сущности — театр воспринимается им как возможность уместить в размеренном игрой пространстве органику культа (взятого в единстве слова, жеста, действия, движения, ритма, музыки), которая раздвигает рефлексивные схемы «чистого разума» и сообщает архаический тип рефлексии, в котором сам разум воспринимается из ритуального единства жизни (наделенной вниманием к ускользающим подробностям).

В сборнике «Крашенные рыла. Театр и книга» (1922 г.) Ремизов дает обоснование театру: он не есть забава, не есть развлечение, но есть «культ», «обедня». Театр как *практика* объединенных форм искусства есть провокация мысли, он призван «в рядах движений, взбурливших философию и искусства» (речь идет об остановившихся смыслах «философии» и «искусства», камуфлируемых устойчивостью принятых форм) выявлять новые формы «для выражения вечных тайн и смысла нашего бытия и смысла земли». Такое определение сущности театра совпадает с установками формализма, настаивающего на том, что смена времени, жизненных обстоятельств диктует необходимость формы, соразмерной современным реалиям и, одновременно, архаической сущности: форма воспринимается Ремизовым фундаментальным звеном, сводящим будущее и прошлое в одно пространство, и при наличии такой формы смысл не застаивается, остается гибким и пластичным. Архаические сущностные установки не изменяют себе, изменчива форма, потому следует вести речь о форме, адекватной сущностной органике вещи и, одновременно, актуальной в порядке современности.

Театр есть «новая эстетическая форма», которая открывает возможность выражения сущности архаических «мистерий». Для Ремизова такая форма обретается как *русалия*. «Русалиями — пишет автор, — в нашу седую старину, языческую, называли религиозные обряды, приуроченные к срокам посолон-

ным. Эти самые обряды справлялись народом, ну, как у нас теперь Рождество либо Пасха. С водворением же на Руси веры христианской, когда все боги идольские разошлись кто куда, как от креста бесы, а частью попали к ребятишкам на игрушки, обряд русальный превратился в игрище-гульбище с пляской в первую голову. И стала русалия плясовым и музыкальным действием, а разыгрывалась она “людьми веселыми” — скоморохами, а потворствовал ей там, за нашими глазами темными, некий Алазион, князь бесовский»¹. Так, русалия, архаический обряд, связана с *посолонью* — годовым кругом солнца². Русалии ритуальны, праздничны, карнавальны — это то самое карнавальное действо, которое совмещено с природным биоритмом, потому — естественно, жизненно важно и необходимо³.

¹ Ремизов А. Завитушка. Цитата дана по: Блиш Н.Л. Автобиографическая проза А.М. Ремизова (проблема мифотворчества). Минск, 2002. С. 19.

² У славян русалии (русальная неделя) — обрядовый праздник «проводов русалок» — отмечались по солнечным циклам: в канун Рождества Христова и Богоявления (зимние Русалии), на неделе после дня Пятидесятницы (Троицы) или в летний Иванов день (Иван Купала). Так, языческие обряды были ассимилированы с христианскими сюжетами действий, с ритуалами. «Посолонь» открывает ритм природной органики (органики всего живого): по течению солнца, на Спиридона-поворота (12 декабря) солнце поворачивает на лето и ходит до Ивана Купала (24 июня), с Ивана Купала поворачивается на зиму. Содержание книги «Посолонь» воссоздает архаический ритуал русалий, совпадающий в славянском эпосе с солнечным биоритмом; сборник делится на четыре части: весна, лето, осень, зима — от “Весны-красны” к “Лету красному”, сменяясь “Осенью тёмной”, замирая “Зимой лютой” — и обнимает круглый год. Самое название архаично и символично: “Посолонь”, по солнцу, в согласии со временами года. Биоритм вызывает смену календарных обрядов, опытом которых пробуждаются стихии земли, по-разному соотносящие себя с солнцем (потому текст воспроизводит различные магические действия — т.е. действия, нацеленные на утверждение гармонии с живым местом, на соразмерность тела изменяющемуся в разные временные отрезки (осень, зима, весна, лето) пространству. Ритуал раскрепощает телесность, делает ее пластичной, пробуждает различных диковинных существ — или их образы, а также оживляет органическую связь биоса природы и биоса человека, обналичиваемую детскими играми — потому в текст вплетены считалки, колядки, заговоры. “Посолонь” фиксирует и архаику цвета, обнаруживает неразрывную сущностную связь цветовой гаммы со словом. Фиксируемое художником органическое единство делает естественной магию слов — т.е. выводит такой ситуативный сюжет, которым запускается языковой механизм и слово провоцирует карнавал смысла, слово кружит реалии, восстанавливая изначальный порядок, живое единство реальности и языка. Структура повествования и смысловые подвижные механизмы (описание игры цвета, света, запаха, игра словами, рисунки) вводят читателя в топос игры, в игровую размерность пространства, в самую игру пробужденных жизненных стихий и человека, и природы; в пространстве игры снимаются пределы и границы — потому текст насыщен разнообразием полуживотных, полурастений и пр.

³ Можно сказать, что поэтика А. Ремизова может быть взята в качестве источника развиваемой впоследствии карнавальная тема (тема карнавала впоследствии получит развитие в мысли М. Бахтина, особенно в концепте *реального хронотопа*), которая

Карнавал есть праздник, т. е. такое действо, которое нацелено на обнаружение *сущности*, на ее освобождение, раскрепощение; это отпуск человеком самого себя на волю (или *человека* в самом себе), расширение личного пространства до размеров универсума. Праздник выводит то, что *уже прожито* (человек есть настолько, насколько обнаруживает себя через память сущностного порядка), что получило *смысл* близкого, родного, того, с чем человек *кровно* слит — такой смысл был не рассказан, но прожит, впитан в себя, потому *занял место второй натуры*. Праздник (ритуально размеренный) делает смысл такого порядка актуальным, но, возможно, что и спонтанность пробуждения этого смысла (*вдруг* благодаря запаху, цвету, кусту боярышника, как у другого автора, М. Пруста), его самопроизвольная акция вводит человека в праздник; но осознание того, что это был праздник приходит после того, как событие свершило себя и оставило о себе след — грусть, тоску, безосновную радость. Звуки, запахи, предметы (дающие себя в разные времена года по-разному, в разной свето-теновой палитре, в разных вкусовых тонах, но *о том же*) вызывают *этот смысл* — память родного, подлинной искренности, наивности, безусловности. В русалии и «Посолони» праздник имеет и ритуально организованный характер, и спонтанный. Органическая связь языка и природного ландшафта (запах, цвет, сопровождаемое, именуемое их слово, самопроизвольно разворачивающее механизм буквального смысла) провоцирует спонтанность, и длит ее событие. Ритм же праздника организует топос и посредством такой организации, *размерности*, открывает доступ к сущности мира/человека, в этом отношении языческие основания сводятся художником с христианскими (многочисленными сектами, в которых значим ритуал движения, «вытаптывания» места). Как впоследствии напишет М. Бахтин: «Ремизов вообще очень близок к хлыстовству и хорошо его знает, а туда проникнуть очень нелегко»¹. В русской сектантской традиции имели место семантические наложения славянских языческих техник и трансформированного православного канона (к примеру, в известной Ремизову «Голубиной книге» языческий сюжет теологической функциональности такого божества, как Род получает именование Христа, в то время как теологический смысл закреплённого в слове единства остается и присваивается Христу — «народ», «родина», «рождение», «родное» и пр.).

Ритуал выстраивает пространство, обустроивает его в соответствии с активностью солнца, обостряет чувство единства с землей, с природным ландшафтом, с *живым местом*. В «Пляшущем демоне» показано, как русалия реорганизует пространство за счет единства плясового действия и слова, музыки, ритма. В вихре пляса распознаваемость мужского/женского либо снимается вовсе, либо мужское и женское меняются местами (так, в русалку рядят муж-

в 20-х годах XX века станет действенным композитом феномена «петербургский текст».

¹ Бахтин М. Лекции об А. Белом, Ф. Сологубе, А. Блоке, С. Есенине (в записи Р.М. Мирской) // Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1993. № 2–3. С. 160.

чину, обманывая реальность, сознательно вводя естественный ход событий в тупик, в заблуждение)¹. Ритуальное действо, вмещающее в себя все модусы архаического искусства (слово, живопись, музыку, жест) вводит вовлеченного в так выстроенный пространственный ритм в состояние «верти и опьянения», в единство «огня и воды». Языческие мотивы сохранены в большей степени в христианских сектах (они схожи, к примеру, с «радением» хлыстов, с ритмизованным хождением членов секты шалопутов — «шалого пути» и пр.), но практически утрачены официальным стандартом канонизированного религиозного ритуала в православии.

В ритуализованной русалии (в единой технике движения-танца, словоговорения, речетворчества, пения запевов, привлечения рукодельных ритуальных предметов — к примеру, вышитых полотенец) человек сливается с местом, природа (запахом растений и самими растениями, привлекаемыми в ход ритуального исполнения, стертыми гранями между порядками животного мира и мира антропоморфного) проникает в его плоть, и он плотью сливается с природой. Так выстроенное пространство, его ритм провоцирует живое понимание — мысль, *ум* и *умение* обходиться с жизненной средой. Место *осознается* как продолжение индивидуального тела (в другом сборнике в рассказе про Стеньку Разина Стенька осуждается народом и не прощается святым старцем за то, что «свое место опорочил, на своих нападать стал»). Такое *осознание*, утвержденное вовлеченностью в движение, в ход ритуального события, и есть мысль. Но для Ремизова мысль выстраивается не из изложения посылок и постулатов, не из обоснования тех или иных позиций, но из воссозданного архаического сюжета и из специфики передачи его современным словом (сам автор воспринимает современность слова следующим образом: необходимо обновить язык, взять часть от древних сокровищ, скрытых в тайниках языка, и бросить их в литературу).

Факт изложения есть одновременно и воссоздание мифа, и доведение слова до пластичной материи, и *произведение* мысли. Мысль, выстроенная воссозданными архаическими сюжетами, обнажает живую правду, или — мудрость народа, в которой проступает и становится очевидным стойкое единство народа, земли, языка, быта; ритуальные же формы призваны для возобновления в памяти конкретного человека живого опыта коммуникации с *родным* (местом, словом, народом). Художник *мыслит* образом, а мыслительная логика и образная архитектоника сюжета совпадают (в сборниках «Посолонь», «Лимонарь»,

¹ А в плясе Иродиады вихрь есть самое пляшущее тело, единство земных стихий, отвергнутое божественным светом, но влюбленное в него как в недостижимое и заманчивое. Можно сказать, что в притче о Иродиаде Ремизов совмещает архаику славянского мифа и христианский сюжет, чем достигается, надо думать, цельность религиозной картины, неразъятость христианства с корнем культуры, со славянской языческой архаикой. — См.: Ремизов А. О безумии Иродиадином, как на земле зародился вихорь // Ремизов А. Собр. соч. В 10 т. Т. 6: Лимонарь сиречь: Луг духовный. М., 2001. С. 7–12.

в «Русалии»). Кроме того, сама мысль сопровождается собственноручным рисунком — становится *рукописной* (к примеру, в «Плясе Иродиады»). Мысль излагается клипированным, нелинейным текстом (и в автобиографической прозе описываемые реальные ситуации наделяются символизмом, мифологизируются). Такой текст выводит множество смысловых линий, выстраивает, поддерживает и укрепляет ассоциативные связи.

Художник рекультивирует архаическую природу мысли — мифическую, присущую славянскому этносу и удерживаемую языковым порядком. Потому реанимируемые им явления не именуются готовыми словами («радость», «любовь», «долг», «правда» и пр.), но носят описательный характер, задаются сюжетом развиваемого повествования.

Итак, ритуал организует пространство и ввергают в него исполняющего, из этого пространства очевидным становится то, что человек, животный мир, растения равноправны в претензии на жизнь: подлинное понимание человека становится возможным и уместным настолько, насколько он отказывается от лидирующих позиций в мире *живого*, насколько, прислушиваясь к реальному, понимает единство и *обретает* язык, *понятный* не только человеку, но и каждому живому существу, насколько выстраивает коммуникацию из своего рода, этноса — со вселенной. Потому в мифологической ремизовской версии Гнозиса неслучаен и значим мотив трансформированной телесности: обезображенное тело интенсифицирует смыслы, вымеряет их своей мерой, отличной от «нормативно» уместной, обосновывает сознательный отказ от эгоцентричных мыслительных композиций.

4.3.2. Обезображенное тело

В работе «Обезволпал» А. Ремизов, по-видимому, ориентируя себя на концепцию Ч. Дарвина о происхождении человека от обезьяны (в которой человек, в сравнении со своим генетическим предком, более разумен), дает обезьяну существом, до которого человек *не дорос*. Обезьяна в сравнении с человеком — лучшее существо. И здесь речь заходит непосредственно о разуме (или — о *непосредственном разуме*). Очевидно, для художника близка и приемлема иная версия разумного (открытая им в тексте мифа, в мифе как тексте, этим текстом укрепленная): разум воспринимается А. Ремизовым как некое действие, производимое из особого знания-умения, из опыта присутствия в органичном единстве с природой, которая не анонимна, не дистанцирована и чужда, но, напротив, есть продолжение индивидного тела. Опять же, разум пробуждается в ритуально выстроенной коммуникации с природой, утверждается участием в ней, но в обыденной повседневности часто отходит на второй план. Современность же оставила без внимания корневое основание разума, забыла о его наличии, приняв во внимание разум как ученость, как «пребывание в рамках приличия». Но сама природа напоминает о себе, цепляя сущность через трансформацию телесного. Разум, мысль — тождественны, наводят на сущность человеческого, но в режиме современности эта

сущность может быть нащупана и осознана, прожита (регулярно проживаема) через телесную травму.

Себя Ремизов в этом отношении воспринимал избранным-меченым. Осознание собственной неординарной внешности (сломанный в детстве нос) диктует экзистенциальный мотив мысли и письма: делает актуальной гностическую формулу «чем хуже, тем лучше», провоцирует понять безысходность, включить ее в игру и принять, проживая. Травмированное/трансформированное тело обналичивает Гнозис — открывает перспективу рефлексии: восстановить права подлинного разума, правды можно через актуальность ненормального тела, или тела, которое выпадает из нормы (физиологической, поведенческой).

М. Волошин так вспоминает ремизовский образ: «Он напоминает своей наружностью какого-то стихийного духа, сказочное существо, выползшее на свет из темной щели. Наружностью он похож на тех чертей, которые неожиданно выскакивают из игрушечных коробочек, приводя в ужас маленьких детей. Нос, брови, волосы — все одним взмахом поднялось вверх и стало дыбом. Он по самые уши закутан в дырявом вязаном платке. Маленькая сутуловатая фигура, бледное лицо, выставленное из старого коричневого платка, круглые близорукие глаза, темные, точно дырки, брови вразлет и маленькая складка, мучительно дрожащая над левою бровью, острая борода по-мефистофельски, заканчивающая это круглое грустное лицо, огромный трагический лоб и волосы, поднимающиеся дыбом с затылка, — все это парадоксальное сочетание линий придает его лицу нечто мучительное и притягательное, от чего нельзя избавиться, как от загадки, которую необходимо разрешить»¹. А. Белый сравнивает Ремизова с обезьяной: «до ужаса вставшие космы», «придаток-личико»².

Через необычный образ (а он воспринимается самим художником неслучайным) Ремизов выходит и к тому, что его день рождения («В купальскую ночь цветок папоротника, горя нестерпимым огнем, ожег мне глаза» — отсюда особое видение мира), имя (Алексей — было дано в честь московского митрополита Алексия, что воспринималось особым знаком), фамилия («Ремиз» — юркая подвижная птица³) также необычны/неслучайны. Как неслучайна жизнь каждого человека, но эта телеология остается либо незамеченной, либо отвергается человеком.

Трансформированное тело, тело обезображенное («Табак», «Кукха», «Крестные сестры», «Легенда о самом себе», «Неуемный бубен», «Царь Додон»,

¹ Волошин М. Лики творчества. Л., 1988. С. 60.

² Белый А. Между двух революций: Воспоминания. В 3 кн. Кн. 3. М., 1990. С. 64–65.

³ В «Николиных притчах» есть притча «Ремез-птица», в которой художник излагает то, что птица-ремез была большой и сильной, шаловливой, но обидела Николая Угодника, за что бог наказал ее, сделав маленькой и отобрав у нее перья, раздав их другим, «и нынче у всякой птички, у всякой пичужки есть перышко, хоть маленькое, от ремеза-птицы, и за то ее все любят, и за то она первая птица — ремез». См.: Ремизов А. Николины притчи // Ремизов А. Собр. соч. В 10 т. Т. 6. М., 2001. С. 249.

«Обезволпал») — напоминание о скрытой телеологии, о том, что есть *иное* порядку, видимому и принятому на веру, искаженному культурными линиями. Трансформированная телесность Ремизова — достаточно противоречивый феномен: с одной стороны, в архаических сюжетах художник трансформирует тело человека, наделяет его конечностями животного, птицы, тем самым подчеркивая снятые грани между природой и человеком, сталкивая «низкое» и «высокое», «дурачество» и «мудрость» (к примеру, в «Крестных сестрах» святостью и чистотой наделяется девушка, бывшая на социальном «низу», но и в социальный «низ» попавшая по своей наивности, несознательности, по «неумению трезво мыслить»); с другой — демонстрирует эротичность «низа», тех частей, которые не принято выносить на поверхность. За счет их актуализации подвергаются рефлексии стандартные смыслы реальности, и сама рефлексия становится телесно ориентированной (к примеру, рисование х. (хоботов) с Розановым, или привлечение гипертрофированных половых органов в эротических сюжетах ремизовской сказки. В воссозданной сказке «Царь Додон» фаллический образ не умещаем в «двенадцать троек», конных телег, или в «Султанском финике» его сила преувеличена: Али-Гассан загадывает Гению, чтобы «он» никогда не опускался. Об эвфемизмах Ремизова речь пойдет далее).

Тема телесности в любом случае остается доминантной. Тело выносится напоказ, провоцирует глум над нормой. Эротичная телесность своей манерностью переводит трезво воспринимаемую реальность в режим игры, действия, блуда (блуждания, соскальзывания с магистрального ценностного пути), который открывает перспективу инобытия ценностных норм, этических установок. Эротичная телесность освобождает эстетику, возвращает ей полностью чувственного реагирования на контуры реальности. Тематическая линия эротичной телесности сопряжена с линией уязвленного личного тела; такое тематическое соположение обналичивает экзистенциальный мотив, а риторика вопросов: «Можно ли *быть* полноценным с *такой* внешностью? Что есть *полноценность*? Реален ли мир, схваченный *подстриженными глазами*?» — выводит экзистенцию на первый план, делает ее фронтальной.

Можно предположить, что экзистенциальный контекст делает реальным образ Обезьяны. Манифест Обезьяньей Палаты напрямую указывает на то, что неприемлемо в человеке/человечестве, в выведенном определенным образом жизни концепте «полноценность». В манифесте каждое слово весомо, прямолинейно, не требует интерпретации, а потому уместно воспроизвести его основную часть: «Мы, милостью всевеликого самодержавного повелителя лесов и природы — Асыка Первый — верховный властитель всех обезьян и тех, кто к ним добровольно присоединился, презирая гнусное человечество, омрачившее свет мечты и слова, объявляем хвостатым и бесхвостым, в шерсти и плешивым, приверженцам нашим, что здесь в лесах и пустынях нет места гнусному человеческому лицемерию, что здесь вес и мера настоящие и их нельзя подделывать, и ложь всегда будет ложью, а лицемерие всегда будет лицемерием».

рием, чем бы они не прикрывались; а потому тем, кто обмакивает в чернильницу кончик хвоста или мизинец, если обезьян бесхвост, надлежит помнить, что никакие ухищрения пузатых отравителей в своем рабьем присяде, как будто откликающихся на вольный клич, но не допускающих борьбу за этот клич, не могут быть допустимы в ярко-откровенном и смелом обезьяньем царстве, и всякие попытки подобного рода будут караемы изгнанием в среду людей человеческих, этих достойных сообщников и лицемеров, и трусливых рабов из обезьян, о чем объявляем во всеобщее сведение для исполнения; дан в дремучем лесу на левой тропе у сороковца и подмазан собственноручно; скрепил и деньги серебряной бумагой получил бывший канцелярист обезволпала *cancellarius*»¹. Так, «Обезьянья палата» постулирует искренность: ложь есть ложь, и, мысля образами Ремизова, *человеческое* в человеке есть *обезьяна*, нейтральная к эталонам «добра» и «справедливости», к «высоким темам», к общим понятиям; обезьяна — существо-гримаса, живая ирония над застывший рефлексивной формой.

Обезволпал (Обезьянья Вольная Палата) задает свою ценностную шкалу реальности: в ней философ есть «великий князь и обезьяний винодар» (Л. Шестов), почитается за правду та мысль, которая телесна, остается в телесной искренности (в которой за словом с необходимостью присутствует действие), пребывая по ту сторону дефиниций «добра» и «зла», чиста (В. Розанов, «старейший кавалер и великий фаллофор обезволпала», а последний, выданный в России Ремизовым человеку, достойному членства (/ брату по складу мысли / однопородному), орденский знак Обезьяньей Вольной Палаты была А. Ахматова²). Домашнее пространство художника также означает символически «обезьяньего мира» (сам кабинет как пространство «Обезволпала», хвост на входной двери и пр.), в члены этого общества (выступающего и иронией над тенденцией времени формировать общества) принимались только «вышние», кто, по мнению самого Ремизова, был этого достоин (формирует «свое высокое окружение»).

Обращение к образу обезьяны спровоцировано вниманием к сюжетной архитектонике архаических мифов и сказок. Обезьяна оказывается функциональной фигурой, разоблачающей смысловые клише, ценностные приоритеты и абсурдность установок мысли, принятых за истинные. Обезьяна есть символ, указывающий на необходимость возвращения к природе мысли, к естественным канонам мышления и *архаической прагматике*, произведенной непосредственным сообщением с местом, средой, с живым пространством и с присутствующим в этой среде человеком. В пространстве Обезволпала логика мифа, сказки становится естественной и закономерной. Воссоздание архаичес-

¹ Ремизов А. Обезволпал // Ремизов А. В розовом блеске. М., 1990. С. 220.

² О чем А. Ахматова сообщает в воспоминаниях об О. Мандельштаме — См.: Ахматова А. О Мандельштаме // Ахматова А. Полное собрание поэзии и прозы в одном томе. М., 2009. С. 775.

кого сюжета современным словом разоблачает то, что принято воспринимать мистическим: воссоздает логику, т.е. те причинно-следственные звенья (они же — порядкообразующие), которые скрыты, утрачены, вытеснены за горизонты морали, этики, идеологии. Актуализация утраченных звеньев (и воссоздание их) открывает человеку иное измерение реальности, дает возможность обретения воли, выстроить прямую (не опосредствованную религиозно-идеологической схемой) коммуникацию с природой, остаться с нею один на один, без посредников и в так обустроенной коммуникации воссоздать ускользающую *сущность вещи и человеческого*. Надо сказать, что привлекаемая мистика (алогичность пространственных связей и алогичность «мира») являет себя таковой только для отстраненного наблюдателя; для художника и его окружения выстраивание жизненного пространства *таким образом* и присутствие в нем дает возможность *из игры* воспринять реальность с ее моралью одной из игровых версий (реальность являет себя всего лишь определенным набором правил игры, выбранных и обжитых одним из коммуникативных сообществ).

Обезьянья тема сопровождается выбором специфического лексического режима, в котором также нет грани между ругательным и «нормативным» словом: любое слово имеет право на существование; любое слово воспроизводит линию мысли и, чаще всего, те лексические единицы, которые вынесены культурой за моральные «скобки», более весомы, просты, прямолинейны и точны в выведении на поверхность скрываемого Логоса, *первой сущности* того или иного явления, вещи, человека. Ими держится народная речь, которая и воспринимается А. Ремизовым в качестве более краткого пути к сущностным основаниям мира. В то же время гипертрофированная телесность, ее эстетизация и эротичность выводятся художником не напрямую, а посредством эвфемизмов. Так мужской орган именуется им «сущность», «сила», «стержень», «это», «он», а его функциональность определяется контекстом (в «Чудесном урожае» ремизовских «Заветных сказов»: «И пошли дни — разлили не вдовьи», или в финале: «наутро нашли в саду генерала: скончался! — а это — глазам не верят, это как перо торчит сзади»). «Это», «финик», «оно» — эвфемистичные конструкции, выводящие сущность Эроса, телесной эстетики, перезагружают ценностный контекст.

Тема брутальности и способов ее выражения избирается как одна из актуальных в формализме. В 1921 г. в статье «О художественном реализме» Р. Якобсон говорит: «Назвать акт своим именем — это звучит забористо, но, если в данной среде крепкое словечко не в диковинку, троп, эвфемизм действует сильнее, убедительней... Потому-то обидней иностранные термины, и они охотно в этих целях перенимаются, оттого-то удешевляет действительность термина немислимый эпитет...»¹. Эти слова можно отнести как к поэтике М. Кузмина (к его «Занавешенным картинкам»), так и к «языковым играм» А. Ремизова.

Реанимация тела, гипертрофия его органики, эротика «низа» — тема актуальная для первой трети XX века. По словам Н. Врангеля, «грех и порок

¹ Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987. С. 389.

сделались новыми идолами современности, и их названия стали писать с прописной буквы». Исследователь объясняет это «всегдашней любовью русского человека к печальной мечте», которая приобрела «острый, чувственный оттенок»: «красивым стало больное и некрасивое — все, что мучительно. Самоуничтожение и самобичевание героев Достоевского, через Чехова, постепенно претворилось в любование болью. И то, что когда-то считалось порочным и низменным, создало культ, имеющий целью сладость собственных мучений»¹. Любовь и Смерть, реальность и призрак (Лилит), грусть, наслаждение и боль, Мадонна и блудница, святость и порок — композиты смысла, воспринимаемые либо в единстве, либо одна структура обнаруживает себя через свою противоположность, все это открывает тенденцию к гермафродитизму культуры, особенно проявляющему себя в живописных образах современной женщины («куртизанки Эллады» на полотнах Бакста, Серова и пр.). «Хочется иметь сразу двух женщин — пишет Н. Врангель, — спянных в одно. Желание, похожее на стремление греков к гермафродитизму... Я бы сказал, что если бы теперь вдруг воскресить афинца IV века, то и он не остался бы безразличен к женщине Бакста и, может быть, предпочел бы ее своим. Наша мечта была бы для него только правдой, зато наша правда манила бы его как мечта!» — так «греза о Греции стала чувственностью»². Однако мотив времени, проявляющий себя через единство эстетических форм и цементирующий время в эпоху, заостряет непосредственно *угол зрения* — точку видения, позволяющую фиксировать подробности, детали, оттенки ощущений, и (одновременно с углом зрения) обостряющую сущностные координаты мышления, сами условия обнаружения мысли. Запал Серебряного века обнаруживает себя в следующем: ревизия перспектив мышления ради возобновления исконных смыслов. Восстановление архаической телесности, даже примитивизм есть революционная линия времени. Русский кубизм, в отличие от европейского, в своих манифестах развивает эту линию (особенно в таком суб-направлении, как супрематизм). Супрематисты разделяли цвета ради возвращения некоего естественного *перводанного*, как писал Кандинский, зрения. Вернуть мысль в реальность означает вернуть ее в действие, то есть, самый простой способ и указание — в телесность. И, в противоположном направлении — через телесность и посредством нее выйти к архаическим установкам мышления. Так, акцентуация на телесности разоблачает претензию «чистого разума» на мыслительную доминанту, выводит необходимость иного типа рефлексии — рефлексии, вбирающей в собственный арсенал телесность, эрогенные зоны мысли (сама мысль разоблачает себя в качестве эрогенной зоны). Можно добавить, что сегодня такой тип рефлексии поименован рефлексией топологического порядка, узнаваемой в эпохе и, одновременно,

¹ Врангель Н. Любовная мечта современных русских художников // *Эротика Серебряного века. Поэзия. Проза. Изобразительное искусство*. М., 2006. С. 289.

² Там же. С. 293–294.

позволяющей обналичить силовые линии самобытной отечественной рациональности, предложенной эстетическим опытом Серебряного века.

Так, для эпохи мысль есть реалья, предупреждающая ход событий. И обращение к архаике (как к славянской, так и к греческой, и к христианской гностике и сектантству) вызвано потребностью мыслить, приводить мысль к собственным сущностным основаниям. Здесь телесность, эротика — равноценный с остальными повествовательный конструкт сюжета как ритуала, так и мифа, и славянской сказки¹.

В аналитике эстетического опыта (и опыта *эстетического*) А. Ремизова можно быть уверенным в следующем: он философствует литературой, поскольку наррация возвращает мысли реальность, т. е. сюжет возвращает мысли *реальное* через втягивание пространственных, временных моделей, посредством фиксации оттенков восприятия, ощущений. Действие и сюжет противостоят умозрительной версии философствования — они принуждают мысль переплавляться в реальность, т. е. в *ощущаемое* пространство и время, и в этом (в возврате к основаниям реальности/реального) обнаруживается ревизионистский пафос эпохи.

Кроме прочего, эстетика Ремизова наводит на мысль о том, что понимание — это совокупление, экстаз принятия.

И. Ильин говорит, «чтобы читать и постигать Ремизова — надо сойти с ума. Не помешаться, не заболеть душевно, а отказаться от своего привычного уклада и способа воспринимать вещи. Надо привести свою душу в состояние некой гибкости, лепкости, подвижности; и, повинаясь его зову, перестраивать лад и строй своей души почти при каждом новом произведении Ремизова»².

Нарочитое сумасшествие, юродство, убогость, отказ от эгоцентричной автономности, от «Я» — возможность восстановить полноту телесного реагирования (свернуть в сторону от позиции: мое тело не принадлежит мне в социально анонимной структуре), отказаться от законодательствующей оптической перспективы, быть ребенком, зверем, играть. Юродивый, сумасшедший подрывают канонизированный и социально приемлемый образ человека и человеческого, кроме того, сам факт юродствования позволяет усомниться в правоте очевидных рациональных форм, и того образа мира (реального/реальности), который ими сооружен. Тема юродивого, социально приниженного, выпадающего из рамок законодательствующей, формально-логически определенной рациональности — одна из ведущих тем Ремизова (и его практики мира). «В ряду замечательных русских “юродивых”, — характеризует эстетику художника И. Ильин, — А. М. Ремизов есть явление особое, небывалое. Он юродивый

¹ К примеру, в славянском эпосе образ Ильи Муромца включает в себя такие содержательные единицы как «трикстер», «маг», «оборотень», «провокактор», а на гиперсексуальности Ильи держатся многие повествовательные линии. См.: Гаврилов Д. А. Лицедей в евро-азиатском фольклоре. М., 2006. С. 146–165.

² Ильин И. О тьме и просветлении. М., 1991. С. 80.

в пределах культуры — умный, образованный, даровитый художник, со своим, значительным, но юродивым видением, с самобытным, но юродивым литературным словом. Он отводит традиционную литературную форму, разум и раскусодок — но не всегда и не во всем, а лишь постольку, поскольку они мешают ему жить сердцем и выращивать из воображения свои личные химеры; постольку он отводит и все прочее, творя беззаветно и беззапретно, видоизменяя все на свой собственный лад. Он есть “сердца ради юродивый” и “мифа ради юродивый”; ибо юродствует он именно из своего терзающего сердца и ради рождающихся в его воображении поэтически-фантастических химер. И именно постольку он всегда готов перешагнуть через все условности, традиции и “обязательные” формы литературного бытия¹. Пространство ремизовского мифа организуется / достигается за счет «бегства в пустыню», в «скит», в «лес» («Что есть табак?»); паломничеством, странствием («Крестовые сестры», «Подстриженными глазами») разоблачается спекулятивный канон принятия пространства и времени, выводится идиома того, что в случае России (Руси) история и география сопрягаются.

Поэтика Ремизова подвижна *буквальными* значениями слов: художник слова в *прямом смысле* воспринимает себя *юродивым, блаженным* и настаивает на такой интерпретации собственного творчества. Юродство (буквально «у рода», сообщение с родом), образ блаженного (буквально «благого») целенаправленно умаляют понятие человека, ставят под вопрос его претензию на лидерство, на антропоморфность мира (что не обнаруживается в архаических формах культурного бытия, но что стало характерным для новоевропейского разума, а вместе с ним было перенято в качестве эталона мышления отечественной литературой и академической философией). Эстетика письма и мысли, инициированной текстовыми конструкциями, совпадает с желанием художника «добровольно надеть на себя вериги и идти в мир за страдой» («Подстриженными глазами: Книга узлов и закрут памяти»).

Тема юродствующего героя провоцирует смущение спекулятивной автономии разума, обостряет необходимость в ревизии расхожих смысловых стандартов, настаивает на семантической «перезагрузке» архаических способов бытия (непосредственности, телесной встроенности, внимательности к подробностям жизни, проявляющей себя в единстве земли, неба, воздуха, ритма дыхания и ритма коммуникации, этим устанавливает порядок). Ильин замечает, что тексты Ремизова «дразнят» первобытные родовые страхи, «зазывают» в крутящийся «мир фантазии», генерируют образы, перспектива видения которых неотчетлива (за счет неотчетливой семантики их изображения, которая фиксируется такими единицами, как «видится-невидится», «таинственность», «недотепа», «чудомор, уродыш, озябыш, таинственный ведун, себе на уме, с затеями»). Это *образы-имена-реалии*, смещающие оптическую перспективу, открывающие «черные дыры», провалы-выпады из линейности пространства

¹ Там же. С. 92.

и времени — *коловертыши*. Коловертыши выводят в «никуда», отказываясь удерживать во внимании вопрос «зачем?», сами бесполезны для форм регламентированной очевидности. Но в своей непонятности конкретны, тактильны, ироничны. Коловертыши трансформируют пространство *реального*, сами же сопровождаются «насыщенной до отказа»¹ лексикой. От стилистичес-

¹ И. Ильин так раскрывает поэтику Ремизова: «Ремизов как будто ищет насытить слово до отказа, сосредоточить в кратчайшем слове сильнейший заряд и бросить это слово швырком... Вот откуда у него склонность к образованию односложных, гвоздеподобных, ударных слов, из коих некоторые, вероятно, сохраняются в русском литературном языке. Мы находим у Ремизова целую фалангу их: “дзяб”, “грёк”, “скрыт”, “рынь”, “греем”, “рыв”, “хап”, “вдвиг”, “взьерш”, “креп”, “чавк”, “крат”, “дых”, “парь”, “храк”, “плёв”, “кипь”, “мык”, “лють”, “быстр”, “липь”, “грюнь”... Если слово насыщено, то оно насыщено тем образом, который оно передает. Взятое в одиночку, само по себе, оно уже изобразительно. И Ремизов ищет его неустанно — и для внутреннего опыта, и для внешнего, не считаясь с требованиями незаметности слова и его благозвучности. Он пишет: „есть непробиваемая человеческая упрь!“... Воля “лежебок вскнутнёт”... “Взвив и взвихрь бесячий”... “Жундят жуки”, “пичужки чувырчут”, стрекозы “вьются-рекозят”... “Ночь легко и колыбельно зыблила, как жур источника во дворике”... “Панельная сворь”... “Дико козить бородами”... “Ветер взвил”... “В непроходе, в непроезде, в непрорыске”... “Звук щекный”... “Человек онегожен”... “Дразнящее несбыточье”... “Псивое житье”... “Наброжье несчастное”, “чернедь беспрокая”... “Путь протягливый”... “Древяницы и травяницы томнуют” по лугу”... “Мля газообразная”... Но бывает и так, что чувство языка, проснувшись в душе читателя, недоуменно останавливается перед неслыханным словом, не наполняет его никаким значением и сконфуженно (за свое ли невежество? За дерзость ли автора?) ищет спасения в бегстве. Как постигнуть это, как прозреть в эти слова? “Щечавый зверь”... “Тайкий, как постень”... “Раставрался бор”... “В заповедное, где жила человежья небластилось и сам дебрённый зверь загужался”... “Вжбулчал старшина”... “Перепал поп”... “Тяжки и плящи морозы”... “Беднищголь”... “Постоять они, сдунуть свой щит, не дадут врагу ободать тебя”... А бывает еще и так, что чувство родного языка начинает горько жаловаться и протестовать, не постигая, зачем нужны эти уклонения от словесной формы и эти искажения звука, преподносимые не от лица “простонародного” героя, а от лица самого автора: “теплая пламень” “за пригоркой”; “заяцу”; “шкуров”, “плюшков”, “картинков”; “конфетов”; люди “дохают”, как лошади; “а скуло вот-вот разнесет”; “без шевеля поплыли”; “озернулись”; “чего” вместо “что” и т. д. Или еще: “надо какая-то работа”; мальчики “кидаются в нее” (в гимназистку) “воском”; “собаки на голову визжали”; “Оля никогда одна”; “обескровавленные ноги”; “очень они бедно жили и с каждым днем бедовее”; “пускаться на все тяжкие”... Читатель с недоумением спрашивает себя: “Для чего это?” Что это такое — стилистический недосмотр, или особый “юмор”, или нарочитое приближение к простонародности? И если все это начертано сознательно и намеренно, то примириться с таким разламыванием русского языка можно только при условии, что это художественно, т. е. что этого потребовал художественный предмет. Но усмотреть это читателю не удастся, и он вынужден признать, во всех этих случаях Аргус стилистической цензуры задремал и эстетическая материя стала жертвою шутилой вседозволенности». — См.: *Ильин И. О тьме и просветлении. Книга художественной критики: Бунин. Ремизов. Шмелев. М., 1991. С. 107–110.*

ких приемов, нацеленных на перформанс обыденных содержательных значений, текст теряет закрепленную за ним в традиции континуальность, смысловое полотно на первый взгляд воспринимается рваным, дискретным, пустым. В то же время дискретность как способ формальной организации письма приводит к такому содержанию *метафизического порядка*, которое становится возможным только *сквозь* «трещину принятого на веру смысла», и эта «трещина» обналичивает перспективу и мира, и слова, утверждает зависимость *реального* от вербальной гибкости (проводя параллель с языковой пластикой ребенка).

Мир следует «весить и мерить по глазу и слуху слова», — пишет Ремизов, делая акцент на том, что собственные глаза «подстрижены», близоруки, а прямые перспективы преломляются, и вещь в «волшебном» зрении/видении открывает «таинственность образа». Слово же принимается как «чувственное и звучащее», «цветное и осязаемое». «Самовитое слово» *дает* вещь (не формирует отстраненное *представление* о ней, а открывает ее тактильно, осязательно, контурно): из *такого* слова вещь *возможна*, и из *так* принятой вещи *возможно* слово; в противном случае мир рушится, *сущность* ускользает. Есть основания полагать, что тексты Ремизова суть специфические конструкции, генерирующие мысль, тем самым открывающие перспективу *иного* в контексте формально принятого, рационально предзаданного. Идя по нехоженным современностью тропам мышления, художник словом влечет за собой и уводит, принуждает к со-бытийствованию, едино-мышлению тех, кто увлекаем его текстом и солидарен с ним в выборе рациональных координат реальности. Ремизов плавит язык, освобождает его от нормированной рациональной стилистики, выпускает его на волю (а вместе с оживлением языка в акте мысли художника оживляется и реальность).

Язык-текст выводит к *архаической сущности первобытийственного порядка*. За счет таких лингвистических конструкций, которые выворачивают изнанку регламентированных форм, консервирующих порядок мира и способствующих его удержанию, реальным становится и то, что ускользает от прямого наведения «Аристотелевой машины» — предметно определенного языка.

Сущность обнаруживает себя текстовыми оборотами — «видеть по глазам», «на лице написано», «не пальцем сделанный» — и подобными органическими метафорами. Метафоры открывают логику действия, его последовательность, определяют контекст и принуждают к необходимости воспринимать реалию в этом контексте, тем самым задают ориентиры в движении к сущностному порядку, и этот порядок открывается из другого смыслового континуума, проговаривается другим языком, нейтральным в отношении того, который закреплен за восприятием этой вещи в культуре, и которым вещь уже описана. Регламентированный контекст описания устраняет неожиданность, выводит с поля конвенционально заданной игры самую стихию игры, отказывает мышлению в просторе и пресекает мысль.

Органика метафоры же, напротив, возвращает вещи и слову архаическое единство, открывает перспективу мыслить *иначе, чем принято*.

В метафорическом срезе язык оказывается эмпатичным феноменом — он как воспроизводит нюансы опыта проживания смысла, так и инициирует этот опыт. Текст Ремизова, взятый предельно широко (мифопоэтика, язык, нюансирующий смысловые линии и их пересечение, подключающий к многообразию ассоциативных сетей), единством противоположных линий (грусти, боли, безусловной радости, ритуально выстроенной оргии, иронии и трансформированной телесности, нежности) смоделирован художником по принципу мозаики (в работе «По карнизам» Ремизов пишет: «А работа моя — перебирать слова, как камушки, и нанизывать слова-раковинки»), клипа (оснащен прямолинейными высказываниями, самовитым рукописным словом, рисунком, сопровождающим высказывание и расширяющим смысловые горизонты). Язык уже не есть линейное изложение темы; он — самоговорящий/самозаводной механизм, переводящий реальность в режим игры. Текст Ремизова сопряжен с *мыслью как текстом* Розанова, Кузмина, и может быть воспринят в качестве реального композита такого феномена как «петербургский текст», воспроизводящего топографию (и топологию) Петербурга-города-мифа.

В перспективе, исходящей с противоположной контекстуальной стороны (исходящей от рациональной стратегии, организованной прямолинейной оптической фиксацией вещи, от социально усредненной среды смысла, от *постороннего*) поэтика Ремизова воспринимается «винегретной ерундой»¹.

¹ В автобиографическом очерке художник передает письмо в редакцию журнала, печатавшего его сказки и статьи. В письме поэтика его статьи «Под Рождество» именована «винегретной ерундой», а автор письма — член РКП, народный судья, вещает: «Прочтя ее (статьи) содержание, я пришла в ужас. Дело в том, что дом Комаровка, о котором шел рассказ, это дом моего рождения, в коем я жила 15 лет, и всех героев, указанных в рассказе, знаю, как себя самое. Но... там в рассказе от начала до конца *ложь*... Слушайте! Спросите у этого идиота Р., где он выкопал такую чушь... Скажите, товарищи, неужели ваша редакция нуждается только заполнением страниц журнала таким халтурными *живыми* бессодержательными статьями: написано — «Под Рождество», а одного слова нет про него! стыдно таких писателей допускать в журнал! Неужели лучше нет. Злоба просто берет, когда читаешь такую статью. Знайте! Что с описанного дома Комаровки со мною вместе вышло много очень известных советских и партийных работников, коих увидя, дам им прочесть эту винегретную ерунду. Подло такую *ложь* писать!». — См.: Ремизов А. Винегретная ерунда // Ремизов А. В розовом блеске. М., 1990. С. 343–345. — Надо сказать, что и сама риторика письма и непонимание в целом обнажает косность законсервированной социальной (по ту пору уже советской) стилистики. В то же время для самого Ремизова «винегретная ерунда» воспринимается *идиомой*: его мифопоэтика, игра, обустроенное живое место, сводящее в единую плоскость письмо и быт (в плоскость мысли) есть *реальная ерунда* в сравнении с «серьезными смыслами современности». Самое искусства есть бесполезная ерунда, но на этой «бесполезности» *держит себя мир* (игра, детские смыслы, архаические конструк-

Посвященный же в эстетическую риторику ремизовского мифа, открытый ей, принужден воспринимать ее ритуалом, нацеленным на провокацию мысли, оснований мышления, *сущности* собственно *человеческого*. Ритуалы организуют пространство и ввергают в него исполняющего, из этого пространства очевидным становится то, что человек, животный мир, растения равноправны: подлинное понимание человека становится возможным и уместным настолько, насколько он отказывается от лидирующих позиций в живом мире, насколько, прислушиваясь к реальному, понимает единство и *обретает* язык, *понятный* не только человеку, но и каждому живому существу, насколько выстраивает коммуникацию из своего рода, этноса — со вселенной. Потому в мифологической ремизовской версии Гнозиса неслучаен и значим мотив обезображенного тела — интенсифицирует смыслы, измеряет их своей мерой, отличной от остальных. Обезображенное тело напоминает о своей инаковости в сравнении с остальными, тем самым вызывает ощущение дискомфорта, боли. Ритуалы не есть *сознательное уподобление* архаическим формам движения мысли: они призваны восстановить естественные условия, в которых мысль проступает (из единства пространственной органики, ритма места, *окликающего* присутствующего, и его *отклика* действием, жестом, словом).

Архаика сущности (ее вневременная константа) сообщает точку возврата, указывает на грань смысла, схематично выверенной логики (освобожденной от Логоса присутствия и присутствующего). Ментальность, определенная новоевропейским *ratio*, «собирает» *сущности* как данности, видимости. В славянской же ментальности, напротив, сущность предшествует существованию (вернее сказать, она *существует*, то есть разворачивает себя из собственного действия, и если вещь существует, то это совпадение с ее сущностью, существование такого порядка первоисходно, *при-сутствует* в языке, утверждено его синтетичной грамматикой, лингвистической свободой в воспроизведении синтаксических конструкций). Сориентированное языком сознание русского человека по природе более холистично и архаично. Сущность (одновременно, и языковая сущность вещи, и сущность самого языка) не конструируется целенаправленно, но проявляется, разворачивается во времени, в пространстве, в людях, отношениях, и познается в действии, в жесте, но не изменяется действием — либо ритуально организованным действием обнаруживает себя, либо дает о себе узнать выпадом из схематически выстроенных схем и отношений, напоминает болью, фиктивной реальностью как раной на живом архаическом теле.

ции мысли бесполезны для технически обустроенного мышления, они не умещаются в его рамки, часто остаются незамеченными; актуализация их выводит то, что человек современности, уверовавший в социальные механизмы больше, чем в тот исток, который породил их, живет в фантазмах, фантаσμαгориях, фикциях и принимает фантом за *реальнейшее событие*).

4.3.3. «Для меня стало “жить” и “боль” одно и то же...»

Ирония, игра, социальный «выверт» вызваны, надо полагать, безусловной болью, настигающей художника, застигающей его врасплох и останавливающей инерцию смысловых потоков. Боль самопроизвольна, «щемяща», пустая и тупая, но именно она «выворачивает взгляд», выталкивает на границу установленного порядка, из пограничья провоцирует проживать жизнь неравнодушно, не вскользь, не вслепую, но в напряжении болевого шока. Описывая жилой дом на Васильевском острове со скользким липкими лестницами, художник останавливает повествование личным ощущением от лестниц серого дома: «И не знаю, зачем эта липкая погань, спертое тесное жилье, когда так хорошо ходят по чистому небу чистые звезды, и по нашей же суровой земле прозрачные текут ручьи — зачем эти нечистые, серые от паутины редкие лестничные окна, просаленные железные перила — знаю, и золоченные перила, и мраморные ступени не отведут от обреченной души тернистого ее пути: вся изобьется, изноет и у самых прозрачных источников и даже там на звездном чистейшем просторе — но я никогда не мог примириться с этой нашей гложащей болью липких лестниц и железных перил, за которые хватается рука, когда от отчаяния подкашиваются ноги — и также знаю, будь мои слова огнем — огнем огня, мои слова не прожгут сурового человеческого сердца — но я ничего не могу поделаться с моим сердцем, которое захлебывается от этой гложащей боли»¹. И. Ильин характеризует вынесенную в текст Ремизовым личную безусловную боль в качестве «метафизической боли бытия», которая однородна (сородна) «метафизическому ужасу бытия».

Боль вынуждает искать опасности (в сюжете работы «По карнизам» лазанье на гнилую крышу сопровождается осознанием того, что она может рухнуть). «Эта потребность внешне разбудить в себе страх — пишет И. Ильин, — объясняется тем, что этот страх был пробужден в нем исконно, “первозданно” и таился в глубине, не находя себе внешних причин, путей и проявлений. Это был внутренний, метафизический ужас бытия, родившийся одновременно со столь же метафизической болью бытия. Надо было отдаться страху во всей его остроте и глубине; включить его в свою жизнь, прикрепить к причинам и основаниям внешнего порядка. И когда это совершилось и страх действительно стал овладевать душой и телом (“с упавшим сердцем я едва передвигал ноги”) — тогда были найдены первые источники его художественного творчества: боль и страх»². В «Взвихренной Руси» художника трогает тема родного места болью («сердце захлебывается от гложащей боли»), труд, письмо для него есть молитва, диктуемая болью и писаная посредством боли. Боль оживляет жизнь, «дает право быть». «Весь мир, все вещи как слились со мной — характеризует основания собственного мышления А. Ремизов, — прохожу через груды, отрываясь, протискиваясь, и за мной тянется целый хвост, а к

¹ Ремизов А. Шумы города // Ремизов А. В розовом блеске. М., 1990. С. 346.

² Ильин И. О тьме и просветлении. М., 1991. С. 87.

рукам от плеч и до пальцев тяготят тягчайшие крылья, и сердце стучит, как тысяча сердец всего живого от человека до “бездушной” вещи. И мне жалко всех», — и сердце стучит «ответно со стуком сердца всей страды мира»¹. Боль, тождественная любви — состоянию безразличия к месту, к наполняющему его воздуху, — освобожденным открывшимся простором, волей *ущемляет* тело и мышление, искривленное идеологическими линиями морали («мораль пишется не от избытка нравственности, а от ее недостатка»). Боль *вызывает* память сущностного порядка. К примеру, милостыня сопровождается болью, потому что напоминает об ослепленной и ушедшей из мира Правде («Легенда о самом себе»), сущностное совпадение человека с основанием мысли (с основанием *человеческого* в человеке) сопровождается болью; проникновенная радость сопровождается болью, которая сводит тело судорогой — и в этом отношении, по-видимому, метафизика должна быть понята в качестве безусловного *фюсиса*, т. е. того, что сопротивляется существующему порядку причинно-следственных отношений, пытающемуся объяснить реалию на языке установленных смысловых схем и рациональных приоритетов. Здесь боль есть *данность природы* человеческого (биологического, докультурного), фактичность безусловного. Боль со-*вмещена* с кровью; можно сказать, что боль есть сущностное измерение крови. Боль провоцирует вину, природа которой не уместается в формально определенную предметность слова «вина», она не есть «обвинение», не есть «провинность», скорее — это изначальное смущение пред каноном истины / подлинности, смущение самой Правды, скрываемой миром. «Природа моего существа купальская: огонь и кровь. От чистоты огня веселость духа. Веселость духа — мои крылья, а кровь — виноватость», — пишет художник в «Легенде о самом себе». Кровь учащенным пульсом обналичивает Правду, выступает «зовом совести», сопротивляется миру, в котором *родные по природе* люди («одной крови» и одного языка) *существуют* (т. е. обналичивают искаженное представление о сущности) в режиме «человек человеку бревно» («Крестовые сестры»). *Кровь* есть *сокрытая сущность*, и сущность реагирует на искаженный «мир» *болью*. Любой восстанавливаемый архаический ритуал провоцирует щемящую боль (единую с радостью), восстанавливая этим и сущностные связи с природой.

Боль выпрямляет природу; самопроизвольная боль ввергает художника в статус «отверженного» для порядка схематичных смыслов, камуфлирующих сущность: «Всякие несчастные события в жизни с непременным изводящим душу терпением, выбивающие человека из нормы, вырабатывают в человеке силы дышать на той духовной высоте, где нормальный человек, привыкший к удобной обстановке, задохнется», — сообщает в «Легенде о самом себе» художник.

Стратегия художника — идти «наперекор» миру устоявшихся форм (морали, совести, приличия и т. п.). Позиция художника, культивирующего мощь

¹ Ремизов А. Взмихренная Русь // Ремизов А. В розовом блеске. М., 1990. С. 248.

посредством боли, напоминает эпитафия к «Апофеозу беспочвенности» Л. Шестова — *Nur für Schwindelfreie* — «только для тех, кто не боится головокружения». Боль и вызванные ею страдания («добровольная страда») открывают такой мыслительный режим, в котором социальные условности перестают работать, а абсурд воспринимается единственным спасением сущностных констант и утверждением их: абсурд художника абсурден для регламентированной реальности, в то время, как и сам регламент социально определенных установок смысла абсурден миру художника. В тематике боли, ее *благодетельной* мощи эстетически ориентированная мысль Л. Шестова и А. Ремизова пересекаются (если принять во внимание то, что философия Шестова, как и Розанова, воспринимается Ремизовым максимально приближенной к осмыслению глубинной архаической сущности вещи и человека, а с Шестовым, как и с Розановым, художник был в близких дружеских отношениях). «Легенда о самом себе» восстанавливает панораму жизни и, одновременно, открывает установки для ее осмысления — боль, путь «против» нормированного распорядка «тупой нормы и нормированной тупости», способ мысли как ответ на «полуденный голос оттуда», который слышен уху, *освобожденному* от «банальности мира».

Боль принуждает художника к искренности, как и самая искренность провоцирует боль. Боль цепляет живое — жизнь, выводит ее «из-под спуда» нормированной схемы, возвращает реальности мысль. Художник же, для Ремизова, есть *мыслитель*, т. е. человек, *раненый жизнью*, а сама эстетическая акция вызвана болевым эффектом. Боль открывает выход к *реальной* коммуникации-сообщению с *живым*.

Боль метафизического порядка есть напоминание о «темном», о сновидческом сознании (поскольку укоренена в этой сфере), потому реальность коммуникации, ее искренняя непосредственность *утверждается* сном (сновидением). Литературный «сонник» художника («Бедовая доля») воспроизводит идиому боли-беды, принуждающей к такому типу рефлексии, который ориентирован на искреннее участие в деле мысли, на готовность быть открытым боли, которая вызвана в том числе и отказом от комфортного мира культурных форм.

4.3.4. Сны и предсонья: реальный коммуникативный режим

Миф и сон в мифопоэтике А. Ремизова — реалии сопряженные. Природа сна — мысль, сон дает возможность проникнуть в основания мышления (в сцепления мыслей), мысль же всегда образна. Сон дополняет «дневную» реальность, интенсифицирует ее, раскрепощает Память и делает фронтальным то, что скрывает себя, но обосновывает любое видение и восприятие вещи. Мысль распознается не автономно от других мыслей, она не дискретна, но — холистична, дает себя «узлом, закрутой». «Мысли идут по зацепкам наперекор и мимо логической целесообразности: сцепление образов и суждений неожиданно», — пишет художник в «Подстриженными глазами. Книга узлов и закрут памяти». Сон исходит «не из житейской памяти,

а из большой памяти человеческого духа»; сон есть восстановление родовой сущности человека, как и любое «небодрствующее состояние, одержимое». *Реальнейшее реальности* инаковое по отношению к тому, что под реальностью принято воспринимать и нормативно фиксировать определенным значением слова. Раскрепощение реальности, перевод воспринимающего из режима «трезвого» видения в режим «сновидения» ритуально задается, а также обнаруживается опытом выпада из схемы-нормы-«социально вменяемого и приемлемого смысла». Изнанка языка пробуждает «сновидение», поскольку сама языковая стихия не принадлежит миру установленных и конвенционально определенных норм, самая ее природа «сновидческая». Сон обналичивает «древний сон вещи». Природа искусства такова, что грань между сном и явью стирается, устраниаются скрепы, удерживающие формат культурно принятой рациональности.

Как и для М. Цветаевой¹, сон для Ремизова имеет сущностное значение — он открывает Логос — путь-канал, по которому направляет художник мысль, а текст, воспроизводящий безграничность мира есть — *волхование*². В то же время это такой текст, наличие которого позволяет именовать автора «глубоким мыслителем», поскольку «в его произведениях рассыпано целое богатство философских прозрений, интуитивных обобщений, глубокомысленных афоризмов. Этот фантаст все время пребывает в состоянии философического вопрошания — искреннего, бережного, трепетного; он все время созерцательно ищет и обретает. Он мыслит сердцем и любит помыслом. Но как воображающий художник — он юродствует, сознательно и принципиально восставая “против нормального мышления”»³. Сон, как и сказка, восстанавливается в качестве текста⁴: через язык, слово («вещающее») возможен выпад из «нормированного порядка» в сон — в живую стихию, на волю. Логика сна совпадает с логикой ритуалов, во многом подтверждая необходимость того или иного хода действия, обосновать которое с позиций причинно-следственных отношений и законов формальной логики не представляется возможным.

Итак, в мифопойэтике А. Ремизова интересен опыт работы с языком, со словом; интенсив этой работа при тематическом сходстве с современниками выводит уникальность личностного эстетического опыта, позволяет

¹ Следует заметить, что А. Ремизов был близко знаком с М. Цветаевой, особенно в годы «после России», что дает основание воспринимать тексты цветаевского и ремизовского «сновидения» в качестве версий *единого текста*, воспроизводящего схожие эстетические установки мысли-мифа у авторов и ориентированного на экспликацию сущностной природы языка, которая в основе своей сновидческого порядка.

² Ильин И. О тьме и просветлении. М., 1991. С. 89.

³ Там же. С. 99.

⁴ См.: Цивьян Т. В. О ремизовской гипнологии и гипнографии // Серебряный век в России. Избранные страницы. М., 1993. С. 299–336.

воспринимать литературу в первую очередь в качестве специфического опыта мысли, освобожденного от предвзятых рациональных установок. Такой литературный опыт обращается к *самой возможности* существования литературы и обналичивает то, что в первичном слове (слове-мифе) ритуал, поэтика его выяснения, научный дискурс сводятся в единую повествовательную линию, предопределенную личной биографией художника, его опытом мысли.

Вывод. Серебряный век предлагает такую версию литературного текста, которая по многим основаниям может быть расценена в качестве философской (в этом отношении можно настаивать на том, что в России функции философии исполнялись текстами литературного порядка). Наличие текста, проникающего в стихию слова и выводящего ее на поверхность, инициирующего мысль, позволяет проводить между философией и литературой знак равенства. Литература дает себя распознать и провокацией мысли и обнаружением сущности языка.

В мифопоэтическом режиме мысли эпохи проступают основания рефлексии, которая будет впоследствии именована топологической. Или скорее, так — топологическая рефлексии *узнаваема* в событии мысли эпохи. Непредвзятое мышление восстанавливается посредством собственно *языковой рефлексии* — через привлечение нейтральных метафор (имеющих место в живой речи), открывающих перспективу *иного*, нетождественного принятым рациональным каналам, стратегии *ratio-speculum*.

В греко-римской культуре *поэзия* воспринималась в качестве *гимнастики языка*, ту же смысловую нагрузку она выполняла и в русском Серебряном веке: здесь поэзия (шире — литература) раскрепощает монументальные языковые формы, отпуская слово на семантический простор. Серебряный век сообщает специфику отечественному мышлению, поставляет лингвистическую материю для пресуществления мысли в слове. Поэзия, литература дали язык, который не получил последующей рефлексивной длительности. Остался не вполне востребованным, а опыт мысли — не вполне извлеченным. Мифопоэтика Серебряного века открыла перспективу мысли, которая философией по большому счету не была зафиксирована и продолжена. Если же философию понимать в качестве опыта национального самопонимания, то в отечественной культуре функцию смыслополагания выполняла литература. По словам М. Цветаевой, «Россия, к ее чести, вернее к чести ее совести и не к чести ее художественности (вещи друг в друге не нуждающиеся), всегда подходила к писателям, вернее: всегда ходила к писателям — как мужик к царю — за правдой»¹. В русской культуре словесность определяла рельеф мышления (правду), сообщала траекторию мысли, ее плотность и интенсив. Так сложилось, что самосознание нации зависит

¹ Цветаева М. Искусство при свете совести // Цветаева М. Полное собрание поэзии, прозы, драматургии в одном томе. М., 2008. С. 845.

от качества не столько философии, сколько литературы. И. Бродский говорит о том, что «Россия, в отличие от народов, счастливых существованием законодательной традиции, выборных институтов и т. п., в состоянии осознать себя только через литературу, и замедление литературного процесса посредством упразднения или приравнивания к несуществующим трудов даже второстепенного автора, равносильно генетическому преступлению против будущего нации»¹. Образность мышления, уникальность логических конструкций, предложенных литературой, грамматическая специфика самого русского языка, его синтетический строй и гибкий синтаксис, дают основания указывать на необходимость своеобразной философской рефлексии, на отличие ее от европейских канонов. Сущность самой отечественной философии, освобожденной от религиозной стилистики мысли и православного содержательного догмата, фиксируется и определяется рефлексивным рельефом литературы.

Если философия *заводит речь о сущности вещей*, т. е. входит в режим языка, то она соприкасается с *пойэтическим* дискурсом. Поэзия изначально есть воспроизведение таких лингвистических конструкций, пространство которых расчищает территорию мысли от смыслового балласта, а также принуждает к со-общению с мыслью тех, кто делает попытку проникнуть и понять сказываемое поэтом, словом-Логосом. В плане выражения поэзия есть логико-семантическая неожиданность, трата языка. Поэтический Логос — путь, пролагаемый поэтом к «зоне очевидностей», т. е. к топосу мысли, в различных регионах которого слетают маски вещей, а означаемое и означающее слиты в единый эстетический жест. Пойэтический Логос совпадает с логикой мифа, предполагающей личностное участие и реагирование на смыслы реальности; структуры мифа носят символический характер. Поэзию можно воспринять в качестве лакмусовой бумажки, подтверждающей наличие философии в той или иной жизненной среде; философия, в свою очередь, позволяет воспринимать реальность в качестве осмысленного космоса-порядка, в котором вещь имеет собственное необходимое жизненное место. Поэзия вводит в такой бытийственный режим, в котором обнаруживает себя сам Логос-путь; истина воспринимается из процесса прохождения пути, который совпадает с процессом раскрепощения/развоплощения языка. Сам язык выступает топосом мысли, а пространственно-временные координаты, аксиологические ориентиры, точки отсчета «истины», «блага» обнаруживают свою лингвистическую укорененность. Язык становится топо-логией, сообщающей меру миру. Поэтический текст *открывает мир как миф*, т. е. это такой текст, посредством которого осуществлено *узнавание* архаических сущностных констант бытия, укорененных в слове, узнавание архаического единства реальности и человека. Через поэтический жест реальность обретает смысл, а поэт восстанавливает *мир* как осмысленный порядок, космос.

¹ Бродский И. Поэт и проза // Бродский И. Соч.: в 7 т. Т. 5. СПб., 1997. С. 140.

Мысль обретает архаический телесный статус, усеченный христианской космогонией; мысль совпадает с чувством, состоянием, делом и словом, а жизненное пространство, человек, язык обнаруживают свое первобытийное единство. Удержание и длительность понимания этого единства, удивление ему в речах Гераклита дано под именем «философии».

Такое понимание философии дала античная культура, такое понимание философии возможно из поэтического опыта русского Серебряного века. Через обращение к древнеславянскому эпосу поэзия рекультивирует забытый миропорядок, архаическую среду мысли, в которой слово, дело, пространственная организация, вбирающая в себя телеологию и ответственность за действие, и состояние с-казывающего совпадают. Философия обнаруживает зависимость от пойнэтического (лингвистического) истока *мира*; опытом вопрошания смысла, диалектикой философия длит удивление очевидным «простым вещам» и опытом такого порядка пробуждает *человеческое* в человеке.

Так заданная специфика философии и философствования позволяет утверждать то, что эстетика Серебряного века была выведена на уровень своеобразной философской рефлексии, утверждаемой опытом мысли В. Розанова и Л. Шестова, выпадающих из канонного для эпохи, академического философского образца, ориентированного на православный этос и воспроизводящего мысль посредством языка догматической философии (в большей степени — языка немецкого идеализма) и/или религии (православия). Два мыслителя, воспринимаемые в академических философских кругах не столько в качестве собственно философов, сколько в качестве писателей-«размыслителей»¹ (особенно В. Розанов), писателей, отстаивающих статус мысли как принципиальной маргиналии (Л. Шестов в «Апофеозе беспочвенности»), дают основания воспринимать эстетику Серебряного века в режиме своеобразного опыта философствования, ориентированного на лингвистический космос.

¹ Характеристика рефлексии В. Розанова, данная И. Бродским. — См.: *Бродский И. Поэт и проза* // *Бродский И. Соч.: в 7 т. Т.5.* СПб., 1997. С. 137.

ГЛАВА 5.

Русский модерн: опыт живой философии

Русская история идет по краешку, по бережку,
над обрывом и готова в каждую минуту сорваться
в нигилизм, то есть в отлучение от слова.

О. Мандельштам

Народы живут не разумом и расчетом,
а тоской и порывом. И безумством сильны.

В. Бибихин

Литературный текст, совпадающий с философской рефлексией и вбирающий в собственное пространство эту рефлексю, есть *такой* текст, который провоцирует спотыкание о привычные значения слов; это текст, который вводит читателя в такую рефлексивную плоскость, из которой реальность (значение вещи, ценностные композиции, моральные ориентиры и пр.) оказывается подозрительной, принципиально непонятной. Это текст, принуждающий к остановке в водовороте привычных смыслов, выводящий за границу принятых канонов и норм мысли; текст, смещающий точку опоры и генерирующий иное, непривычное, пространство-топос, из которого становятся очевидными смысловые зазоры, камуфляжность «большими темами» ценностных сюжетов, их анонимность и безразличие. В этом случае литература не есть просто повествование, но есть провокация мысли. Литература *такого* порядка, ориентированная на *такое* качество текста, формирует способы раскрепощения мысли, через расплавленное, динамичное слово, слово-прагмему, вводит читателя-соучастника в пространство *непонимания*, и опытом непонимания обналичивает ключевые механизмы формирования смысла. В опыте *такой* литературы диктат автора устраняется, читатель и автор — единомышленники, они событийствуют, разворачивая сюжет мысли. Как видно, эстетика Серебряного века в полноте своего масштаба (в живописи, в музыке, в поэзии, в театре) выплавляет литературный текст *такого* характера (как показано в первой части исследования, это тексты М. Кузмина, В. Хлебникова, О. Мандельштама, М. Волошина, М. Цветаевой, А. Ремизова и др. — тексты, которые авторами не воспринимались в качестве литературы (отстояли от классического канона литературы), но которые своей фактичностью вызвали к жизни архаическую стихийность самой литературы, свели литературу и философию в единый эстетический топос мысли), тем самым определяет специфический тип сугубо философской рефлексии, которому во многом присущи мыслительные приемы, воспринятые из *этого* литературного опыта. Сама философская рефлексия организована принципами и установками, свойственными литературному тесту: здесь литературный текст *задает* размерность мысли, формирует ее строй, сообщает ей рациональные единицы-метафоры-мифологемы, смысловые подвижные

механизмы. Взаимозависимость философии и литературы, имеющая место в отечественной культуре, определяет специфику рефлексии, формирует своеобразную версию философствования.

Как было показано, к ключевым способам организации текстуальности в начале века могут быть отнесены следующие приемы: игра, в том числе и игра слова и со словом, ускользание от *ratio-speculum*, избирательность в выборе пространственных координат (приоритет мотива сна среди остальных способов регистрации смысла «реальное»), заумь, переосмысление как литеры и фонемы, так и семантического потенциала слова, ирония, подозрительность к законченным смысловым форматам, акцент на архаических принципах ума, отказ от «больших тем» и абстрактных категорий, движение от тотальности к локальности, от абстракции к конкретике, от человека и мира «вообще» к конкретному человеку и опыту конкретного мира, претензия мыслить себя в кровно родном месте, в топосе родного языка, перезагрузка смысла религии и религиозности (как различных версий христианства, так и язычества — греческого, славянского, вавилонского, египетского и пр.). Единство приемов, их взаимопроникаемость дают основание квалифицировать язык эпохи мифопоэтическим, а каждый прием, взятый либо в отдельности, либо в единстве с остальными — *мифопойэзисом*. Такие направления как литературный и лингвистический формализм (и в версии Ленинградского ОПОЯЗа и в версии МЛК), феноменология (Г. Шпета, А. Лосева, А. М. Панченко) сводятся в единый топос мысли, тем самым дают основания воспринимать философию и литературу взаимозависимыми реалиями.

Однако, при таком единстве есть и корневые различия, выявляющие неоднородность эпохи, не позволяющие унифицировать ее с одним профильным направлением философии (и с одной версией философствования), подводить множество различных стратегий мысли к единому рациональному основанию (канону) и/или воспринимать их однозначно (как это закрепилось в стереотипе «русская религиозная философия»). Квалификацию отечественной философии следовало бы проводить, принимая во внимание ее неоднородность, для экспликации которой можно воспользоваться устоявшимся различием петербургской и московской филологических традиций, к тому же такое различие имеет место в отечественной лингвистике и литературоведении.

Если «московская школа» базируется на лингвистике¹, то петербургская традиция ориентирована на текстологию и сравнительно-исторические исследования, восходящие к А. Х. Востокову, в Москве же был более предпочтителен сравнительный метод изучения предмета. «Петербургские ученые в своих изучениях идут от семантики к форме, — замечает В. В. Колесов, — московские предпочитают обратный путь; даже влиятельное в первой половине наше-

¹ См.: Егоров Б. Ф. Что такое литературоведческий структурный анализ? // Онтология стиха. Памяти В. Е. Холшевникова. СПб., 2000; Гаспаров М. Л. Взгляд из угла // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994.

го века учение “формалистов” неоднородно в этом смысле: московские формалисты “феноменологичны” (вслед за Г. Шпетом, развивавшим гуссерлевскую линию феноменологии — И. К.), ленинградские — “семиотичны”¹. В то же время имеют место внутренние переключки, обнаружившие себя в 20-х годах XX века и актуальные сегодня, к примеру, тартуско-московская семиотическая школа развивала традиции ленинградского ОПОЯЗа, а петербургская школа «феноменологии культуры» (в лице А. М. Панченко) — московского ГАХНа, М. Бахтина, феноменологии москвича Г. Шпета, антропологии москвича Н. С. Трубецкого, историософии петербуржца Г. П. Федотова. Очевидно, что различие на петербургскую и московскую традиции в словесности не совпадает с «пропиской», скорее всего речь следует вести о тенденции, которая, кстати сказать, обнаруживает себя и в философии, конкретно — в стилистике философствования, в ее либо дистантности от литературы (Москва), либо взаимопроникновении с литературным текстом (Петербург). Артикуляционной лаконичности данная тенденция достигает в уже приводимой формулировке В. Колесова: «Петербургские ученые в своих изучениях идут от семантики к форме, московские предпочитают обратный путь». Что значит — «от семантики к форме»? Не вмещает ли семантика холистичный опыт эстетики? Ведь семантика не всегда предполагает уже готовый смысл, нормативное значение лексемы, но вбирает в себя и содержательные перспективы, указывающие на действие и принуждающие к учету нюансов этого действия — к *pragmate*.

«Путь от формы к семантике» характеризует топос мысли Москвы следующим образом: он фиксируем типом мышления, закрепленным в форме, т. е. определенной готовой рациональной парадигмой (религиозно-православной), идеологией метанаррации. Это подкрепляется и тяготением к авторитетной фигуре — к В. Соловьеву (и к его версии символизма). Апелляции к мыслительным установкам В. Соловьева, ссылки на его тексты — отличительная черта отечественной философии, позиционирующей себя в качестве таковой. Личность Соловьева воспринимается как сложная и противоречивая, в этом же ключе исследуются его тексты. Противоречивость соловьевских интуиций (тяготение и к православию, и к католицизму, и к гностике, и к каббалистике, и к теософии, и к историософии, и к неоплатонизму, и к пантеизму, потребность во «вселенской религии»²) открывает возможность их пояснений, интерпретаций, уточнений или / и развития и углубления. Такие мыслители, как А. Лосев, П. Флоренский, С. Трубецкой, С. Булгаков, С. Франк, Н. Бердяев остаются преданными канону философии, т. е. четко очерченной рациональной схеме, которая проступает в их работах. Во-первых, эта рациональная схема определена парадигмой православного вероучения (и веры, и учения о ней), и различные

¹ Колесов В. В. Жизнь происходит от слова... СПб., 1999. С. 110.

² См.: Козырев А. П. Парадоксы незавершенного трактата: К публикации перевода французской рукописи Владимира Соловьева «София» // Логос: Философско-литературный журнал. 1991. № 2. С. 152–171.

вопросы, которые были поставлены мыслителями и получали свою версию решения, были также определены канонами веры. Потому же, очевидно, решение всех вопросов имеет ссылку на Священный источник (Священное Писание, и/или труды В. Соловьева). Во-вторых, такая версия философствования воспроизводит рациональный канон (в то же время пытается ему противостоять или критически воспринять его), определяющий сущность философии в качестве учения, мысли, выраженной в абстрактных категориях.

Версия философии, представленная текстами В. Соловьева, в большей степени является космогонией, передающей устройство реальности вне зависимости от конкретного человека и без привлечения внимания к деталям, к конкретным подробностям его бытия. Понимая «Софию» («Логос», «Идею») «мостиком между небом и землей, движение по которому осуществляется в обоих направлениях»¹, В. Соловьев не останавливается на конкретном факте обретения Софии, на факте ее претворения в реальности, но движется в системе абстрактных категорий, тем самым продолжая традицию философствования, сложившуюся в европейской культуре. Из этих же оснований (в большей степени лингвистических) опыт философии может быть именован и философией «больших тем» (темы «Оправдания Добра», «Истины», «Блага», «Любви», «Языка», «Слова» и пр.). В то же время нельзя не обратить внимание на то, что претворение мысли в слово осуществляется В. Соловьевым за счет привлечения «автоматического письма», в практике которого мышление выпускается из-под контроля категориальной схемы, отпускается на лингвистическую волю. «На страницах “Софии”, — сообщает А.П. Козырев, — мы не раз сталкиваемся с таким феноменом, как автоматическое, вернее было бы сказать — медиумическое, письмо, ибо мы имеем дело не просто с записями, написанными в особом душевном состоянии, но с текстами, сообщенными другим субъектом, а не исходящими из сознания записывающего. С фактами автоматического письма мы встречаемся, например, во французской поэзии сюрреализма (А. Бретон, Р. Шарр, Л. Арагон), в которой использование феноменов подсознания, сна, освобождение мысли от пут разума, психический автоматизм служил не только материалом для творчества, но и средством для решения жизненных задач, переориентировки самого сознания. Но в сюрреализме субъектом, рождающим текст, является само сознание, вышедшее из-под контроля разума. В случае же с Соловьевым таким субъектом является иное существо-божество, в существовании которого он убежден... София оставляла свои “следы” на чем угодно: на тексте черновика очередной рукописи, на чужом письме, на подвернувшемся под руку клочке бумаги. Как правило, эти листы не имеют датировки, но мы можем определить примерные границы автоматического письма у Соловьева... Медиумическая запись имеется на обороте последнего листа наборного экземпляра лекции “Исторические дела философии”, прочитанной в Санкт-Петербургском Университете 20 ноября 1880 года. На таких листах Соловьев писал

¹ Там же. С. 162.

вплоть до 1881, а может быть, и 1882 года; значительная часть медиумических записей обнаруживается именно на них. Следовательно, верхней границей этих записей может быть 1881–1882 год. Не исключено, что подобного рода мистические опыты случались с Соловьевым и позже... Медиумические записи сильно отличаются от обычных и по характеру почерка, и по структуре письма. Почерк становится либо небрежно-размашистым, либо круглым, либо неразборчивым, мелким. Слова сливаются, или же исчезают знаки препинания между ними, появляются орфографические ошибки, бессмысленные слова. Иногда одно и то же слово начинается по нескольку раз, как будто Соловьев не может уловить его в хаосе звуков. Иногда, начавшись, медиумическое письмо тут же обрывается. Характерны также внезапные переходы “диктанта” с французского языка на русский и наоборот (есть также записи на немецком и латинском языках). Нередко, записав какую-либо фразу “под диктовку”, Соловьев переписывает ее нормальным почерком, как бы уясняя для себя ее смысл¹. Последователи же В. Соловьева, принимающие его опыт мысли за канон философии и философствования, оставляют в стороне этот языковой нюанс (за исключением опыта мысли А. Белого², для которого автоматическое письмо было воспринято в качестве символической стратегии мысли, и в этом ключе — значимым и необходимым способом миропонимания), столь значимый для самого мыслителя, и осуществляют попытки прояснить сказанное и продуманное учителем с помощью систематизации, логико-теоретических обоснований, категориальных определений и пр.

В то же время многомерность мысли Соловьева получает критику в работах Е. Трубецкого, С. Булгакова, Н. Лосского. К примеру, из-за пристального внимания Соловьева к мысли Шеллинга, Сведенборга, Бема, его упрекают в пантеизме и, соответственно, в извращении канона христианства. А. Лосев, напротив, пытаясь оправдать Соловьева, настаивает на том, что учитель не был знаком с философской системой Шеллинга (что не совсем точно)³. В космогонической системе Соловьева «Божественное Ничто» (или София) нисходит в мир по необходимости, С. Булгаков же настаивает на том, что такое нисхождение в мир не есть необходимость, не есть всеобщий закон, но есть *благодать* — избранность, и только на феномене благодати держится «подлинная религия».

«Благодать», «Откровение», «Тайна Тайн» — мыслительные и лингвистические пределы, переступание которых «свободным философом» квалифицирует его мысль относительно «догматического богословия» ересью, которая, в свою очередь, расшатывает устои и рушит традицию веры. Так, предельные

¹ Там же. С. 165.

² См.: Крылов Д. А. Идея Софии, «религиозное дело» Владимира Соловьева и символизм Андрея Белого // Вестник Московского ун-та. Серия 7. Философия. № 5. 2005. С. 3–19.

³ См.: Лосев А. Ф. Владимир Соловьев и его время. М., 1990. С. 192.

бытийственные структуры, выходящие за грань естественного порядка и привлекающие порядок сверхъестественный (Божественный, Абсолютный, Духовный), не мыслимы свободно, но с необходимостью — в рамках церковного догмата, конкретно — православного символа веры¹. Так, философия с необходимостью должна быть уместена в рамки христианской идеологии, логики и выразительного канона философии, который, согласно мыслительной стратегии Булгакова, должен совпадать с каноном православия (проводя последовательное оправдание Бытия Бога и православной веры, Булгаков разворачивает мышление посредством системы абстрактных категорий, таких как «Бог», «человек», «Иное», «Не-я», «реальность», «Бытие», «Трансцендентное», «Свобода», ставит акцент и на их всеобщем характере, и на всеобщем характере мысли; конкретике веры, подробностям ощущений и практик проживания конкретным человеком конкретных бытийственных ситуаций, живой речи, свободной от религиозно-идеологических коннотаций, мыслитель отказывается в философском статусе, но квалифицирует эти феномены ересью). Так, по многим позициям (в большей степени касательно коренных вопросов мироздания) критика многомерности мысли В. Соловьева проводится посредством ориентации того или иного философа-последователя на незыблемую норму мысли и веры — на логику Священного писания (на его сюжетные линии, сопровождаемые образами и метафорами, на его аксиологические установки).

Итак, в опыте мысли последователей В. Соловьева изложение позиций *философии* (и именно таковыми эти позиции воспринимаются и расцениваются авторами) движется в рамках логической системы и/или системы категорий, смысл которых получает прояснения, опять же, через оглядку на Священный текст. Можно предположить, что именно поэтому язык мысли Н. Бердяева «вязнет» в тех построениях, которые имеют место в традиции, и которые он сам берет в качестве образца (к примеру, объясняя феномен телесности, он ориентируется на такие идиомы, как «Дух», «душа», не задаваясь вопросом о том, возможно ли понимание тела иначе, чем через представленную традицией оппозицию тело/Дух, имеет ли идиома телесности какие-то дополнительные значения, кроме тех, которые общеприняты, или, утверждая собственную свободу мысли, он ориентирован на дилемму идеализм/материализм, или идеал-реализм, и не выходит за ее грань²). Прослеживается претензия на

¹ См.: Булгаков С. Свет невечерний. М., 1994.

² К примеру, провозглашая свою философию свободной от той или иной системы и квалифицируя себя философом-маргиналом касательно феномена телесности (надо сказать, одной из маргиналий того времени), Н. Бердяев сообщает: «Мне всегда с укором говорили, что я не люблю материи и чужаюсь материальной стороны жизни. Это требует разъяснения. Ошибочно ставить знак равенства между телом и материей. Тело человека есть прежде всего форма, а не материя. Форма тела не определяется материальным составом. Парадоксально можно было бы сказать, что тело есть дух. Я люблю форму тела, но не люблю материи, которая есть тяжесть и необходимость. Форма тела относится к личности и наследует вечность. Материя же (“плоть и кровь”) не наследу-

идентичность (национальную, мыслительную), обнаруживается и замкнутость парадигмы на самой себе. Надо сказать, что риторика Н. Бердяева более убедительна в тех случаях, когда он отвлекается от «непосредственно философии», и выступает публицистом (дает лаконичные характеристики эпохе, современникам и пр.) — если удерживать во внимании этот риторический срез мысли Бердяева, то можно сослаться на слова А. Ахматовой, именующей Бердяева «гениальным истолкователем десятых годов»¹.

Тот же способ изложения мысли (с привлечением абстрактных категорий и через оправдание христианской доктрины истины) прослеживается в работах А. Лосева. Тема телесности, материальной «энергийности» слова получает развитие через подключение к православному контексту, также подкрепляется ссылками на В. Соловьева. К примеру, критикуя проблематизирующий

ет вечности» — при этом подробная аналитика того, что может быть в данном случае понято под материей и на каком основании такое понимание возможно, не проводится. При погружении в его текст, возникает ощущение, что стилистика мысли Н. Бердяева соткана из таких концептуально-риторических невнятных. Бердяев отстаивает «свободу личности», дает ее как «проблему духа», но что есть сам «дух», «духовное бытие», «бытие в духе» им не растолковывается. Критикуя опыт мысли Хайдеггера («Гейдеггер захотел выразить проблемы экзистенциальных философов в категориях академической рациональной философии»), Бердяев остается в рамках гносеологической традиции, ориентированной на субъектно-объектные отношения в формировании языка мысли, потому критика интуиций Хайдеггера (который и отказывается от языка классического мышления и воспроизводит собственный опыт мысли в большей степени через рекультивацию языковых основ рациональности), проделанная Бердяевым, не совсем корректна. Однако, касаясь собственного языка мысли, Бердяев говорит: «Большим недостатком моим как писателя было то, что, будучи писателем афористическим по своему складу, я не выдерживал последовательно этого стиля и смешивал со стилем не афористическим... В моей выразительности есть бедность, бедность словесная и бедность образов», но, в то же время, настаивая на своей приверженности к афористическому письму, полнота которого разворачивает себя в поэтической речи, он замечает: «Я не очень любил поэтов, мне неприятна была их крайняя эгоцентричность», тогда как в своей версии философии автор неоднократно подчеркивает «глубину субъекта», а также то, что понимание подлинной свободы возможно только в ключе «субъективного духа». В этом отношении, надо заметить, «эгоцентричность поэтов» и «субъективный дух», на примате которого в отношении «материи» Бердяев настаивает, мало чем разнятся. — См.: *Бердяев Н.А. Самопознание: Сочинения*. М.-Харьков, 1998. С. 420, 332, 276, 389. — Ценностно-оценочный вердикт, потребность в идентификации многослойных феноменов посредством отождествления их с той или иной готовой, регулярной смысловой нормой, тяготение к *-измам* (к примеру, спиритуализм раскрывается через антропоцентризм), акцент на собственном мнении, часто оставленном необоснованным — все эти структурные композиты стратегии выражения мысли Н. Бердяева в слове остаются ключевыми звеньями в бердяевской риторике. Из этих же оснований, очевидно, его мысль часто воспринимается противоречивой, сырой, невнятной.

¹ *Ахматова А.* Проза о «Поэме без героя». PRO DOMO MEA // *Ахматова А.* Полное собрание поэзии и прозы в одном томе. М., 2009. С. 592.

феномен пола, тела, деторождения опыт мысли В. Розанова, Лосев пишет: «Монахини и проститутки более интересны, чем та мелкобуржуазная иудаистическая мистика, которую проповедует Розанов. Розанов — мистик в мещанстве, имея в виду точное социологическое значение этого последнего слова. Он обоготворяет все мещанские “устои” — щи, папиросы, уборные, постельные увеселения и “семейный уют”. Это показывает, что ему непонятно благоухание женского иночества, не ощутительна изысканная женственность подвижничества девственниц с юности, не ясно, что совокупление есть вульгаризация брака. Он не был в строгих женских монастырях и не простаивал ночей в Великом Посту за богослужением, не слышал покаянного хора девственниц, не видел слез умиления, телесного и душевного содрогания кающейся подвижницы во время молитвы...»¹. Сама мысль того или иного автора (в данном случае Розанова, но это распространяется и на мысль Платона, «предвкушавшего истину в полноте ее», но отказывавшегося внятно и «окончательно» ее изложить²) воспринимается Лосевым через призму ценностно-богословской парадигмы (православной), и мыслитель выносит, косвенным образом, инаковой, отличной от его собственной, стилистике мысли вердикт: не истинна, — или: истина осталась не понятой. Самим же Лосевым тело и опыт телесности мыслится в рамках «диалектического идеализма»: «Тело осуществляет, реализует, впервые делает существующим внутренний дух, впервые выражает его бытийственно. Сознание только тогда есть сознание, когда оно действительно есть, т.е. когда оно определяется бытием. Это диалектическое саморазвитие единого живого телесного духа и есть последняя известная мне реальность»³. Но остается невыясненным — что есть сознание? И что есть бытие (в том числе и бытие слова, и бытие языка)?

Надо сказать, что оппозиция «идеализм / материализм» принципиальна для Лосева, себя же мыслитель относит к идеалистической традиции мысли, в то время как рефлексия Розанова обосновывается им в качестве специфической версии материализма (следует заметить, что сам Розанов не *определял* и себя, и мир, и способ собственной мысли в категориях бинарных оппозиций и абстрактных схем). Бытие есть некая самость вещи («самое само»), «утверждение, или полагание», потому разворачивает себя логико-диалектически («В философии я — логик и диалектик»⁴), оставляя при этом зазоры алогичности, «бездну непонятого, таинственного»⁵, которые постигаются верой, и языковой способ утверждения которых — миф. И язык, и мифический модус языкового бытия разворачивается Лосевым через абстрактные категории, приводимые в систему знания. В то время как «всякая живая личность есть так или иначе миф», сам

¹ Лосев А. Ф. Диалектика мифа // Лосев А. Ф. Миф. Число. Сущность. М., 1994. С. 78.

² См.: Лосев А. Ф. История античной философии. М., 1989. С. 65.

³ Лосев А. Ф. Форма. Стил. Выражение. М., 1995. С. 343.

⁴ Лосев А. Ф. Философия имени // Лосев А. Ф. Бытие. Имя. Космос. М., 1993. С. 617.

⁵ Лосев А. Ф. Самое само. М., 1999. С. 517.

миф не показывается мыслителем, но выводится через диалектику определений, через столкновение противоположных позиций, часто апофатически (так же, как и магия, и символ). В. В. Биbihин настаивает на том, что миф дан Лосевым не вполне внятно, и ему (мифу) мешает «беспредельно распространиться мелочь, ерунда, что-то вроде быта, обыденности, повседневности», и ничтожество этой помехи делает ее такой цепкой, но сам Лосев избегает этого опыта, стихии, поскольку неупорядоченный «опыт в чистом виде — это же будет ад»¹. Системность, логическая стройность, абстрактность категорий, теоретичность² — принципы мысли, которыми утверждает себя философия А. Ф. Лосева. Версия философствования представляет собой системную мифопозетику, освобожденную от эстетических аллюзий.

Философия как абстрактно-теоретическая система взглядов на мир и представлений о мире, подкрепленная ссылками на священный текст, разворачивается в мысли и Е. Трубецкого, и С. Трубецкого, и С. Франка, и С. Булгакова и др. «Мысль», «смысл жизни», «понимание» суть абстрактные категории, *спекулятивную* работу с которыми проводит философ. Так, мысль получает свой разворот не из языка, а поверх и в обход его — через мыслительные форматы утверждается, обосновывается и доказывается истина, причем глубинная сущность и слова, и мысли едина и сводится к идиомам «Духа», «Бытия Бога», «Абсолюта», т. е. к последним инстанциям смысла, которые если и мыслимы, то только в рамках принятой авторами религиозной парадигмы, в плане рефлексии соотносимой с парадигмой классического рационализма (и с обслуживающим ее языком оппозиций «имманентного/трансцендентного», «материального/идеального», «объективного/субъективного», «низа/верха», «тела/Духа», «ада/рая», «зла/добра», «быта/бытия» и пр.). К примеру, С. Булгаков обосновывает сущность языка-имени, привлекая рациональные схемы Канта, Гегеля (описывая модус познания сущности), а также апеллируя к «чистой» сущности слова — к тому эдемскому, неповрежденному состоянию, «в котором находились наши прародители до грехопадения, когда они беседовали с Богом, когда Адам мог давать имена животным и понимать язык их», а архаика языка напоминает о «истории до грехопадения», потому сообщает о «тайне и мудрости»³. Философия мира сводится с необходимостью к философии языка, последняя же — к мудрости имени, последней рефлексивной ступенью которого выступает имя христианского «Бога», или трансцендентного «Абсолюта».

В проекте «новой религии» светского салона Д. Мережковского, З. Гиппиус прослеживается отказ от нормативной («нормированной») веры, религиозных догм, в то же время, выстраивая новую версию религиозности (с привлечением

¹ Биbihин В. В. Язык философии. М., 2002. С. 211.

² По мысли Лосева, именно через эти принципы философия обналичивает себя изначально — в языке греков. Следовать им означает — длить традицию мысли. Однако, надо сказать, что греческий Логос здесь дается через призму Логоса самого А. Ф. Лосева. — См.: Лосев А. Ф. История античной философии. М., 1989.

³ Булгаков С. Философия имени. СПб., 1999. С. 226.

телесности и с возрождением таинств тела, рода¹), мыслители используют ту же рациональную схему, что и академически утвержденная «русская религиозная философия» Соловьева, Лосского, Лосева, Булгакова и др., тот же язык описания и осмысления опыта, потому, возможно, впоследствии Н. Бердяев будет оценивать религиозность семьи Мережковских-Гиппиус «маленькой церковью», репрессирующей («у них было сектантское властолюбие», по словам Н. Бердяева) тех, кто остается нейтральным или несогласным с канонем утвержденной веры. В Религиозно-философских собраниях «Мережковские всегда претендовали говорить от некоего “мы”, — сообщает Н. Бердяев, — и хотели привлечь в это “мы” людей, которые с ними близко соприкасались. К этому “мы” принадлежал Д. Философов, одно время почти вошел в него А. Белый. Это “мы” они называли Тайной трех. Так должна была сложиться новая церковь Святого Духа, в которой раскроется тайна плоти»². Несмотря на то, что Мережковские до эмиграции жили в Петербурге, язык их мысли (стилистика, логика, семантика) остается тем же (с теми же лингвистическими каналами, символами, словами), что и в ортодоксальном христианстве и в категориальных моделях философствования, обосновывающих смысловые конструкции, развитые христианским опытом мира и закрепленные в культуре — их язык остается в той же рациональной парадигме, ее же рамками определяется и опыт мысли.

Рецепции С. Л. Франка, особенно в поздний период, в тематическом плане выходят за границу рациональной парадигмы (в частности, при исследовании феномена диалога), однако, самая стилистика мысли остается та же: философия воспринимается как системное знание о сверхфизических связях и отношениях между предметами, выраженное в категориях классической рефлексии; *сущность* человека сверхфизична. В то же время Франк осмысливает человека уже существующим в культуре категориальным арсеналом: человек это личность, наделенная творческим потенциалом, трансцендирующая себя, и в акте трансцендирования смыкающаяся с Абсолютом. «Человек», «личность», «этика», «Абсолют», «Бог», «душа» и «Дух» для Франка суть категории, которые и получают осмысление в религиозной рациональной парадигме, и ими же эта парадигма утверждается. Язык в этом топосе мысли квалифицируется абстрактностью, всеобщностью, анонимностью слова; можно сказать, что мышление такого уровня есть попытка дать определение вещам, заведомо не поддающимся всеобщей определенности и требующим ситуативной конкретики — конкретики лица того, кто говорит, и с какой целью он это делает. Двигаясь в рамках рациональной парадигмы, С. Франк *утверждает* реалии,

¹ Следует добавить, что тему тела, телесности, рода и пола Мережковские восприняли от Розанова, бывавшего частым гостем их салона, о чем сообщают А. Белый, Н. Бердяев. — См.: *Бердяев Н. Самопознание* // *Бердяев Н. Самопознание: Сочинения*. М.-Харьков, 1998. С. 390; *Белый А. Начало века*. М., 1990. С. 459.

² *Бердяев Н. Самопознание* // *Бердяев Н. Самопознание: Сочинения*. М.-Харьков, 1998. С. 390.

которые, к примеру, у Канта имеют априорный характер («есть Бог», «есть моральный долг», «есть мир»), тем самым остается последовательным в траектории мысли, избранной Кантом и логически завершенной Гегелем. Выход же за грань парадигмы может быть намечен не столько через следование догмату (принуждающей логической последовательности и языковым каналам, закрепляющим ее), сколько через негацию этих «религиозных априори», т.е. через такие обороты как «неверно, что Бога нет», что проводит дистанцию между догмой (и философией тех или иных учений, предоставляющих положительную квалификацию бытия сверхъестественного) и тем, что остается в статусе категориально незакрепленного, словесно нейтрального, потому — более убедительного в плане выражения и мысли. Но этого опыта у С. Франка нет.

Акцент на принципиальном *незнании*, на логической недозавершенности, на смысловой открытости и мифопоэтической образности наличествует в работах В. Розанова, Л. Шестова (как в его доэмигрантский, так и в эмигрантский периоды жизни и творчества), а в 20-х годах — в мысли М. Бахтина. Не будет преувеличением сказать о том, что опыт мысли данных авторов и его выразительная стилистика могут быть фиксированы *живой философией*, т.е. такой версией философствования (версией стилистики коммуникации и письма), в которой мысль отталкивается от слова и проявляет себя в специфическом опыте языка-слова, логические ходы которому открывает сам язык как стихия — сам *гений языка*. В таком опыте мысли и говорения и язык, и мир остаются проблемой, а мысль *действительна* в длительности процесса говорения, вслушивания, настроенности на ритмику-тонику оживленного / раскрепощенного языка.

Поскольку в поздний период творчества С.Л. Франк выходит на тематику диалога и отстаивает диалогичность мысли, постольку уместно провести сравнение его стилистики мысли и стилистики мысли М. Бахтина, для мысли которого тема «диалога» фундаментальна. Однако, схожесть тематики еще не подтверждает внутреннее единение самих мыслительных стратегий, скорее, наоборот. Феномен диалога утверждается М. Бахтиным из специфики восприятия самой философии — она «начинается там, где кончается точная научность и начинается инонаучность. Ее можно определить как метаязык всех наук и всех видов познания и сознания»¹. Для Франка же философия есть и «миропонимание, которое предполагает отчетливое понимание природы и условий научного знания», и «жизнепонимание, самосознание человека, уяснение смысла и цели его собственного бытия», в целом же «любая философия является... исповедью о том, что человек чувствует и любит, что будоражит его душу, в чем он находит себе опору и чем он живет»². Самая же философия С. Франка обнаруживает себя и через авторскую стилистику самого

¹ Бахтин М. М. К методологии гуманитарных наук // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1986. С. 384.

² См.: Плотников Н. С. Л. Франк о Хайдеггере (к истории восприятия Хайдеггера в русской мысли) // Вопросы философии. 1995. № 9. С. 179.

философствования: для Франка философия теоретична, системна, ее опыт выражаем языком традиционных категорий, она укладывается в существующую традицию, и если тематически мыслитель предпринимает попытку выйти за границы традиции (скорее, он расширяет границы традиционного восприятия философии и философствования, оставаясь при этом в их пределах), то стилистически он остается верен традиционному канону мысли.

Различно и отношение С. Франка и М. Бахтина к феномену человека: если для М. Бахтина человек возможен только в уникальном бытии, в жизненной ситуативной конкретике, то для С. Л. Франка человек первостепенно выводится из категории всеобщего, общечеловеческого, т. е. сущность человека трансцендируема Абсолютом, социальным бытием. Из этих позиций — различие в понимании бытия: для М. Бахтина бытие организовано архитектурно, т. е. бытие предполагает существование и взаимодействие множества личностных центров, диалогизирующих между собой и с верховной личностью, изначально же бытие *утверждается*, т. е. предполагает личностный поступок, сущностный мотив которого — ответственность; для С. Л. Франка же бытие есть всеединство («металогическое единство»), а отношение «я-ты» — первичная форма бытия, трансцендируемая в бытие Абсолюта (Абсолютное, понимаемое как «Ты», которое и есть Бог), подлинное понимание которого может осуществляться только в «диалоге любви», в «невыразимой мысленной молитве»¹.

Следует обратить внимание на то, что в опыте мысли Бахтина прослеживается специфическая линия петербургской традиции (М. Бахтин, обучаясь в Петербургском университете, специализировался философии у профессора Ланге и дадаиста-обэриута А. И. Введенского², на эстетику которого, в свою очередь, оказала влияние стилистика мысли В. Розанова), для которой мысль утверждается поэтическим опытом, т. е. опытом расплавленного слова и освобожденного от нормативного смыслового формата. Мышление Франка, его манера выражения мысли в слове указывает на топос мысли Москвы. Системность, регулярность, повторяемость логических ходов, приоритет категориальных конструкций над частными словесными композициями (мифопоэтикой) — характерные черты, воспроизводимые в топосе мысли Москвы; поэтичность, открытость слова гению языка, лингвистическая динамика мысли — ключевые качества петербургского стиля философствования.

Если в поздних работах С. Л. Франк обращается к феномену диалога (1939 г.), и глубинная сущность диалога сводится к коммуникации в горизонтальном плане «я-Мы», в вертикальном — «я-Ты», и в режиме так выстроенной коммуникации личностное, уникальное стирается, унифицируется под всеоб-

¹ См.: Франк С. Л. Душа человека / / Франк С. Л. Предмет знания. Душа человека. М., 1990.

² См.: Бонеевская Н. Л. М. М. Бахтин и традиции русской философии / / Вопросы философии. 1993. № 1. С. 83–93; Борискин В. М. А. И. Введенский и М. М. Бахтин / / М. М. Бахтин и гуманитарное мышление на пороге XXI века. Саранск, 1995. С. 77–79.

щее («Божественное»)¹, то для Бахтина коммуникация (диалог) невозможна вне личностной акции, мотивированной *намерением*, *поступком* и сопряженной с *ответственностью*. Голос, интонация, динамика речи — индивидуальные константы бытия. В противоположность соссюрсовской оппозиции язык/речь, М. Бахтин предлагает свою — *высказывание/язык*. Именно язык, утвержденный высказыванием, фиксирует конкретику топоса мысли, его живую/жизненную динамику и напряжение. Высказанное слово (произнесенное) вбирает в себя и речь, и текст, и реплику, и молчание. Такое слово всегда проникновенно, лично, выразительно и сопровождает переживание, поскольку «нет переживания вне языкового воплощения... Не переживание организует выражение, а наоборот, выражение организует переживание, впервые дает ему форму и определенность»², потому всегда остается принципиально значимым «кто говорит и при каких обстоятельствах говорит — вот что определяет действительный смысл слова»³. Высказанное слово всегда уже поступок, жест, акция, предоставляющая «суверенную территорию» бытия (в противном же случае, «у человека нет внутренней суверенной территории»⁴). Подвергая мысль высказыванию (высказывая себя), человек вступает в диалог с языком, со словом, с традицией, с глубинными корнями мироздания, потому слово диалогично; и самое основание бытия имеет диалогичный характер. Высказывание отлично от анонимного слова, взятого в качестве абстрактной категории (рафинированной от ситуативных нюансов непосредственного участия), отлично и от предложения (от лингвистической конструкции, безучастной к локальности жизненных ситуаций). Будучи реакцией на чужое слово, вступая с ним в диалог и этим ограничивая свою территорию мысли от чужой (чужого слова), высказывание вынуждено оставаться персональным, представляет собой не столько прямую речь, сколько речь косвенную, нюансированную оговорками, смысловыми паузами, интонацией. Отказываясь от собственного высказывания, человек дает возможность сбываться высказыванию чужому (чужой речи), тем самым оставаясь безучастным и провоцируя ситуацию насилия над собственной жизненной свободой. Но, огораживая жизненный топос «своей речью, интонацией, мыслью, чувством», отстаивая этим свой речевой суверенитет, оставаясь «речевым центром», автор не предоставляет Другому возможности для размывания собственных границ.

Отказ от высказывания приводит к констатируемой в середине XX века «смерти автора» (М. Фуко), которая «как раз и была вызвана тенденциями размывания границ между различными дискурсивными областями и дискурсивными практиками, их смешением в литературе и науке

¹ См.: Франк С.Л. Непостижимое: Онтологическое введение в философию религии // Франк С.Л. Сочинения. М., 1990.

² Марксизм и философия языка // Вопросы философии. 1993. № 1. С. 93.

³ Бахтин М. Слово в романе // Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 212.

⁴ Бахтин М. Эстетика словесного творчества. М., 1986. С. 312.

в XX веке»¹, в то же время для Бахтина «смерть автора» не глобальна, она есть «кризис только речи, утрата ее жанрового своеобразия... жанров много и “фигуре автора” всегда можно скрыться, выбрав ту или иную жанровую нишу»², поскольку «диалог», «Другой» — «это не онтологические константы. Они — речевые переменные, производные от речевых высказываний, их атрибуты»³. Но утрата границ жанра с необходимостью влечет утрату собственного жизненного поля смыслов, утрату позиции, и, соответственно, личной уверенности в своей жизни и ответственности за нее. Высказывание же, произведенное в качестве авторского жеста, не *версифицирует* мысль, напротив, оно ее *верифицирует*, причем мысль становится истинной тогда и только тогда, когда ее выражение в слове (высказывание) сопровождается действием, поступком.

Поступок для Бахтина есть «критерий долженствования». Так, «каждая мысль моя, — сообщает М. Бахтин, — с ее содержанием есть мой индивидуально-ответственный поступок, один из поступков, из которых складывается вся моя жизнь как сплошное поступление, ибо вся жизнь в целом может быть рассмотрена как некоторый поступок: я поступаю всей своей жизнью, каждый отдельный акт и переживание есть момент моей жизни — поступление»⁴. Высказанная мысль есть поступок, потому сопровождается *ответственностью* — прежде всего ответом перед Другим и перед самим собой за произнесенное слово, за осуществленный речевой жест (отсюда — ответственность распознается категорией, лингвистически ориентированной). Выговаривая себя и осознавая ответственность за выговариваемое слово, человек вступает в диалог и с «большим временем», временем, которое не ограничено рамками биографии. Диалог с «большим временем» снимает исторические, культурные, коммуникативные ограничения, выводит индивидуальное бытие за рамки определенного топоса и определенного биографией времени — высказывание хронотопично, т. е. предоставляет пространственно-временную целостность, в которую автор введен речью и которая не подчиняется естественно-научным определениям места, времени, состояния; речь и жест в единстве исполнения провоцируют выпад за рамки принятых пространственно-временных стандартов (для Бахтина такой выпад обнаруживается в карнавале, празднике).

Здесь важно понять то, что мысль М. Бахтина, в отличие от других своих современников, проблематизирует язык философии и самую философию, показывая то, что философия не есть готовый смысл, не есть анонимная категориальная конструкция, сопровождаемая логическими обоснованиями, философия не совпадает с той или иной идеологической системой, но философия есть самая длительность высказывания; это вопрос самому языку носителем

¹ Бочаров А. Б. М. М. Бахтин: от филологии к философии, от металингвистики (метариторики) к философии языка [Электронный ресурс] — Бочаров А. — Режим доступа: http://anthropology.ru/ru/texts/bocharov/ruseur_07.html

² Там же.

³ Там же.

⁴ Бахтин М. От философии поступка к риторике поступка. М., 1996. С. 38.

языка, и в этом вопросе проступает то, что язык (и философия, инициируемая живой речью) не уместается в готовые определения, которые пытаются ему подыскать различные гуманитарные науки; язык сам содержит типы знания, утверждая их в качестве собственно лингвистических жанров. В мыслительной стратегии Бахтина значимым является и то, что мысли возвращается ее индивидуальность, телесность, мысль уже не очищена от живого участия, но проявляет себя в акции поступка и сопровождается ответственностью за него; мысль подвижна полемикой, в которой слово раскрепощается, а через раскрепощенное слово получает дикцию сам гений языка (его мифопоэзис, стихия).

Стилистика бахтинской мысли, ее рациональные установки по некоторым основаниям могут быть сравнимы с поздними работами М. Хайдеггера (написанными в 50-е года XX века). И если в конце жизни С. Франк пишет Л. Бинсвангеру: «Я пишу Вам о новой книге Хайдеггера — *Holzwege*... весь смысл новой книги — в том, что Хайдеггер... находит в свободе (*ins Freie*) путь к истинному бытию. Этот путь оставался в тени для всей немецкой философии последних ста лет... Все очень значительно и являет в качестве итога: человеческое бытие имеет смысл и исполнение только в связи с ему открывающемся и в нем совершающемся истинным бытием. Тем самым имплицитно утверждается мой тезис: человеческое в человеке есть Богочеловечность»¹, то увлеченное Франком совпадение может быть воспринято только как совпадение в темах, поскольку сами техники мысли Хайдеггера и Франка (их лингвистические установки) различны. Мышление Франка и в позднем периоде творчества не свободно от диктата метанарративной парадигмы (религиозной), мышление Хайдеггера развивается через радикальный отказ от нее, достигаемый посредством деконструкции ее корневых идиом (через возвращение словам и категориям философии их изначального авторского статуса, и через установленное авторство Хайдеггером обнаруживается ситуативное различие каждой значимой категории, канализирующей рациональность, с тем смыслом, который был за нею закреплен в многовековой европейской традиции). Франк обращает внимание на сложность хайдеггеровского языка («француз бы, не теряя глубины, сказал бы то же самое проще и понятнее»²), но, надо заметить, что эта сложность вызвана сложившейся в истории путаницей в корневых установках мысли, сменой рациональных приоритетов. По лингвистическому принципу выражения мысли, в котором приоритет отдается конкретному, сущностно важному значению слова, мифопоэтическому высказыванию, одновременно воспринимаемому акцией, поступком, опыт мысли позднего Хайдеггера уместно сравнить скорее с опытом мысли М. Бахтина, чем с опытом мысли С. Франка, и через Бахтина обнаружить выход к петербургскому топосу мысли, предопределившему бахтинские интуиции (к мысли В. Розанова, Л. Шестова, поэтов). Можно сказать,

¹ *Четыре письма из переписки*: Л. Бинсвангер — С. Франк: С. Франк — Л. Бинсвангеру. 30 августа 1950 года // Логос. 1992. № 1. С. 268.

² Там же. С. 268.

что топос Петербурга начала века сводит философию и поэзию в единое пространство, предоставляя опыт мысли в эстетическом единстве, полноте и целостности (о чем в поздних работах мечтал германский мастер¹). Можно быть уверенным в том, что эпоха русского Серебряного века предвосхищает многие интуиции и обоснованные ими версии философствования, выдвинутые Хайдеггером в поздний период его биографии и творчества, в 50-е годы XX века.

Абрис мысли Серебряного века (так называемой «московской традиции») будет заведомо неполным, если останутся в стороне фигуры П. Флоренского и Г. Шпета.

Опыт мысли П. Флоренского демонстрирует специфическую версию философии, которая не совсем уместается в канон православия и православно ориентированного философствования. Надо заметить, что мышление Флоренского не ограничено сугубо спекулятивными рациональными принципами. Философия Флоренского представляет собой своеобразный опыт веры, подвергнутый рефлексии, причем рефлексии, сопряженной с чувственным опытом и авторским восприятием таких архаических феноменов как феномен крови, феномен тела, феномен рода, призвания и откровения². Переосмыслению подвергаются значения ритуальных обрядов, магия действия, а также сами каноны восточного православия, его история, демонстрирующая неразрывный симбиоз с языческими практиками³, в свою очередь укорененными в опыте единения с природой (в чувстве *дома*).

В формировании *угла зрения* (и мысли) Флоренского привлекает смещенный фокус видения, т. е. угол зрения, трансформирующий пространство, приводящий его к непонятному, потому — чудесному. Сама мысль по природе своей — чудесна, основания ее сверхъестественны и непонятны. Чудо *производится* магией. В первую же очередь язык, слово воспринимаются

¹ См.: Хайдеггер М. Что значить мыслить? // Хайдеггер М. Разговор на проселочной дороге. М., 1991; Хайдеггер М. Разъяснения к поэзии Гельдерлина. СПб., 2003.

² См.: Священник Павел Флоренский. Детям моим. Воспоминания прошлых дней. Генеалогические исследования. Из Соловецких писем. Завещание. М., 1992.

³ Настаивая на типологическом различии принятого на веру учения Христа разными этносами (на различии, вызванном фундаментом их самобытных архаических культур, поскольку «каждая страна, область, город, принимая Евангелие, по-своему принимает его. Ведь христианство Иоанна совсем не то, что христианство Петра; христианство Франциска Ассизского не то, что христианство ап. Павла. Так же и с отдельными странами и народами. Западный мир, приняв Евангелии, по-своему принял его, а Восток — по-своему») и характеризуя восточную (русскую) версию православия, П. Флоренский сообщает: «У нас настоящая христианская жизнь разжижена таким огромным количеством язычества, даже в самой церкви, что получается впечатление, будто эти благодатные силы капают скупыми росинками, и то, что раньше давалось само собою (при жизни апостолов — И. К.), теперь достается невероятными трудами... Русское православие — Церковь, быт, природа». — См.: Флоренский П. Православие // Флоренский П. Христианство и культура. М., 2001. С. 465–489.

мыслителем (практикующим священником) в качестве магического жеста, магической акции, приводящей в движение все процессы миропорядка; потому произнесение слова не остается безответным со стороны миропорядка, космоса: интонацией, тембром голоса, интенсивностью дикции слово *определенным образом* выстраивает пространство. Особенно магично *имя*¹, которое сообщает человеку специфику его поведенческой стратегии, предопределяет архитектуру жизни, в целом же оставляет язык, слово в статусе актуальной проблемы, в принципиальной незавершенности. Как и М. Цветаева, П. Флоренский играет словами, воссоздает «свободную» этимологию, которая часто расходится с историческим пракорнем, но при этом сообщает семантическое напряжение и поддерживает его — в этом случае можно сказать, что «свободная» этимология провоцирует напряжение мысли и длит ее, задает лингвистический топос, который уместает интенсив мысли и поддерживает его.

Такой угол зрения дает основания воспринимать религиозное содержание текстов и тем в мифопоэтическом ключе, с присущей ему семантической свободой, при условии которой становится задействованным «гений языка», стихийный ритм слова, высказывания. Оправдание православия проводится посредством привлечения обрядовых элементов, популярных в народе, укорененных в быту и далеких от идеологического стандарта веры: бытовой повседневный уровень православия вбирает в себя просторечье, которое в большей степени искренно (и в то же время наивно), чем вера, высказанная на языке понятий. Просторечье сопровождается простотой и непосредственностью жестов (восточная девушка поднимает подол, *стыдливо* закрывая рот от *чужого глаза*, ибо рот/плоть, «впускающая Дух Божий», свят²), действия, стратегии поведения, которые вместе взятые сохраняют «христианство настолько чистым, насколько вообще может сохраниться незамутненным божественное, влитое в земные сосуды»³. Флоренским отстаивается конкретика веры, утверждаемая повседневным бытом, словом, причем эта конкретика отставляет в сторону глубоко зрительный фактор («зримое всегда чисто, поскольку оно именно зримое, поскольку оно чистая данность, поскольку в нем не участвует наша самость, — и посему самый глаз чист, как преемник чистого, объективного света, им же все являемое является нам»⁴), на первый план выводит чувство (рот, слух, задействованную — *sim tacemus* — *clamamus* — речь), обнаруживающее «страстность самости бытия», потому же рот, «изводящий нашу самость, легко рискует быть нечистым, легко может оказаться осквернителем мира... вот

¹ См.: Священник Павел Флоренский. Имена / / о. П. Флоренский. Малое собрание сочинений. Вып. 1. 1993.

² См.: Флоренский П. Философская антропология / / Флоренский П. Христианство и культура. М., 2001. С. 34.

³ Флоренский П. Православие / / Флоренский П. Христианство и культура. М., 2001. С. 465.

⁴ Флоренский П. Философская антропология / / Флоренский П. Христианство и культура. М., 2001. С. 34.

почему легко иметь чистые глаза, но почти невозможно — чистые уста»¹. По Флоренскому, каноны христианства отстаивают «объективность зрительных впечатлений», потому «наиболее возвышенным считается внешнее», и провозглашается зрение. Сам феномен «возвышенного» отстоит от живого ритма общения со сверхъестественным (т. е. не уместаемым в границы естественных форм рассудка), но расплавленным в природе (и природе человека), потому остается абстракцией. «Возвышенное» возможно только из прямого значения слова — как возвышение над неговорящей/ неосмысливаемой обыденностью (в том числе и над рутинной обыденностью церковной догмы, при которой в беспрекословном следовании правилам выветривается «волнение человеческого духа»). Возвышение над догмой с необходимостью требует догматики, «системы основных схем для наичценнейших переживаний, сокращенного путеводителя по вечной жизни»². Необходимость догматики Флоренский обосновывает и оправдывает концептом *совета* В. Розанова: «Советы, — говорит где-то В. Розанов, — могут быть глупые: это те, которые вытекают из настроения лица, дающего совет, и — умные, вытекающие из обстоятельств лица, которое просит совета»³. Флоренский настаивает: «Всякая система понятий имеет целью урегулировать поток переживаний, оформить и расчленить его, ввести в него порядок и устойчивость. В этом она подобна совету, советом же является и догматика. Розановские слова о советах и советчиках в высокой степени применимы к догматике, нашу догматику придется назвать системою советов глупых. Догматика наша не пригождается», поскольку «это мы не умеем пользоваться несметными сокровищницами, собранными поколениями, не умеем претворить в свою плоть и кровь концентрированного творчества многих веков... потому что позабыли, как подступиться к заколдованному кладу, который мы видим, но который не дается в руки»⁴. Здесь мыслитель ставит акцент на корневой структуре бытия — на сознании, точнее — на типе восприятия, его шаблонах и границах: «не истину новую предлагаю на старое место, а места нового требую для старой истины, потому что на то место сознания, куда должно поместить эту истину, загромождено хламом»⁵. Показательно также то, что для П. Флоренского и непреходящая жизненная сущность науки основывается на так заданной догматике (точнее, на «опытной догматике») и ориентируется на «транс-субъективный» способ бытия, преодолевающий субъектно-объектную гносеологическую оппозицию и принимающий во внимание конкретику живого опыта реальности (из которого проступает индивидуальное осознание «мира», «человека», «божества», «божественной жизни» и пр.). Сама наука (в ее изначальном значении, сопровождаемом удивлением, пытливостью ума, не-

¹ Там же. С. 34.

² Флоренский П. Догматизм и догматика // Флоренский П. Христианство и культура. М, 2001. С. 451.

³ Там же. С. 458.

⁴ Там же. С. 458.

⁵ Там же. С. 458.

убедительностью готовых смыслов и рассудочных схем) предоставляет *место мысли*.

Так, речь идет о *месте мысли*, о специфическом топосе, очищенном от шаблонных клише, с расширенным горизонтом перспективы. Место мысли вмещает в себя географию локализации нации и сущность самовосприятия, определенную жизненным ландшафтом. Исходя из топографических (масштабность и протяженность страны) и топологических (разнообразие климатических зон, лексико-синтаксическая стихийность языка, его синтетический характер) показателей, Флоренский утверждает то, что русская версия православия не может быть сугубо спекулятивна (в отличие от европейских аналогов), системно определена, но имеет опытный характер. Русское православие, с одной стороны, сопряжено с сущностью нации, народа¹ (с характером², проявляемым себя в поступках³: «авось великоросса», как наклонность играть с суровым климатом, с природой в удачу; думание «задним умом», выведенное в большей степени из осмотрительности, чем из предусмотрительности, т. е. из умения «подводить итоги, а не составлять сметы», что, опять же, связано с «непредвиденными августовскими морозами», с «январской слякотью», с «неожиданными метелями и оттепелями», такое думание одновременно есть «думание на-двое», колебание, раскачивание, оглядывание по сторонам на пути к цели, потому как «лбом стены не прошибешь, и только вороны прямо летают», думание такого порядка проявляется и в русской смекалке, в лаконичной точности пословиц и поговорок; «себе на уме» крестьянина — а Россия в большей степени страна крестьян, а не рабочих, культуры деревни, а не города, отличной от урбанистического способа бытия теснотой и непосредственностью коммуникативных

¹ «Католицизм склонен отождествлять Церковь с духовенством, противопоставлять духовенство мирянам. В православии Церковь немыслима без народа, и верующий народ есть Церковь». — См.: Флоренский П. Православие // Флоренский П. Христианство и культура. М., 2001. С. 474.

² Флоренский ставит акцент на том, что характер не есть застывшая форма национального бытия, ему присуща внутренняя динамика и пластика, тесно связанная с условиями *места* и пребывающая с ними в едином жизненном ритме, потому, настаивает мыслитель, следует иметь в виду, что «характер русского племени очень изменился с переселением его на Волгу и Оку; самостоятельная, в одиночку, борьба с неприступной природой развила в нем такие черты, которых не было у жителей киевской Руси. Впрочем, и эти черты важны для нас сейчас, так как, независимо от времени их появления, они придали православию очень определенные особые черты». Что будет с национальным характером в будущем — неизвестно, — развивает мысль автор, — но сегодня (а это второе десятилетие XX века — И. К.) без учета этих показателей живой опыт останется неизвлеченным, а знание, полученное в обход него, выстроенное только на логических ходах рассудка, останется голой теорией, далекой от жизни, и потому — пустой и недееспособной. — См.: Флоренский П. Православие // Флоренский П. Христианство и культура. М., 2001. С. 471.

³ Выводя результирующие звенья национального характера, П. Флоренский ориентируется на работы В. О. Ключевского.

связей, личным общением, — привыкшего полагаться на себя и свой труд, на свое, лично выверенное, общение с землей больше, чем на общественные калькуляции того, что следует делать, а чего делать не следует, что есть благо, что есть зло). Следует заметить, что акцент на конкретике характера, обращение к нюансам быта и бытия напоминают стиль мысли Розанова, Кузмина, Ремизова, к тому же, обсуждение чувственной конкретики вопросов веры (как со-моудостоверенности в собственном бытии) проводилось в личной переписке Флоренского с Розановым¹, на Розанова Флоренский часто ссылается, воспринимая сюжеты его мысли не столько в ключе полемики, сколько в качестве толчка к собственным. В то же время имеет место и радикальное расхождение с Розановым у Флоренского в вопросах выбора веры: для Флоренского подлинная вера — вера православная (русское православие), для Розанова же принципиальна сама мысль, а не догмат, камуфлирующий ее в схемах традиции, культуры.

Вторая сторона русского православия определяется П. Флоренским детским мышлением нации и потребностью в образном способе его выражения (орнамент, фрески, иконы): отечественная ментальность по природе своей совпадает с опытом мира ребенка. Флоренский обосновывает и оправдывает такой рациональный порядок следующим образом: всем детям свойственна обратная (нелинейная) перспектива, которая по природе холистична и напрямую связана с непосредственным восприятием мира. «Детское мышление, — настаивает Флоренский, подтверждая мысль ссылкой на Д. М. Болдуина, — это не слабое мышление, а особый *тип* мышления, и притом могущий иметь какие угодно степени совершенства, включительно до гениальности, и даже преимущественно сродный гениальности, то следует признать, что и обратная перспектива в изображении мира — вовсе не есть просто неудавшаяся, недопонятая, недоизученная перспектива линейная, а есть именно своеобразный охват мира, с которым можно считаться как с зрелым и самостоятельным приемом изобразительности» (курсив автора — *И. К.*)², который отличает периоды детства европейской культуры. Живопись Византии, европейского средневековья подтверждает тезис о том, что перспектива есть дело чего угодно, только не зрения (Флоренский приводит в пример геометрические приборы, промеры, А. Дюрера): это графическая (живописная) фиксация целостности присутствующего, его опыта мира, вбирающего не только видение, но и ощущения, передаваемые свето-тенью, своеобразием палитры. Обратная перспектива, при которой задние предметы изображаются больше и объемнее, в сравнении с теми, которые расположены на переднем плане, воссоздает иллюзию объемности простран-

¹ С В. Розановым П. Флоренский обсуждает вопросы, касающиеся *корня рода, корня мира*, родовой памяти, предназначения человека. — См.: *Священник Павел Флоренский. Детям моим. Воспоминания прошлых дней. Генеалогические исследования. Из Соловецких писем. Завещание*. М., 1992.

² *Флоренский П. Обратная перспектива // Флоренский П. Христианство и культура*. М., 2001. С. 56.

тва, выпуклости, вместимости полотна. «Охват мира» как естественный и непосредственный характерен и для славянского ума, для способа изложения мысли. Флоренский настаивает — это особый тип рациональности, существующий *до* расхожих рациональных схем, до общепринятых смысловых клише. Только внушение детям (и народу) линейной перспективы, правил говорения и поведения (этических стереотипов, носящих спекулятивный характер и редко проистекающих из непосредственного индивидуального опыта) подавляет и, как правило, устраняет искренне-непосредственный способ мысли (видения, восприятия реальности, *чувства* мира).

Русское православие же культивирует естество на границе самого естества — живое (проникновенное, чувственное, непосредственное) обращение к собственному основанию, природа которого сверхъестественного порядка и активизируется, опять же, феноменами, обратными достоинству, добродетельности, положительным ценностям и пр., такими как немощность, бедность, серость, неприглядность, скудность, оставленность, «стремление переступить черты и заглядывать в бездны», сочувствие к стихиям. Детская жалость к маленькому, убогому, обиженному — черты ментальности русского православия, производимые из образа русской мысли. Так, русская мысль — *видит*, но не умозрительна; опыт веры сопровождается мыслью, запечатленной в образе (икона).

Образ мысли, ее пластика и перспектива (опыт видения) для Флоренского суть явления взаимозависимые. На этом единстве он ставит акцент в воспоминаниях детства, пытаюсь вспомнить то, как возможно *видение* окружающих предметов, как первично и непосредственно оно дается ребенку, чем сопровождается. «Как ни уберегали меня от мистической фауны родители — пишет автор, — я быстро своим умом добрался и до леших, и до русалок с домовыми, в особенности же до фей, гениев, эльфов и т. п. существ — изящных, легких и светлых. “Никогда эти сказки, которые, замечу мимоходом, в детстве мы постоянно слушали с восторгом, а отнюдь не со страхом, — впоследствии прочел я у Гофмана в “Зловещем Госте” и нашел полное подтверждение в своем внутреннем опыте, — никогда, повторяю, эти сказки не оставили бы в нас такого глубокого следа, если бы в душе нашей не существовало самостоятельных, звучащих им в ответ том же тоне струн”... Сказки вовсе не оставили внешнего следа на моей душе, но самостоятельные и сказочные испарения подымались из душевных недр и оплотневали в образы, — подобные исконным образам народной веры. Тайне природы откликались струны души, и звук их, не имея готовых, облегчающих выход протоков в образах общечеловеческих, вырывался с тугою болью, скопляясь, может быть, чрезмерно, ища выхода, ища облегчающей ее формы. Эта потребность в мистике, эта жажда чудесного обращалась туда, где можно было надеяться на хотя бы кажущееся чудо»¹. Так,

¹ Священник Павел Флоренский. Детям моим. Воспоминания прошлых дней. Генеалогические исследования. Из Соловецких писем. Завещание. М., 1992. С. 166.

Флоренский ставит для себя значимый акцент, конституирующий тип рациональности, квалификацию разума — акцент на естестве, на непосредственном опыте детства, сопряженного с непосредственностью видения и восприятия, когда через глаз просматривает *что-то* и магнитит — притягивает/отталкивает, расставляет приоритеты. *Что-то* предвосхищает феномен взгляда. Это *что-то* и есть движущая сила («душа» или энергия, как впоследствии он будет ее квалифицировать), обнаруживающая себя через смещенный фокус, через обратную перспективу. «Фокусы, — вспоминает П. Флоренский, — привлекали мое воображение, побуждая в самом понятном, по-видимому, сочетании действий и приемов, мне разъясненных и мною отлично усвоенных, все же видеть какой-то иррациональный остаток: понятно — и все же что-то большее простого сочетания ловких приемов. Я знал, как делается фокус, подобно тому, как я знал, почему происходит известное явление природы; но за всем тем, и в фокусе, и в явлении природы, виделось мне нечто таинственное, которое не могли разрушить никакие уверения старших. Самая видимость чуда уже была чудесна»¹. Чудесное не есть трансцендентное миру явление, «вторжение его не может быть мыслимо только в определенных, строго очерченных выходах из мира; как благовоние, оно все собою заволакивает, хотя есть места большей и есть места меньшей благоуханности. Чудесное тогда мыслится как музыкальное сопровождение. Оно составляет задний фон всего происходящего»².

Для священника Флоренского вера воспринимается в качестве способа культивирования чудесного, т.е. того, что не умещается в канон реальности, но возможность самого образа реальности предполагает; вера есть устойчивый способ коммуникации с иным, непрерывное удостоверение себя в наличие чудесного/иного/здесь и сейчас пребывающего, но не умещаемого в прямую перспективу видения и в канон восприятия, магия, утверждающая каждым конкретным опытом веры *существо* человека и закрепляющая кровной связью человека и место, с которым (в котором) он сущностно со-бытийствует (с самим собой, с родной землей, в котором *родное* открывает ему свой исконный смысл), потому кровь остается «жидкостью особого рода». Вера вводит в *зазеркалье* мира, а привлечение зазеркалья, смещенного фокуса видения обнаруживает исключения из общезначимых правил («из всего механического, лишённого полутонов и игры оттенков»³), эти исключения и наводят на подлинный порядок ума, на его естественную непосредственность. Флоренский настаивает: «Положительным содержанием ума моего, твердою точкою опоры — всегда были исключения, необъясненное, непокорное, строптивая против науки природа; а законы — напротив, тем мимо-минуемым, что подлежит рано или поздно разложению»⁴. Смещение угла зрения, оптического фо-

¹ Там же. С. 167.

² Там же. С. 167.

³ Там же. С. 182.

⁴ Там же. С. 183.

куса — выход за определяющую топос мысли грань, обнаружение состояния инаковости, провоцирующего мышление сущностно иного порядка — мышление, инициируемое чувственно ангажированной мыслью, мыслью, пробужденной игрой, морочащей нормативный порядок (устойчивый образ реальности, монументальность ее формы) и логическую последовательность в восприятии реальности. Игра обнаруживает то, что «фокус жизненной целостности» только «прикинулся механизмом, своего рода мимикрия механизму», в то время как «в том, что прямо показывает внешние нити и рычаги, дающие видимость немеханического, мне все же виделась реальность, ибо подражание форме, хотя бы и иллюзорное, было, однако, какою-то минимальною реальностью, причиной реальности самой формы»¹.

Сущностная потребность в иллюзии такого порядка (можно сказать — «сознательной иллюзии», т. е. в способе сознательного искажения различными акциями прямой оптической перспективы) дает себя знать через интерес к переодеванию, к гримировке, к маскараду — «костюмировка имела в моих глазах нечто магическое, была каким-то частичным преображением человека, подобно тому, как фокус (в данном случае жест иллюзиониста — И. К.) был некоторым частичным преображением природы»². Мысль, провоцируемая игрой, бесконечным «маскарадом» форм, возбуждала чувство «цельности и индивидуальности» каждой формы реальности, давала основание принимать мир как «целостное явление», вбирающее в себя и то, что есть в определенной логической форме мира и то, что в нее не уместимо. Флоренский замечает: «я верил больше всего в субстанциальность формы, и мне хотелось, если можно так сказать, морфологии природы, целостной морфологии всех явлений»³. Вера как удостоверенность в глубинных (архаических) структурах бытия и мотивирующая опыт бытия, сообщающая ему цельность и подлинность, предопределяет и социальный опыт, избранный Флоренским, — опыт православного священника, в практике которого восстанавливается, для Флоренского, неразрывное единство языческой архаики и православной монументальности.

Вера возможна через кровную связь с местом, через воображение, через расплавленный, пластичный и текучий образ мира, реальности — вера дает себя через ощущения, переживания, которые не могут быть ограничены готовой выразительной схемой и которые предполагают участие, эстетический опыт, сопровождаемый опытом оживленного / осмысленного слова. Сущность слова открывается через единство зрения и слуха, слово вбирает в себя внешнее и внутреннее — зримое и слышимое. «Слыша звук, мы не по поводу его, не *об нем* думаем, но именно *его*, *им* думаем... Звук — непосредственно (дифференцирует) просачивается в нашу сокровенность, непосредственно ею

¹ Там же. С. 184.

² Там же. С. 184.

³ Там же. С. 184.

всасывается» (курсив автора — *И. К.*)¹. Для Флоренского слух переводит зримое в звук, переплавляет внешнее во внутренний топос, вызывает его отголосок («мы слушаем не ухом, а ртом»).

Следует заметить, что опыт мысли Флоренского, совпадающий в ключевых принципах со строем мысли Розанова, поэтов (пространственная, телесная определенность мысли, ориентированность ее на опыт), различается с ними в стиле изложения. Надо сказать, что Флоренский, проговаривая основания мысли, пытается описывать их, т.е. занимает позицию внешнего наблюдателя. Можно так сказать: он пытается определить слово, речь, язык, не давая им самим слова; он держит дискурс на контроле, не отпускает язык на свободу, четко отслеживает то, что говорит и контролирует его. Это такой опыт самонаблюдения, в котором имеет место некоторая дистантность от предмета наблюдения — собственной самости и самости языка. Другими словами: это не язык говорит (удостоверяет мир в своей стихийности, импульсивности), это говорит священник П. Флоренский. Манера артикуляции мысли, надо полагать, и проводит радикальное различие между опытом мысли Флоренского и опытом мысли Розанова, с которым он вел регулярную полемическую переписку, т.е. соотносил свои позиции с розановскими, сопоставлял собственный опыт мысли с мыслью Розанова, в принципиальных позициях пересекался с ним (в акцентуации естества, архаики, тела, телесности мысли и пр.), но, очевидно, расходился в позициях свободы веры (для Розанова — мысли) и в позиции выбора стилистики письма.

Стилистика мысли Флоренского по многим позициям тяготеет к топосу мысли Москвы, в то же время мышление Флоренского (опыт веры и канон восприятия философии) подвергается критике со стороны «настоящей философии» (в основном, московской традиции мысли). Так, магизм Флоренского, его язычество, натурализм критикуют А. Лосев, С. Булгаков, Н. Бердяев. К примеру, оглядываясь назад и проводя хронику начала века, Бердяев замечает в отношении «естества философии» и манеры мысли П. Флоренского следующее: «В Флоренском и его душевной структуре было что-то тепличное, отсутствие свободного воздуха, удушье. Он был во всем стилизатор, говорил искусственно тихим голосом, с опущенными вниз глазами. В своей книге (речь идет о работе Флоренского «Столп и утверждения истины» — *И. К.*) он борется с самим собой, сводит счеты с собственной стихийной натурой. Он как-то сказал в минуту откровенности, что борется с собственной безграничной дионисической стихией... В Флоренском было что-то соблазняющее и прельщающее. В этом он походил на В. Иванова. Он был инициатором нового типа православного богословствования, богословствования не схоластичного, а опытного. Он был своеобразным платоником и по-своему интерпретировал Платона. Платоновские идеи приобрели у него почти сексуальный характер. Его богословствование

¹ Флоренский П. Философская антропология // Флоренский П. Христианство и культура. М., 2001. С. 33.

было эротическое. Это было ново в России. Он также по-своему ждал новой эпохи Духа в христианстве, но был связан и скован. От Флоренского пошла и софиология, хотя он не разработал ее и не развил так, как потом С. Булгаков. Творческая инициатива во многом принадлежала Флоренскому. Но центральной фигурой православного возрождения начала XX века был С. Булгаков»¹. Но, в то время, как «у него можно найти элементы экзистенциальной философии, во всяком случае экзистенциального богословия» — делает акцент Бердяев, — «от Флоренского отталкивал его магизм первоощущение заколдованности мира, вызывающее не восстание, а пассивное мление, отсутствие темы о свободе, слабое чувство Христа, его стилизация и упадочность, которую он ввел в русскую религиозную философию. Во Флоренском меня поражало моральное равнодушие, замена этических оценок эстетическими»². Так, мысль Флоренского подвергается критике по основанию несовпадения предъявляемых (и практикуемых) им интуиций православному канону. В результате критики такого порядка и ввиду неприятия его мысли (однако, в более поздний жизненный период Лосев будет во многом соглашаться с Флоренским) «русской религиозной философией», можно утверждать то, что Флоренский стоит в стороне от московской традиции, тяготеет к мысли Розанова, но, одновременно, отказывается от нее по причине ее «неверной» религиозной ориентированности.

Другой мыслитель, отстоящий от философской традиции — Г.Г. Шпет. Следует добавить, что образы восприятия подлинной философии Флоренским и Шпетом отстоят от традиции отечественной мысли, предъявляющей формат философии (от московского топоса мысли), по разным основаниям. Если Флоренский совпадает с «правильной философией» по основанию религиозной (православной) ориентированности, частично совпадает с нею и в манере изложения, то отличается от нее тем, что предъявляет расширенную версию философствования, закрепленного за топосом православного вероучения. Мысль Шпета же различается с традицией «русской религиозной философии» по основанию религиозной ориентированности: это мысль, свободная от догмата веры; но по самому лингвистическому основанию (по избранному Логосу, по способу организации и выражения мысли) мышление Шпета совпадает с «русской религиозной философией», поскольку его опыт философствования и версия философии ориентированы на такой язык философии, который восстанавливается из системообразующих принципов, а мысль выстраивается по канонам конструктивной теории, за языком закрепляется одно из его значений: это категориальный корпус мысли.

В работе 1914–1916 года Г. Шпет определяет для себя конструктивные принципы, по которым может быть распознана философия: во-первых, философия имеет теоретический характер (несмотря на то, что автор настаивает

¹ Бердяев Н. Самопознание // Бердяев Н. Самопознание: Сочинения. М.-Харьков, 1998. С. 409.

² Там же. С. 408.

на до-теоретичности философского знания, ориентированного на «последние основания», оно все же подается как «чистое и разумное», конструктивно выверенное и представляет собой специфическую теорию языка / смысла, фундированную разработкой метода, предмета и задач философии¹), во-вторых, ее язык квалифицирует логическая стройность и внятность, в-третьих, философские конструкции, выстроенные Шпетом, имеют спекулятивный характер².

В отличие от мысли Л. Шестова (с которым Г. Шпет был в тесных дружеских отношениях и до 1922 г. состоял в переписке), не дающего положительного высказывания относительно языка (в том числе и языка философии) и философского знания, но прибегающего к языку метафор, принимающего философию «движением экзистенции», мысль Шпета движется в рамках диалектики (к примеру, диалектики платоновского «Да», т. е. всевещающей открытости реальности, и кантовского «Нет», ориентированного на отстраненный от внешних обстоятельств самоопределяемый трансцендентальный субъект³), подкрепляемой логическим анализом сущности языка и конкретного высказывания. Следуя за Э. Гуссерлем, Шпет настаивает на «положительной философии или строгой науке», которая отличается от «научной философии с ее привативными тенденциями»⁴. Шпет понимает под делом философии рефлексивность разума и конструктивности смысла, Шестов же высказывает недоверие любой конструктивной рациональной схеме, разоблачает ее репрессивную природу («истины разума требуют безусловного подчинения»), отдавая предпочтение жизни, вбирающей в себя, помимо осознаваемых рациональных конструкций, «дорефлексивные данности», прорывающиеся в опыте «пограничных ситуаций»⁵. Для Шпета философия есть движение от конкретного к абстрактно-всеобщему (потому для философии требуется специфический язык, категориально выстроенный, рафинированный от бытового контекста), для Шестова — абстракция не есть дело философии, философия мыслит конкретными данностями, между конкретным (жизненным) и всеобщим (умозрительным, «суррогатным») присутствует «бытийственный разрыв»; для Шестова язык философии совпадает с языком жизни. Если Шпета интересует вопрос «что есть язык?»⁶ и он, мысля конструктивно, избегает лингвистической стихийности (мыслит о языке, т. е. язык для него — *предмет* рефлексии, противопоставлен автору, осуществляющему акт мысли), то Шестов, избегая подобной постановки вопроса и обходя ее, демонстрирует сам опыт философского языка (мыслит

¹ См.: Шпет Г. Г. Явление и смысл. Томск, 1996. С. 13.

² См.: Шпет Г. Работа по философии // Логос: Философско-литературный журнал. 1991. № 2. С. 215–234.

³ Там же. С. 215–234.

⁴ Там же. С. 215–234.

⁵ См.: Шестов Л. Апофеоз беспочвенности: Опыт адогматического мышления. Л., 1991.

⁶ См.: Шпет Г. Г. Внутренняя форма слова. Этюды и вариации на темы Гумбольта. М., 2003.

не о языке, но *самим языком*, живой логикой слова), в котором размыкается гений слова и разоблачается несущественность положительного знания, приобретенного посредством логически выстроенной механики мышления. Гений слова выводит к «тайнам жизни», система умозрительных категорий же их скрывает. «Чем больше приобретаем мы положительных знаний, — сообщает Шестов, — тем больше мы от тайн жизни. Чем больше совершенствуется механизм нашего мышления, тем трудней становится нам подойти к истокам бытия. Знания отягчают нас и связывают, а совершенное мышление превращает нас в безвольные, покорные существа, умеющие искать, видеть и ценить в жизни “порядок” и установленные “порядком” законы и нормы»¹. Поскольку мысль Шпета противостоит расхожему в то время формату философствования, ориентированному на тематику В. Соловьева и во многом следовавшему за ней², она интересна Шестову; Шестову импонирует ритм шпетовской мысли («понятно, спокойно, но внутренне напряженно»), но, в то же время, Шестов предостерегает Шпета «не писать “концов”, то есть не высказывать окончательных решений и не обнаруживать своих положительных взглядов до конца, так свяжет на будущее»³. Шпета смущает то, что отечественная традиция мысли лишена «научной терминологии», а читательская аудитория в большинстве своем невежественна (в истории отечественной культуры не был разработан язык мысли), Шестова вопросы такого порядка не смущают — для него язык философии в большей степени стихийен, литературен, он не должен специально, отдельно от жизненных обстоятельств разрабатываться (в противном случае философия утратит бытийственную самооценку).

Не смущает отсутствие философского языка в отечественной культуре и В. Розанова, и поэтов, напротив, согласно В. Розанову (и такая позиция созвучна отношению к слову, к примеру, акмеистов), следовало бы вслушиваться в стихию живой речи, в самоговорящее слово, чтобы ухватить *живое* пульсации мысли, лингвистически артикулировать его и передать. Русский язык стихийен и жив в этой стихийности (оживляем ею), в литературном плане это язык недостаточно отформатированный, а такая бесформенность по многим позициям (по позиции единства слова и действия, по позиции близости слова к его архаической версии) сближает живой язык (русский) с языками древними, которые сосредотачивают в себе определенный энергийный потенциал, заряд. В отношении единства означаемого и означающего древние языки

¹ Шестов Л. Афины и Иерусалим. СПб.: Азбука, 2001. С. 424.

² См.: Шпет Г.Г. Очерк развития русской философии // Введенский А.И., Лосев А.Ф., Радлов Э.Л., Шпет Г.Г.: Очерки истории русской философии. Свердловск, 1991.

³ Пожелания Л. Шестова Г. Шпет сообщает в письме Н.К. Гучковой. — См.: Из писем Г.Г. Шпета Наталье Константиновне Гучковой от 11.06.1912 // Г.Г. Шпет / Comprehensio: Вторые Шпетовские чтения «Творческое наследие Г.Г. Шпета и современные философские проблемы». Томск, 1997. С. 245.

более магичны¹, более импульсивны и выразительны, в отличие от современных форматированных (формализованных) языков, выдающих себя своей прямолинейностью, формально определенной, нормированной структурой. Древний язык есть тело космоса, первичного порядка, сложившегося из живой коммуникации с природой, из тесноты и непосредственности отношений и связей человека в сообществе с другим человеком. В плане импульсивности архаического, проступающего (взрывообразно манифестирующего себя, или целенаправленно обнаруживающего себя через гибкий, расплавленный синтаксис) в языковом целом, русский язык в природе своей повторяет древний, или — архаический порядок, закрепленный в древних языках, скрепленный ими, высвечивается в гибкой лексико-синтаксической органике русского языка. Здесь молодость культуры указывает на близость к докультурной архаике, к такой рефлексивной форме, которая еще не столь ощутимо подавляема каноном. А. Ахматова, осмысливая эпоху и этим распрямляя ее и восстанавливая во времени, замечает: «я уверена, что еще и сейчас мы не до конца знаем, каким волшебным хором поэтов мы обладаем, что русский язык молод и гибок, что мы совсем недавно пишем стихи, что мы их любим и верим им»² — поэт *мыслит* слово, пробуждая гений языка. То же восприятие русского языка прослеживается в текстах В. Розанова, которому в свое время О. Мандельштам отдавал предпочтение среди современных философов, опять же, на основании того, что Розанов чувствует слово и позволяет своей речью чувствовать его читателю, а в этой чувственности он более убедителен, чем те философы, которые ориентированы на язык сформировавшихся в традиции и утративших свою живую выразительность анонимных философских категорий. В плане опыта живого языка мысль В. Розанова совпадает с мыслью Л. Шестова.

Надо сказать, что интуиции о языке (Г. Шпет) и сама языковая стратегия философствования (Л. Шестов) открывают возможность восприятия мысли топографически, или *ландшафтно*: для Шпета топос мысли должен быть заранее протоптан (это касается логических каналов, смысловых линий, категориального строя мышления), для Шестова важен сам *опыт пути*, свободный от лингвистической (мыслительной) предзаданности.

Философия Г. Шпета распознается в качестве своеобразной авторской версии аналитической мысли. Здесь философия, не выпадая из лингвистической тематики (напротив, воспринимая ее основной и существенной для само-

¹ Если понимать магию из ее непосредственного значения — из грч. *magicos* — действие, управление процессом. К примеру, К. Кастанеда использовал термин «магия» для описания способа реализации возможностей человека, касающихся природы *восприятия*, а один из способов трансформации природы восприятия — язык (См.: Кастанеда К. Искусство сновидения. Киев, 2003), расплавленное слово, гибкий синтаксис. Акция поэта может быть воспринята в этом отношении магическим ритуалом, размыкающим «мир», приводящим в движение семантические маски вещей.

² Ахматова А. Дикая девочка // Ахматова А. Полное собрание поэзии и прозы в одном томе. М., 2009. С. 785.

утверждения и самообоснования), избирает логико-гносеологический модус языкового бытия и отстаивает его правомерность; философия такого формата ориентируется на спекулятивно заданную, логически определенную истину, тем самым продлевая традицию европейской мысли (наследует стилистику философствования, предложенную работами Канта, Гегеля).

Осуществляя критику традиции отечественной мысли через призму логико-гносеологического формата философии и не оказывая доверия «религиозной философии» (не воспринимая этот режим философствования в качестве «философии» и отказывая ему в такой квалификации), мышление Шпета совпадает с ним в самих рациональных установках: мысль принимается в качестве спекулятивного опыта, отстраненного от жеста, поступка, излагается теоретично, посредством абстрактных универсальных категорий, очищенных от риторических импульсов живого места, от просторечных слов, (оговорок, метафоричных иллюстраций), от речевой конкретики быта, от уникального опыта проживания смысла. Этими рациональными основаниями, движением от формы к содержанию фундирована и «русская религиозная философия», по типу рациональности же стилистика мысли Шпета соотносима с топосом мысли Москвы.

Радикально противоположные установки мысли обнаруживает и выводит на поверхность «петербургский текст», представленный коммуникативным континуумом В. Розанова, М. Кузмина, А. Ремизова, Л. Шестова. Здесь мысль мифопойэтична, т. е. свободна от категориального диктата. В то же время фигуры и Розанова, и Шестова серьезно не воспринимаются «религиозной философией». В. Розанова за радикализм мыслительных позиций критикует все «религиозно-философское общество» (в котором локализуется «русская религиозная философия» и которое впоследствии из-за дела Бейлиса и в связи с юдофобией отказывает Розанову в членстве), Л. Шестова также не понимают люди близкого окружения. Как пишет Г. Шпет в письме Н. К. Гучковой, передавая впечатления от встречи с Шестовым и характеризуя его человеческие качества, Шестова не понимали многие; «главного себе соперника» видит в Шестове, к примеру, честолюбивый Д. Мережковский, «но удивительно, — замечает Шпет, — что и *лично* близкие ему Булгаков и Бердяев начинают смотреть на него враждебно только потому, что он не может успокоиться на *их* истинах... Иванов-Разумник в своей книге “О смысле жизни”... искажает Шестова и, видимо, сам не понимает» (курсив автора — *И. К.*)¹. Н. О. Лосский, настаивая на возможности «строить философию как науку», противопоставляет «подлинную философию» «философскому импрессионизму», обнаруживающему себя в текстах Л. Шестова, В. Розанова, Д. Мережковского, Н. Бердяева².

¹ Из писем Г. Г. Шпета Наталье Константиновне Гучковой от 11.06.1912 // Г. Г. Шпет / Comprehensio: Вторые Шпетовские чтения «Творческое наследие Г. Г. Шпета и современные философские проблемы». Томск, 1997. С. 244.

² См.: Гайденок П. П. Вл. Соловьев и философия Серебряного века. М., 2001. С. 212–212.

Следует заметить, что специфика мыслительной стратегии и Мережковского, и Бердяева во многом вызвана и определена прямой зависимостью от мыслительного экстремизма В. Розанова, Л. Шестова — от их экстатически-романтической увлеченности, от эмоциональности¹ и от акцентов, расставляемых ими на ускользающих конкретных деталях и моментах в конкретном проживании опыта жизни. Такая зависимость, возможно, вызвана тесной и непосредственной коммуникацией, близкими отношениями с Розановым и с Шестовым.

С. Соловьев открыто выступает против «сатанинства» Розанова, по тем же основаниям ему «неприятна» и мысль Шестова.

По-видимому, мышление и В. Розанова, и Л. Шестова раздражает философскую общественность тем, что, во-первых, оно отстоит от избранного ею рационального канона, и, во-вторых, оно демонстрирует смещение приоритетов в квалификации философии за счет обращения к *иному* того, что традиционно следует принимать за канон разума. Можно утверждать, что это философия, утверждаемая инорациональными структурами — опытом тела, жизненной стихийностью, локальной конкретикой мысли. Язык философии обнаруживается в качестве мифопойэзиса, т.е. дает себя распознать из бытийственного единства жизни и слова, проступающего из безусловной целостности места и быта. В розановской и шестовской версиях философии язык мысли не есть система анонимных знаков, утверждающих абстрактные смысловые конструкции, напротив — язык есть жизненный порыв, стихия, выражение / манифестация в слове *genii loci*. Следует добавить, что такая версия философии, либо избегающая привлечения абстрактных терминов иноязычного происхождения и привлекающая часто просторечные обороты русской речи, сопровождающая письмо орнаментом, рисунком (в опыте В. Розанова), либо производящая семантическую реконструкцию лингвистических единиц мысли, предложенных европейской традицией (попытка проникнуть в дословность латинских сентенций, воспроизвести непосредственность смысла греческих и латинских слов у Л. Шестова), ориентирована на то, чтобы разоблачить несостоятельность семантических абстракций, чтобы восстановить жизненный порядок, в котором слово укоренено и которым слово живо (как это было изначально в языке мысли греческой культуры, в котором природа слова *еще* не была утяжелена абстракцией, слово с необходимостью предполагало конкретику жеста, образа действия, связь с местом), чтобы снять дистанцию между означающим и означаемым, чтобы вернуть слову мысли его живую импульсивность.

Лингвистическая фиксация подлинного топоса отечественной мысли возможна из эстетики слова, т.е. из жизни языка, из речи. В этом смысле могут быть поняты и слова В. Розанова: «Русь молчалива и застенчива и говорить почти что не умеет» — не умеет говорить и думать *чужим словом*, свой же опыт думания (произведенный и зафиксированный в опыте *родной речи*) отличен от принятого европейской традицией формата, сопровожда-

¹ Там же. С. 212.

ется действием, прорастает из телесной ориентированности мысли. Подобную интуицию отстаивает и Л. Шестов, критикуя язык мысли В. Соловьева. «“Всеединая и всеединящая истина”, “совершенный нравственный порядок”, “неразрывно соединенные безусловною внутреннею солидарностью и взаимодействием духовно-физические органы собранной вселенной”, — пишет Шестов, — все это идеи, добытые обыкновенным человеческим умом. В Св. Писании таких слов даже и в помине нет: язык пророков, псалмопевцев и апостолов совсем иной и мысли у них совсем иные»¹. Очевидно, мыслитель настаивает на рамках жанра — истина, *вмещающая* в себя экзистенцию пророка, утвержденная опытом проживания, которому сопутствует страдание, пограничные моменты, невозможна в спекулятивно ориентированном языке, в анонимных этических формулах, рассудочно артикулируемых. Беда Соловьева (и его последователей) в том, что он «изгнал из своего государства поэта, осудил все, что завещала России ее литература. “Красоту” он у нее еще находил — но за “мыслью” он пошел в иные места. Куда он пошел? И что он нашел? Мы видели уже, что соловьевская “Судьба Пушкина” написана по образцу гегелевской “Судьбы Сократа”»² — Соловьев пошел в чужой язык, чтобы обрести в нем способ определения истины, которая утратила свою подлинность, жизненную конкретику — перестала быть экзистенциальной данностью. В разлуке с поэзией *мысль была лишена живого места* — эмоционально проживаемого, говорящего слова.

Примечательно, что большинство религиозных мыслителей (Н. Бердяев, С. Франк, С. Булгаков и др.) пришли в философию православия из философии марксизма, т. е. сменив одну метанарративную парадигму на другую, в то время как основные критерии мысли и стержень самой рациональности остался прежним (логическая предзаданность мысли/мышления, его категориальная определенность), потому философия иного качества и иного порядка (первоисходно — лингвистического) ими не воспринималась. Следует добавить, что и Шестов, и Розанов также в ранние годы увлекались марксизмом, но, оставив его, радикальным образом сменили траекторию *пути мысли*, оставив в стороне тот рефлексивный (и риторический) канон, по которому двигалась мысль Маркса и его последователей.

Несмотря на то, что Л. Шестов жил в Киеве, приезжал в Петербург, потом лечился в Германии, Швейцарии, а в 1914 г. вернулся в Москву, где проживал в близком соседстве в квартире с семьей Г. Шпета, потом в 1920 г. был вынужден эмигрировать через Крым в Европу, стилистика его мысли во многом сложилась благодаря периоду жизни, проведенному в Петербурге в первое десятилетие XX века. В этот период проходит сплоченное общение Шестова с поэтами на «Башне» В. Иванова; в этот же период устанавливается его близкое

¹ Шестов Л. Умозрение и апокалипсис. Религиозная философия Вл. Соловьева // Шестов Л. Умозрение и Откровение. Париж, 1964. С. 15.

² Там же. С. 9.

знакомство с А. Ремизовым, вовлеченность в «домашнее» коммуникативное пространство В. Розанова.

А. Ремизов описывает (в «Кукхе»), что это была одна «дружина» и ходили друг к другу «дружиной», и это ощущение «дружины» ввел Шестов, с которым он познакомился, будучи сотрудником редакции журнала «Вопросы жизни» (в 1905 г.) и с которым познакомил позже В. Розанова. М. Кузмин, Н. Бердяев, А. Ремизов, Л. Шестов поддерживали плотное общение, впоследствии (после смерти Розанова) Бердяев отдалился, сблизившись с С. Булгаковым, с М. Кузминым у Ремизова отношения стали напряженные¹, но с Л. Шестовым дружба поддерживалась, сопровождаясь перепиской, на протяжении всей жизни (включая и эмиграцию). «Апофеоз беспочвенности» Л. Шестова был поддержан А. Ремизовым, в то время как «критика встретила ее (книгу — *И.К.*) в штыки. Религиозные круги ее проигнорировали. Либеральная околону научная интеллигенция сочла себя оскорбленной уже одним ее тоном, издевательским по отношению к духу здравомыслия и позитивного познания. Друзья-философы, как, например, Бердяев, хотя и призывали всех “сказать Шестову свое “да””, сами делали это с такими оговорками, что слышалось подчас лишь сожаление и скрытое “нет”»². Эстетика Ремизова вплетена в эстетику Шестова и Розанова, являясь продолжением и укрупнением многих тем, поднятых философами. Топос мысли Шестова и Розанова, утверждаемый такими рациональными установками, как акцент на конкретном, частном, на языковых аллюзиях, на том, что живость мысли пребывает в прямой зависимости от способа ее изложения (отсюда — стилистика эссе как способа фиксации мысли, интертекстуальные образования, проникновение в глубинные пласты этимологии, многочисленные реминисценции, за счет которых воссоздается индивидуальный порядок слов, свой синтаксис, отстаивающий право на свою речь и пр.), получает свое воплощение в художественной стилистике текстов Ремизова. В «Апофеозе беспочвенности» Шестов утверждает: «Разум обманывает нас, уводя в сторону рационального, толкая нас — как это случилось с Толстым — на зыбкую почву, оказавшуюся в конечном итоге бездной»³. Смена ориентиров

¹ Л. Кацис улавливает напряжение из архитектоники текстовых композиции «Кукхи» Ремизова, из образной сюжетики его более поздних работ (к примеру, из «Крестовых сестер», из «Неуемного бубна»); это напряжение вызвано, возможно, тем, что проявилась «некоторая зависть, ревность автора быть может первой эротической русской книги к автору “Занавешенных картинок”. Тем более, что некоторые заставки и концовки “Табак” явно легли в основу рисунков в “ЗК”» — Кузмин тематически (на уровне оркестровки темы) повторяет Ремизова, что последнему не очень приятно. — См.: *Кацис Л. Ф.* Владимир Маяковский: Поэт в интеллектуальном контексте эпохи. М., 2004. С. 310–313.

² *Иванов Н.* По ту сторону истины и лжи: Путь Льва Шестова // *Шестов Л.* Апофеоз беспочвенности: Опыт адогматического мышления. Л., 1991. С. 7.

³ *Шестов Л.* Апофеоз беспочвенности: Опыт адогматического мышления. Л., 1991. С. 34.

разума, установка на разум иного порядка (на то, что остается за логической схемой, за «сознанием») — одновременно и ремизовская, и розановская установка. Для Ремизова «все главные решения жизни выходят не из логических рассуждений, а от толчков». Кроме того, «в смысловом пространстве метатекстов Ремизова часто встречаются мысли-кальки, имитирующие афоризмы Шестова. Так, например, тезис Ремизова “мораль пишется не от избытка нравственности, а от ее недостатка” вызывает аллюзии с высказыванием философа о том, что “нравственные люди самые мстительные люди, и свою нравственность они употребляют как лучшее и наиболее утонченное орудие мести”»¹: разум принуждает к определенному действию (к морали), репрессируя то, что не умещается в его логически определенный и обоснованный (социально-исторически, идеологически оправданный) формат, что не подчиняется ему. Эти же установки на квалификацию *иноразумного* (и рефлексии, рациональности, образа мысли *такого* порядка, который радикально противостоит расхожим устойчивым формам) конститутивны и для мышления В. Розанова: опыт разума получает воплощение через такие языковые конструкции как вопрошание, аллюзии, недоговоренности, незавершенность смысла и ускользание от его конечной определенности, ирония над тем смысловым форматом, который принимается «нормой» и воспринимается серьезно, как «раз и навсегда данное».

Клипированная манера изложения, отказ от линейности (и прямолинейности) смысловых конструкций, семантическая мозаика, игра со словом, «в слова» — мифопойэтические структуры мышления и Шестова, и Ремизова, и Розанова (уходящие от серьезности академической философии в область поэзии, литературы, в плане *мысли самого языка* совпадающие с мастерством поэта). Следует подчеркнуть, что *пойэтичность* розановского и шестовского мышления — достаточно важная деталь (здесь язык философии есть *мифопойэзис*), которая редко улавливается в исследованиях по философии этих авторов. Без этой детали, действительно, мысль Шестова и Розанова квалифицировать проблематично, она выпадает из топоса академического философствования и теряет собственное место. Также следует еще раз подчеркнуть, что это своеобразная эстетика мысли, закрепленная за конкретным местом (спровоцированная местом), топосом мысли — Петербургом: такой своеобразный «розановский» текст, проникающий в опыт самоосмысления поэзии, живописи, танца, балета и распознающий себя из органического единства эстетического тела эпохи.

Топос мысли Петербурга ориентирован на язык — на свободную функциональность речи, не присвоенную тому либо иному идеологическому формату. Отсюда такая устремленность, доверие поэзии, обещающей со своей стороны свободу как возможность оставаться независимым от принуждающих смысловых композиций (сущности вещей, человека, морали, долга и пр.).

¹ Блиш Н. Л. Автобиографическая проза А. Ремизова (проблема мифотворчества). Минск, 2002. С. 31.

Ландшафтные контуры Петербурга — города-мифа — сообщают специфику топосу мысли. «В оптике Петербурга вполне различимы разные очертания, — пишет А. Драгомощенко, — для одних они являют стройные колоннады разума и блеска среди куртин и ностальгии. Другим — изощренные конфигурации власти и ее атрибутов. Для кого-то очертания складываются в непроницаемую заботу каждодневной жизни, в чьих пределах полустертые повторением хрупкие вещи всплывают в неожиданных соположениях, обнаруживая пронзительную исключительность... Отчего не предположить, что Петербургу тоже снится как он возникает из бесконечно смывающих себя описаний одного и того же, обращенный к самому себе?»¹ — город-сон, город-ускользание, место-раздвоение-двойник, притом что «двоение всегда разлучение с единым и в этом несводимом разлучении рано или поздно возникают отнюдь не униительные разочарования и отстраненность. Вместе с тем, само раздвоение, разлучение становится результатом намерения увидеть собственно не себя, но себя, очарованно взирающего “на себя”» (курсив мой — И.К.)². Место, провоцирующее наблюдение за наблюдающим, оттененным светотенью, вызванной игрой — ветра, влаги, камня, солнца, завесой тумана, поднимающейся над водой; светотень наталкивает на подозрение в монументальности смыслов «реального», вызывает мотив нереального, или — *сюрреального*. Город, вызванный к жизни стихией слова, языка, последовательностью слов в сообщаемом и самим перетолкованием сообщаемого, перетолкованием, поспешающим за ускользающим моментом, мерцающая длительность которого фиксируема словом. Отсюда — речь набирает темп, отказываясь от длины придаточных предложений, и этот темп передает ритм мысли, инициируемой местом: «поспешность речи, — вот в чем, мнится, истоки пресловутой мифологии Петербурга, помещенного корыстным преданием в срединное царство между водой и сушей. Любовь к раковинам, стремительность выпуклой реки и тщательно утаиваемая страсть к удвоению и зеркалам»³. Но эта страсть к зеркалам иного порядка — это не есть удвоение в плане мышления, когда последнее — «отражение реальности», это сама специфика проживаемого опыта, *опыта зазеркалья*; и потребность, желание предать мышлению лаконичность, емкость, удерживающие и длящие самую логику различия, ускользающую от определения готовым вербальным сюжетом, завершенной смысловой схемой. Город не допускает «летаргии действенности», свойственную другим городам, которые «“создавались” путем зерна, осадка и после медленно расцветали благородными друзьями»⁴, Петербург же есть место, созданное «мгновением силы, развернувшей зрение в обратную сторону. Мгновением опустошающей

¹ Драгомощенко А. Петербург на полях // Драгомощенко А. Безразличия. СПб., 2007. С. 114.

² Там же. С. 115.

³ Там же. С. 117.

⁴ Там же. С. 117.

вспышки. В чем и пролегает различие, а потому и другая точка зрения... Петербург — изначально дан как чистая форма желания»¹.

Осмысление поэтики места и письма, инициируемого рельефом места, ландшафтом — одна из важных композиционных идиом эпохи. Место вызывает потребность в расплавленном слове, в мифопойэзисе, в акции собирания смысловых векторов и удержания самого различения, оставляющего языку (и вещи, именуемой словом, реалиям) неожиданность, непредсказуемость, возможность и несвершаемость. Лавирование на грани смысла и его *иного* — характерная черта эстетики эпохи, конкретно той ее формы, которая натывается на необходимость самообоснования, т. е. *заводит речь*. И это не есть речь о музыке, театре, живописи, о поэзии, это *речь самой* музыки, танца, живописи, *самая поэзия*, или — сам язык, возвращенный к собственному истоку, *самоотдача языка*. Это то, что дополняет идею «петербургского текста» (более популярную в 20-е годы в семинаре М. Бахтина, в ОБЭРИУ А. Введенского, Д. Хармса, К. Вагинова, у М. Зощенко, когда пойэтическая речь получила «второе дыхание» в прозе).

В поле философии феномен «петербургского текста» эпохи состоит из узлов, которые не выстраиваются в одну линию. К таким узлам могут быть отнесены и семинары, и общества, и журналы, фиксирующие и утверждающие различные позиции относительно соотношения слова и мысли (в которых поэзия сопровождала рефлексия, к примеру, в опыте мысли В. Иванова, М. Волошина, О. Мандельштама, или оставалась по преимуществу чистой поэзией — у А. Ахматовой), о чем подробно было сказано в предыдущих частях работы. В данной части исследования представляет наибольший интерес такое узловое звено петербургской культуры, которое и в большей степени противопоставляет себя традиции философствования, и проводит рефлексию самого феномена отстояния, обосновывая его. Это текст, растворенный в «петербургском тексте», и связан с именами М. Кузмина, А. Ремизова, В. Розанова — условно «розановский текст». Если поэтика Кузмина и Ремизова нами уже затронута, то слово мысли Розанова пока осталось не извлеченным, в то время как именно язык мысли Розанова, его опыт философствования раздвигает рамки философской рефлексии, опрокидывает стандарты, не доверяя ключевым композитам устоявшейся мыслительной традиции (представленной топосом мысли Москвы, потому Розанов спорит с философией, и она не допускает его в канон собственного тематического поля). Язык мысли, ориентиры рефлексии В. Розанова позволяют философию эпохи квалифицировать модерном и, одновременно, из условий сегодняшнего дня, продумывать ее в качестве специфической версии постмодерна. Кроме того, еще один мыслитель-радикал, отстоящий и от топоса Москвы и от топоса Петербурга — Л. Шестов, стилистика мысли которого тяготеет скорее к освобожденному от идеологем «петербургскому тексту», а в ключевых

¹ Там же. С. 118.

позиция восприятия рациональности траектория мысли Л. Шестова совпадает с траекторией мысли В. Розанова.

Так, удерживание во внимании курса мысли и ее характерных отличий (на примере эстетики В. Розанова и Л. Шестова) дает основания воспринимать эпоху и, модерном и постмодерном. При этом, привлекая готовые маркеры, схожие в контексте квалификации (ее упорядочивания, систематизации) истории европейской культуры, такие как «модерн» и «постмодерн», надо держать в уме и то, что русский модерн начала века внутренне неоднороден (к примеру, авангард как тяготение к новому, отличному от традиционного, это утопия, определяемая безоглядной верой в новое, другое, потому позволяющая себе в запале реплики типа «Сбросить Пушкина с корабля современности», а также гротеск в повествовательных линиях), но в любом случае отличается от того, что принято понимать под модерном в Европе.

Маркер «модерн» фиксирует не только новое, направленное в будущее, это не только предвкушение технической цивилизации и попытка помыслить ходы ее логоса (в этой плоскости Россия и Европа солидарны относительно смысловых оттенков модерна); в отечественной традиции «модерн» обнаруживает себя и в критическом отношении к присущей русской культуре многовековой привычке оглядываться на Европу, присваивать ее способы описания, сопровождаемые языком рациональных систем. В этом отношении русский модерн, представленный по преимуществу «петербургским текстом», есть «существование во всех временах одновременно», которое сопровождается ревизией рациональных стратегий и языка, обслуживающего их, провокацией выхода за/на границу *ratio-speculum* (за счет таких лингвистических конструкций, которые освобождены от претензии ума отражать действительность, из языкового арсенала сама действительность получает перетолкование), подозрением к диктату спекулятивной рациональности (и его формам, репрессирующим иное, отказывающим ему в мыслительном статусе), воплотившим себя в контурах социального тела (морали, идеологии, религии и пр.), отстояние от магистральной линии восприятия культуры, эстетики. Даже если в текстах В. Розанова вопрос о сущности *ratio* не ставится в своей конкретике и очевидности, это вовсе не означает, что речь идет не о ней, но только о вещах, сопровождающих ее (к примеру, о теме пола, рода, приоритета чувственных переживаний, тактильно-осязательных нюансах над традицией, рафинированной от чувственного опыта). В текстах Розанова, Шестова проступает этот вопрос (у Шестова — более внятно и контурно, в афоризмах Розанова — менее явно).

Русский модерн обнаруживает типологическое сходство с европейским барокко, а в принципиальных установках мысли повторяет его: в пространстве отечественной культуры выполняет ту работу, которая получила исполнение авторами барокко. Здесь сам способ повествования, язык мысли ставит под подозрение канон мыслительных конструкций, признанных традицией «философскими». Афоризм, парадокс, абсурд, сюжетный пастиш, рисунок, дискретность повествовательных линий суть выразительные структуры, сообщаю-

щие разуму «иное измерение». Русский модерн, взятый в таком тематическом срезе, является, одновременно, и реакцией на европейский модерн, в большей степени соотносимый с историческими рамками Нового времени и с новоевропейской парадигмой мысли, ориентированной на логоцентризм, на оптикоцентризм, на системность знания, на «большие повествования» и «большие темы», канализирующие сознание и сообщающие ориентиры понимания реальности, определяющие четкие границы знания, истины, веры, жизни.

Такая смысловая ось, поддерживающая семантический ориентир русского модерна, дает основание полагать, что русский модерн детально (стратегически и тематически) совпадает с европейским *постмодерном* середины и конца XX века. Такие ключевые характеристики постмодерна, как недоверие готовой повествовательной форме, отказ от диктата автора, «субъекта», ирония, подозрительность, игра, пастиш, ускользание за грань лого/оптико-центризма, снятие оппозиций, узнаваемы уже и в русском модерне. Кроме того, в европейском постмодерне достаточно отчетлив «русский след»: постмодерн, выросший из французского постструктурализма, который укоренен в структурализме, фундированном идеями таких версий структурализма и семиотики, которые возникли в России в начале XX века¹.

¹ Идеи структурализма и семиотики возникают в России в 20-х годах XX века, и надо помнить, что они вырастают из методологической конфронтации петербургского ОПОЯЗа (В. Шкловский, Ю. Тынянов и др.) и МЛК, однако к 20-м годам ОПОЯЗ было распущено, а центр тяжести научных дискуссий был перенесен в столицу — в Москву, потому, относительно 20-х годов, принято считать, что эти направления мысли «берут свое начало в дискуссиях Московского лингвистического кружка (МЛК), членами которого были молодые московские филологи: Р. О. Jakobson, О. М. Брик, Б. О. Кушнер, А. А. Буслаев, М. М. Кенигсберг, Н. Н. Волков, Г. Шпет». Сам кружок не был методологически однородным организмом, в нем сохранялось минимум два методологических направления, каждое из которых отстаивало свои методологические установки по отношению к исследованию языка и лингвистических дисциплин. Одна группа (переехавший в Москву В. Шкловский, О. Брик, Р. Jakobson, Ю. Тынянов) отстаивала «эмпирический подход к исследованию лингвистических дисциплин в их многообразии, опираясь на конкретный материал поэзии и прозы. Другая, в центре которой стоял Г. Шпет, настаивала на целостном конкретико-историческом и методологическом подходе к языку вообще, видя в семиотике (Шпет называл ее семасиологией) своеобразную логику языка, т. е. основу основ любого лингвистического знания». В 1921 году Jakobson и его единомышленники эмигрировали в Прагу, там же ими был основан Пражский лингвистический кружок и «выбрали путь структурализма. Шпет и его последователи, оставшиеся в России, оказались в своеобразном вакууме и, именно по этой причине, их идеи исторического и герменевтического исследования словесных внутренних форм знаков не были услышаны, а потом и вообще забыты». — См.: Щедрина Т. Густав Шпет: путь философа (вступительная статья) // Шпет Г. Мысль и слово. Избранные труды. М., 2005. С. 24–25. См. об этом также: Роман Jakobson. Тексты, документы, исследования. М., 1999. — В то же время принципы, которыми руководствовалась группа Jakobsona, и принципы группы Шпета не имеют радикальных расхождений и обнаруживают

Однако, эпоха тематически и по формальным ключевым позициям как узнается в европейском постмодерне конца XX века, так и расходится с ним.

точки сближения, одной из которых является феноменология Э. Гуссерля, ее антипсихологическая ориентированность, другой точкой может быть означен феномен «диалогичности». В этом отношении идеи Гуссерля получили собственно языковое преломление; языковое обоснование они получили практически в это же время в Европе и у другого ученика Э. Гуссерля — М. Хайдеггера. В 1941 году Якобсон переезжает в США, становится профессором Гарвардского ун-та (1949). Метод бинарных оппозиций Якобсона был воспринят К. Леви-Стросом (в New School for Social Research — в новой школе социальных исследований, где об ту пору преподавал Якобсон) и получил развитие в его версии структурной антропологии. Якобсон полагал, что «русские исследования» должны отойти от исторического анализа (по всей видимости, от той традиции, которая сложилась в петербургской школе формализма, была представлена в наработках ОПО-ЯЗа) и заняться структурными исследованиями. Вот почему Ю. Кристева представила историю структурализма по линии Трубецкой — Якобсон — Леви-Стросс (*La revolution du langage poetique*, Paris: Seuil, P. 117), потому же Якобсона как ключевую фигуру структурализма изучали П. Рикер, Ж. Делез и Ж. Деррида. Бенджамин Уорф и Эдвард Сепир — американские лингвисты, с которым сотрудничал Якобсон. В поздние годы интересы Якобсона сместились от русской поэзии к общим особенностям поэтического языка. Благодаря исследованиям в этой области он стал известным мировым ученым. По Якобсону, поэтический язык нарушает обычный языковой баланс между словом и вещью, таким образом лингвистические сдвиги делают возможным использование языка индивидуально каждым человеком и создание новых литературных событий, которые называются поэзией. В книге «Начала семиологии» (1964) Барт характеризует Якобсона как создателя логически связного дискурса структурализма (по аналогии с психоанализом и марксизмом), который основывается больше на внутренней логике, чем на рациональных доказательствах. Несмотря на то, что Якобсон никогда не занимался психоаналитическими исследованиями, он также принял участие в дальнейшем развитии теории Фрейда. Фрейд описал два основных процесса бессознательного: вытеснение и сгущение. Якобсон описал их другим способом, как основные механизмы поэтического языка: метонимию (сочетание по ассоциации, возможность выбора) и метафору (сочетание по подобию, возможность комбинации). Ролан Барт, Поль Рикер, Жиль Делез и Жак Лакан заимствовали это его разделение на метонимию и метафору для дальнейших исследований в этой области. Наряду с идеей Кожева о том, что символ замещает вещь, работа Якобсона помогла Лакану сделать свое ключевое заключение о том, что любой субъект имеет дело только со знаками, а не с реальным миром, и быть субъектом означает быть включенным в связи символов. По Лакану то, что мы называем реальностью, есть символическая система (система символов), и она почти ничего общего не имеет с реальным миром. Деррида высказывает сомнение по поводу дифференциации между устной и письменной речью, о которой говорят Якобсон и ученик Деррида Холл, также как и по поводу бинарных оппозиций Соссюра, и по поводу идеи о том, что письмо появляется раньше речи. В противоположность этим идеям Деррида пытается доказать, что опыт письма уже включен в любой речевой акт. Кроме того, Деррида также сомневается в том, что поэзия представляет собой особый код, шифр, противостоящий обычному языку. Он считает, что поэзией можно назвать некий оригинальный язык с вторичной кодификацией и усложнением первичного значения.

Такое различие в аурах двух разнородных и разномасштабных в плане географии и истории эпох вызвано наличием в Серебряном веке и, соответственно, отсутствием (с некоторыми оговорками¹) в постмодернизме, одной ключевой темы: *метафизики*. Постмодернизм может быть развернут через следующие ключевые моменты: через эклектику, легкость и отказ от тяжеловесной серьезности, вызванной к жизни диктатом одной из смысловых доминант и верой в нее, отказ от готовой повествовательной формы, через изощренную игру со знаковыми системами, дискретность повествования, восприятие языка репрезентантом власти (в любых ее модальностях) — но это игра языка, игра с языком, и, в то же время, сам язык остается безразличным / безучастным в делах

Деррида нужен критерий подобной дифференциации между первичной и вторичной кодификацией, и он отвергает любую иерархию лингвистических актов. Деррида соглашается на различие метафоры и метонимии, но дискутирует идею Jakobson об общем балансе между словом и вещью, а также восприятием поэзии в качестве сдвига этих нормальных отношений. Несмотря на то, что Деррида так никогда и не принял идею Jakobson о таком балансе, он впоследствии попытается провести ее деконструкцию для открытия другого плодотворного способа понимания феномена индивидуального бытия в языке, который получил обсуждение в других работах «О грамматологии» (1967). — См.: Gallery of Russian Thinkers: Roman Jakobson... — [Электронный ресурс] / Roman Jakobson — Режим доступа: http://www.isfp.co.uk/russian_thinkers/roman_jakobson.html (перевод материалов сайта с английского языка на русский осуществлен Ю. Ю. Першиным). — Следует добавить следующее: работы Jakobson представили поэтику В. Хлебникова, В. Маяковского широкой международной аудитории; кроме того, фигура Jakobson может быть воспринята в качестве ключевого звена, удерживающего «связь времен» — отечественный Серебряный век, европейский контекст филологии-философии и отечественное литературоведение и структурную лингвистику середины и конца XX века, представленные работами Вяч. Вс. Иванова, А. К. Жолковского и др. Так, фигура Jakobson есть жизненный путь «между Россией и миром». — См.: Роман Jakobson. Тексты, документы, исследования. М., 1999.

¹ Правильнее было бы сказать, что не постмодернизм отказывается от метафизики, но сама эпоха европейского модерна, оснащенная формализованным разумом и идеей прогресса, выхолащивает *реальную* метафизику, принимая за нее телесно рафинированные иллюзорные идеальные композиции — Добра, Бога, Долга и пр. Постмодерн же разоблачает идею *такой* метафизики, не дает ей альтернативы, но расчищает пространство для метафизики иного порядка. К примеру, аура метафизики наличествует в работе Р. Барта «Camera lucida»; она проступает из артикуляционного порядка задаваемых самому себе и читателю вопросов, сопровождающих фотографии. Фотография обездвижена, ею сковано Время, она «никогда не является воспоминанием... блокирует его». Что вызывает безысходную тоску, ностальгию, оглядки на «вчера», вектор в *былое*; это тоска о незакрепленности мгновения местом, событием, смущение. Образ-фотография потому есть «Thesis, а не Physis», символическое означающее без *telosa* означаемого, иллюзия жизни, и, оторванная от *telosa*, она «содержит в себе повелительный знак нашей будущей смерти... окликает каждого из нас поодиночке, за пределами всякой всеобщности (но не за пределами трансцендентности)». — Барт Р. Camera lucida. М., 1997. С. 132, 137, 146.

экзистентного порядка, анонимным, он развенчан и развеян, разобран на конструктивные части, и какой-то энергичности недостает для того, чтобы его *оживить*. Установки мысли, подобные постмодернистским, обнаруживают себя и в эпохе начала века, однако в мысли Серебряного века, особенно в ее петербургской версии, и — в текстах В. Розанова, язык слит с топосом, местом жизни, кровно связан с ним: место жизни, язык, род — взаимопроникаемые и взаимозависимые реалии. Под самой же метафизикой должны быть поняты основания самой жизни, которые не могут быть объяснены и описаны языком готовых схем и их порождением — внешними обстоятельствами. Метафизика фиксирует реалии, не поддающиеся обоснованию ссылками на моменты вторичного символического порядка (порядка морали, социальных норм, идеологических механизмов веры, закрепленных в культуре и имеющих исторический характер) и описанию наличествующими кодами языковых структур. Эти реалии сверхъестественны, т. е. не уместимы в естественный формат разума, но, в то же время, их актуализация обналичивает единый ритм места, языка, человека, присутствующего в конкретном ландшафте (и пространственном, и языковом, и пространственном и языковом одновременно), устраняет дистанцию между означаемым и означающим и выводит их единство — *топологию*. Это *метафизика чувства единения* живого места, земли, топоса мысли, схваченная языком и расплавленная в речи, которая порядком слов в высказывании, семантической пластикой сообщает порядок проживаемой реальности, переводит ее в статус мира. Так понятая метафизика совпадает с мифопоэтикой, в которой дело, слово, состояние суть взаимозависимые реалии, и лингвистический опыт описания которых может быть развернут в *мифопойэзисе*.

Мифопойэтический режим языка позволяет воспринимать лингвистическую данность аналогом метафизики. Любая акция мысли вызвана самим языком и развернута им и благодаря ему. Причем не языком — анонимной системой знаков и присущего ей порядка, но языком, детерминированным топосом, живым местом, не отстраненным от опыта проживания и не безразличным ему, языком, пробуждающим наивность и открывающим путь к архаическим глубинам человека/мира — языком, пред-полагающим/претворяющим/инициирующим мысль как эстетическую акцию. Мифопоэтический срез языка удерживает факт грани, длительность перехода, состояния «между» жизнью и смертью, умом и безумием, «низом» и «верхом». Культурные практики, сопровождаемые опытом мысли и мифопоэтическим способом фиксации, уточняют первичное культурное тело (удерживая национальные конкретики) и усложняют его со-бытием с символическим капиталом иных культур, при этом удерживая топос родного жизненного ландшафта.

Тематизация повседневности, жизненной конкретики, «домашнего» порядка речи и космоса быта, мысли, движимой простотой родной речи, направляемой ее семантической стихийностью (в работах В. Розанова), разоблачение тематических абстракций, невовлеченности рациональных конструкций в конкретику жизни (Л. Шестов) — органические структуры тела

мысли эпохи, получившие философское преломление и позволившие самую философию воспринимать иначе, чем это было принято и закреплено в традиции. Язык философии русского модерна (язык Розанова, Шестова) — язык *пойэтический*, расплавленный, динамичный, язык, который допрашивает себя же, без ссылки на готовые идеологические схемы-смысловые сюжеты. Язык мысли обоих философов может быть раскрыт лаконичной характеристикой языка поэзии, данной А. Драгомощенко: «Поэзия — это такое состояние языка, которое в своей работе постоянно превосходит актуальный порядок “истины”»¹, равно так же, как и фронтальные вопросы тематического поля философии (определенного данными авторами) совпадают с вопросами, заданными поэту и задаваемыми самим поэтом самому себе: «Поэта, ни о чем не спрашивая, спрашивают о том, возможно ли спрашивать то, на что нельзя получить ответа, — не спрашивая, спрашивают: существует ли такой вопрос, отсутствие которого порождает ту самую неодолимую тревогу, благодаря которой естественно вполне сомнение во многом, исключая и очарование патерналистских отношений “держателя истины” и ее потребителя. Или же “по Бадью” — о мгновении события. Либо: может ли человек (не сведенный к уровню безразличия камня) рано или поздно обрести-(из) возможность задаться таким вопросом? И каков же может быть “ответ”, эта жемчужина, объемлющая раковину?»² — вопросы такого порядка (в том числе и порядка слов, их формулирующих) сообщают рельеф философствованию, пребывающему на грани с поэзией. По крайней мере, в модусе языкового (мифопойэтического) пресуществления.

Язык такого опыта философствования совпадает с той языковой тканью, которая разворачивает поэзию (и разворачивается поэзией). Язык, несущий ответ за каждый выразительный жест, язык, сообщающий то, что «ответственность — модус слуха», отказывается от тени «мертвого языка», переходящей «в призрак универсального, единого (единственного), теперь уже количественно беспредельного: пожирание»; в то же время сам язык удостоверяет мысль в том, что он «не может быть присвоен по той причине, что он есть несвершающееся бытие или Бытие. Совершенное действие не оставляет следов... Поэзия — несовершенство *per se*. Несвершаемость как таковая. Утешения нет. Как не существует и слова. Переход из “ничто” в другое...»³. Поэзия не движется по заранее проложенным языковым путям, поэтическая акция утверждает свободу, присущую языку (всегда родному, совместимому с конкретным национальным космосом, бытом, словесным примитивом, смысловым орнаментом), в то же время оставляет сам язык в статусе предельной проблемы. Поэзия не дает ответа — *что* есть язык? — но обналичивает *что* языка, делает это *что*

¹ Драгомощенко А. Конспект-контекст // Драгомощенко А. Безразличия. СПб., 2007. С. 48.

² Там же. С. 49.

³ Там же. С. 49.

фронтальным. Такое движение совпадает с движением мысли: открывает мысли слово и, одновременно, слову — мысль.

Постмодернизм же, рас/зачищая территорию мысли, освобождая ее от клишированных схем и метанарративных композиций (от власти языка, определенного тем или иным канонem), движется в рамках критической аналитики, не привлекая ту или иную этническую лингвоконкретику: работает *не в языке* (а такая работа всегда конкретна, совмещена с этимологическими конверсиями конкретного смысла конкретного национального языкового ландшафта, с привлечением лингвистических единиц из других языков, с сопоставлением *дословности* слова, т.е. конкретики действия, фиксируемой словесной материей), а *с языком*. Так, Ж. Деррида проводит различие способов регистрации сознания, голоса, молчания, языка, имени, текста («Голос и феномен»), но такое различие должно быть воспринято в качестве стратегии движения, возможности, которая может быть принята во внимание при обращении к тому или иному тексту. Подводя тысячелетний итог европейской истории философии, Деррида ставит акцент как на проблемности языка, так и на том, что «язык» обесценился. Надежда на язык (взятый в качестве инстанции смысла, обещающий смысловую исполненность) и доверие ему разоблачает потребность европейской мысли в вере, в присвоении реальности, оказывающей сопротивление таким претензиям. «Инфляция знака “язык”, — сообщает Деррида, — есть инфляция знака как такового, инфляция как таковая, абсолютная инфляция. Однако при этом она сама есть знак, прямой или косвенный, а кризис есть симптом. Он как бы невольно указывает на то, что наша историко-метафизическая эпоха должна определить целостность своего проблемного горизонта именно через язык. И не только потому, что все отнятое желание у языковой игры вновь вступает в игру, но и потому, что сама жизнь языка при этом оказывается в опасности и он — бессильный, одинокий в безбрежных просторах, вновь брошенный в свою конечность как раз в тот момент, когда его границы начинают расплываться, — теряет уверенность в себе, лишаясь той поддержки, которую прежде дарило ему окаймляющее его и выходящее за его пределы бесконечное означаемое»¹. Эпоха Серебряного века, в особенности же петербургская ее версия, удостоверяет нас в том, что философские рецепции этого географического и исторического пространства выпадают из мыслительного канона, что означаемое, фиксируемое словом того или иного мыслителя/поэта/художника, не «бесконечно», напротив — конкретно-осязательно, тактильно, даже если речь заходит о таких реалиях, которые с необходимостью тянут ту или иную обжитую культурой версию смыслового канона, ту или иную парадигму (идеологическую, религиозную — ведут речь о реалиях «Бога», «смысла», «веры» и пр.). Можно сказать, что на содержательную плоскость петербургской версии философствования инфляция языка не распространяется. Серебряный век открывает возможность иного отношения к самому языку: языку,

¹ Деррида Ж. О грамматологии. М., 2000. С. 119.

взятому в своей конкретике, к языку, который разворачивает все присущие ему бытийственные модусы (слушания, молчания, с-казывания пустоты), языку, который не определяем и не определяет, который не есть проекция готового смысла на реальность, но который открывает взаимопроникаемость с местом, ландшафтом, присутствующим, который сообщает мысли ритм. И в конце XX века И. Бродский, знакомый с постмодернистскими штудиями, все-таки настаивает: речь поэта (можно добавить — мыслителя, в равной степени как и сама мысль) заходит только *из-за самого языка*. Здесь язык остается проблемой, ускользает от завершенных смысловых конкретик, от семантических конструкций, навязывающих версии смысла, возводящих эти версии в рациональный канон.

Как замечает И.И. Евлампиев, «почти все философские сочинения, написанные в России после 1900 г., — это различные, более или менее свободные версии и интерпретации тех проблем и концепций, которые возникли в трудах В. Соловьева. И только несколько “одиноких мыслителей” выделялись из общего течения религиозно-философской мысли этого периода тем, что не только не опирались в своих размышлениях на идеи Соловьева, но и противопоставляли свою позицию позиции своего великого предшественника»¹: В. Розанов и Л. Шестов — философы, мысль которых (и способы ее языковой конверсии) сопротивляется канону отечественной философской традиции.

Язык, становящийся сам для себя проблемой, в то же время оставаясь живым организмом и органом мысли, обнаруживает себя в опыте философствования В. Розанова и Л. Шестова. В их работах (как и в поэзии эпохи²) язык мысли и мысль языка сводятся в единую рефлексивную плоскость — в плоскость мифопоэтической рефлексии, которая может быть распознана в качестве лингвистической области рефлексии топологической.

5.1. Русский Гнозис (В. Розанов)

Русь молчалива и застенчива
и говорить почти что не умеет...
В. Розанов

О. Мандельштам характеризует *эстетику родного слова* В. Розанова следующим образом: «Анархическое отношение ко всему решительно, полная

¹ Евлампиев И.И. История русской метафизики в XIX — XX веках. Русская философия в поисках Абсолюта. Часть I. СПб., 2000. С. 259.

² В этом ключе уместно напомнить о том, что стиль мысли и В. Розанова, и Л. Шестова был близок М. Цветаевой; А. Ремизов находит для себя подлинность философии и философствования, узнает ее (в языке, в манере изложения мысли, в специфике постановки вопросов) *только* в текстах Шестова и Розанова; для О. Мандельштама философия возможна *только* как философия, представленная работами В. Розанова и Л. Шестова.

неразбериха, все нипочем, только одного не могу — жить бессловесно, не могу переносить отлучения от слова! Такова приблизительно была духовная организация Розанова. Этот анархический и нигилистический дух признавал только одну власть — магию языка, власть слова»¹. «Власть слова», «магия языка» есть живая жизнь, которая остается «последней правдой на земле. И до скончания земли», — писал Розанов о К. Леонтьеве (в «Новом времени» 23 февраля 1917 г.), — «Жизнь — в самой жизни. А выше ее нет категорий, ни философских, ни политических, ни поэтических. Тут и мораль, тут и долг». Слово и Древо Жизни для Розанова — нерасторжимые реалии, и, одновременно, нераздельно-неслиянные. Древо Жизни — Плоть — Радость Жизни — Слово — взаимозависимые реалии, но слово есть та инстанция, которая интенсифицирует жизнь, причем не просто слово, взятое автономно от живой динамики речи, но слово воскрешенное (озвученное, произнесенное), в котором начинает светиться древняя (родословная) энергия. Мысль пробуждается из говорения (сопровожденного всеми интонационными нюансами говорящего, играющего словом художника), мысль невозможна в отстраненной от опыта слова (опыта говорения) спекулятивной технике, напротив, такая техника убивает мысль. Мысль возможна из стихии самого языка (из жизненной стихии), которая приводит к умолканию тех канонов/смыслов, на которых принято строить понимание². В этом отношении мысль изначально есть *непонимание* (или нечеловеческое понимание), обнаруживающее себя в фактичности своего *есть*. Подлинное понимание есть непонимание, утверждаемое сомнением, прорывающееся сквозь толстый слой канонных штампов, именуемых пониманием.

Сомнение в общепринятых смыслах (в том числе и смыслах слов) приводит к удивлению тому, что жизнь есть то, что она есть, вне зависимости от того, понята она, или оставлена непонятной, поскольку между жизнью и пониманием (т.е. необходимостью готового образца смысла, форматирующего живое, стихийное) отсутствует прямая зависимость: жизнь в понимании не нуждается. Дление непонимания приводит к мысли, наводит на мысль; мысль же требует соразмерного себе живого слова. Безусловная свобода понимания для Розанова заключается в том, что ему «всего просторнее как раз тогда, когда оно вообще отказывается что бы то ни было понимать в мире»³. Подлинность понимания в том, что оно нецелесообразно, независимо, всегда есть «просто так, ни для чего», но в то же время «в понимании ... нельзя не видеть назначения человека. Нужно захотеть не думать, чтобы не подумать этого; нужно сознательно отвернуться от факта, чтобы не видеть его; нуж-

¹ Мандельштам О. Слово и культура / / Мандельштам О.Э. Соч.: в 4-х т. Т.1.: Стихи и проза 1906–1921 г.г. М., 1993.

² См.: Розанов В.В. О понимании: Опыт исследования природы, границ и внутреннего строения науки как цельного знания. М., 1996.

³ Биbihин В.В. Язык философии. М., 2002. С. 378.

но молчать, чтобы не быть вынужденным признать его — усилия напрасные и утомительные»¹.

Понимание / непонимание есть *предразум*, *предопыт*. Оно не всегда осознаваемо, не всегда контролируемо; человеку нужно быть готовым отдать себя ему в распоряжение, чтобы двигаться в его динамике, и только такое движение дает возможность мыслить. Розанов настаивает: «В построении великого здания человеческой мысли мы были деятелями, но мы не были зодчими»², т. е. руководствовались меркантильными целями и анализ причинно-следственных отношений квалифицировали мыслью. Зодчество, в отличие от формализованного делания, есть мастерство, оставляющее за собой право на свободу и независимость от регулярных канонов. Характеризуя работу Розанова «О понимании...», В. Биbihин замечает: «Мысль в ней прорастает негромко и загадочно, как трава. Она учит терпению и мудрости земли. Раньше философия нам казалась, возможно, чем-то более удобным. Мы, возможно, привыкли к тому, как ее преподают в университетах. Есть, конечно, разные ее школы. Но любая школа пойдет нам не в прок, если мы пройдем мимо этой нашей»³ — в этом высказывании прямое указание на то, что следует проникнуть в опыт мысли, осуществленный стихией родного языка, в котором слово *не берется* мыслителем, но *отпускается*: Розанов не вещает о истине, но живым словом (простым, идеологически и философски нейтральным, не категорией) приводит читателя к ситуации задумчивости, останавливая поток готовых формул смысла и жизни (картин мира и т. п.). Настаивая на безусловном бескорыстии понимания, его независимости от «выгоды и расчета», Розанов делает акцент на том месте, *откуда* это понимание возможно — о месте, в котором «для человека все решается», месте, которое вталкивает в понимание / непонимание, но остается при этом принципиально непонимаемым / непонятным. Любое положительное понимание (закрепленное в слова и линейно, гладко изложенное) требует веры со стороны другого, философ же оставляет для себя право на сомнение.

А. Ф. Лосев передает сюжет, который достаточно живо характеризует Розанова и его феномен понимания: «Розанов — человек, который все понимает и ни во что не верит. Мне рассказывали: однажды был крестный ход в память преподобного Сергия или какой-то другой праздник, был ход вокруг лавры. И в этом крестном ходе участвовал Розанов. Тоже шел без шапки, все как положено. Тут духовенство, пение, и он идет. С ним рядом шел мой знакомый и потом мне сам рассказывал: “Розанов ко мне обращается и говорит: А я ведь во Христа-то не верю! Я-то в Христа не верю!” Вот такое отношение к религии, к философии, ко всему на свете, отношение такое восприимчивое,

¹ Розанов В. В. О понимании: Опыт исследования природы, границ и внутреннего строения науки как цельного знания. М., 1996. С. 41.

² Там же. С. 33.

³ Биbihин В. Время читать Розанова // Розанов В. В. О понимании: Опыт исследования природы, границ и внутреннего строения науки как цельного знания. М., 1996. С. 25.

ощутительное. Есть этот ощущаемый им факт на самом деле или нет, его это не интересует, истинен этот факт или неистинен, его совершенно не интересует, а вот ощущение, и вообще переживание этого факта, его интересуют. Это действительно такой классический декаданс. Все знать до глубины и ни во что не верить. Ведь он, например, об иудаизме очень глубокие мысли высказывал, о православии тоже очень глубокие мысли высказывал, очень интересные, и когда было открытие мощей Серафима Саровского, он туда ездил, а потом в своих записях писал (цитирую по памяти): «Да, конечно, все это тут интересно, глубоко, но когда я после этого открытия поехал домой, я подумал: Э!.. Ну ее совсем, эту мистику. Поеду-ка я лучше ко щам да к жене. Какие щи у меня умеет жена готовить! Вот это действительно! Вот это щи!»¹. — Конкретика ощущений, домашний уют, близкое и родное для Розанова играют значимую роль, в то время как публичность в вопросах веры (Религии) часто приводит не столько к безверию, сколько к равнодушию, к «метафизической немощи». Розанов настаивает: «Оглянемся кругом: не неверие, как борьба против религии, есть характерная черта нашего времени; но неверие, как равнодушие к Религии... человек страшно глубоко погрузился в жизнь, он никогда более не остается наедине с собой»². «Домашняя» же стилистика письма позволяет вернуть конкретику, приблизить к собственным основаниям и нести за них ответственность. Такие сентенции как «стиль есть то, куда Бог поцеловал вещь», или «мир — великая шутка, и в нем можно только шутить. Все его бесконечное развитие — нескончаемая улыбка идиота, в которой ни мой гений, ни мое безумие ничего не убавит и не прибавит. При таком сознании человек не может и не должен жить. Среди бессмысленного, принимая участие в этом бессмысленном, могут жить только бессмысленные существа» — дают стойкое ощущение того, что бессмысленно верить в то, чего нет (но что самоуверенно и искусно изобретается религией, наукой), что не естественно в жизни. Самым бессмысленным здесь является сама серьезность манеры внушения «истин» со стороны науки (со стороны форм разума). Живое же несерьезно, очищено от ценностной определенности, «просто есть». Философия, обращающая себя к живому, должна говорить простым словом, словом того житейского космоса, в котором укоренен мыслящий (который прорастает сквозь мыслящего и сам мыслящий растворен в нем).

Мысль Розанова ткется простым русским словом, которое в заданном ему мыслителем порядке начинает светиться и играть, оживать; характерно в этом ключе и то, что в текстах Розанова нет готовых формул «счастья», «долга», «истины» и пр., эти реалии выводятся из повествования, даются через намеки, сравнения, эвфемизмы, просторечные обороты, которые часто являются в большей степени выразительными, чем стилистика сухой книжной речи. Ре-

¹ Лосев А. Ф. Из бесед и воспоминаний // Студенческий меридиан, № 8. 1988 г.

² Розанов В. В. О понимании: Опыт исследования природы, границ и внутреннего строения науки как цельного знания. М., 1996. С. 325.

комендации А. Ремизову о том, как оживить слово («Вразумительно Вы пишете: и сострадание, и краска, и своя беда. Какого еще мастерства! Попробуйте подбрасывать и перевертывать слова. Это оживит нашу книжную речь...»¹), получают свое воплощение в стилистике самого Розанова, в манере его письма, мысли, стиля изложения («говорек иной раз с пришептыванием — мы ведь свои: чего стесняться! — иной раз с поплеыванием в сторону, но всегда прямо в цель, в самую точку. И всегда воскрешающий слово. Поиски совсем необычного, но абсолютно незаменимого никем другим словом, пусть из дьяческих книг, или разрядных столбцов 17-го века, пусть заново сотворенного, но никем не исхоженного»²). Отказ от готового смысла, опыт *наведения на смысл* — характерные стилистические приемы, воспринятые у Розанова формалистами (к примеру, В. Шкловскому манера выговаривания мысли В. Розановым была интересна именно в этом ключе³).

Не будет преувеличением сказать, что стиль Розанова вбирает в себя и поэтические приемы, но воспроизводит их в языке прозы, сопровождая высказывания рисунками, орнаментом, остановками на «пустяках», частностях, на ощущении конкретики ускользающего мгновения, которое вбирает в себя «всю стихию жизни». Эта стилистика интересна авторам-прозаикам 20-х годов, когда место поэзии замещается прозой, рассказом, эта стилистика во многом превосходит манеру письма и мысли М. Бахтина, сводившего в единый топос мысли и литературу, и лингвистику, и философию, и, одновременно, избегающего отождествления собственной манеры с тем или иным, отдельно от

¹ Цитата дана по: Филиппов Б. *Древо жизни подстриженными глазами* // Ремизов А. Кукха. Розановы письма. Нью-Йорк, 1978. С. 4.

² Филиппов Б. *Древо жизни подстриженными глазами* // Ремизов А. Кукха. Розановы письма. Нью-Йорк, 1978. С. 3.

³ В. Шкловский обращает внимание на то, что слово мысли выведено Розановым за грань категории и представляет собой *образ-троп*, т. е. «необычное название предмета, название его необычным именем». Выражение мысли в форме тропов, по словам Шкловского, есть специфический розановский прием, вплетенный в сеть подобных приемов, единство которых осуществляет «восстание» стиля изложения и философствования. Образ-троп нацелен на то, «чтобы поместить предмет в новый семантический ряд, в ряд понятий другого порядка... здесь слуховые представления смешаны со зрительными», с осязательными. К другим приемам «розановского текста» Шкловский относит включение в контекст изложения «банальных слов», «интересных и милых подробностей», привлечение публицистического материала, ссылок на газеты, использование слов из газетных цитат, «помещение материала на необычное место», введение оксюморона, обращение к исповеди и пророчеству, к «домашним» жестам и словам. Цель этих приемов для Шкловского обоснована тем, что «вещи устраивают периодические восстания... вещи, окружавшие Розанова, потребовали ореола. Розанов дал им ореол и прославление». Стиль письма как будто фотографирует действительность, вбирая в кадр все, что сложно уловить глазом, передает ощущение жизни, застигнутой врасплох. — Шкловский В. Розанов // Шкловский В. Гамбургский счет. М., 1990. С. 120–139.

других взятым, гуманитарным знанием¹. Как сообщает С. Волков, «Розанов выработал (не без влияния Ницше) абсолютно свободный афористический стиль, оказавший огромное влияние на “новую петербургскую прозу”». В последних своих книгах он создал, по существу, новый литературный жанр. Согласно специально изучавшему Розанова Шкловскому, это нечто вроде “романа пародийного типа”: “Да” и “Нет” существуют одновременно на одном листе, — факт биографический возведен в степень факта стилистического»². Интересно, что стилистика мысли Розанова есть не литература, не философия, не исповедь, не аналитика жизни — но и то. и другое вместе. Мысль получает развитие в следующих стратегиях: через ускользание, вопрошание, смысловые аллюзии, недоговоренности, незавершенность смысла, материал дается клипом, мозаикой (к примеру, «Последние листья», в которых смешаны и воспоминания, и письма, и высказывания, но все это расположено в хронологическом порядке, представляет собой подобие лично-интимных дневниковых записей — к примеру, такая от 1 февраля 1916 года «Господи. Я не вижу Тебя. Я не знаю Тебя. Но я люблю только Тебя. (засыпая)»³); отдельно взятое высказывание сопровождается иронией, смакованием подробностей. Изящество выражения высказываний и их парадоксальность — самоцель для мыслителя, поскольку в такой форме слово начинает светиться, звучать.

Жизнь самоценна и не требует иных обоснований, в своем факте жизнь совпадает с мыслью; фактичность жизни телесна, радостна, полнокровна, вовлечена в органику языка (*совершенна / совершена* ею), потому дело философа — понять эту цельность, которая хранит себя в доцивилизованных текстах-ритуалах-образах мысли — хранит себя в солнечной египетской архаике. Архаика Египта (практики мысли, не сведенные в обесмысленную выхолощенность слов) дает единственное культурное основание, опору мысли, демонстрирует то, что мысль имеет телесно определенный характер: мысль есть единство жизнеутверждающего ритуала (в котором радости жизни существуют «до греха», наивно, по-детски просто и естественно, где тело не скрывается, но выставляется напоказ, и половые различия также значимы, имеют свое природное предназначение).

Архаика манифестирует органичную стихийную жизнь природы, естества. «Жизнь», «Бог», «природа», «естество» — реалии тождественные, взаимозависимые с реальностью созвездий (открывающих живое Небо в конкретике свя-

¹ По словам С. Волкова, «новаторская проза Розанова принципиально “полифонична” и “диалогична”, в бахтинском смысле. Ее страницы населяют спорящие, независимые от автора голоса, способные продемонстрировать мгновенное раздвоение и даже иногда растроение авторской позиции. Эта тревожная проза, увлекающая ошарашенного и очарованного читателя в свой магический круг, чтобы заставить его принять участие в напряженном философском диспуте, как бы создана для бахтинского анализа». — См.: Волков С. История культуры Санкт-Петербурга. М., 2003. С. 494.

² Волков С. История культуры Санкт-Петербурга. М., 2003. С. 493.

³ Розанов В. Последние листья 1916 год. М., 2000. С. 33.

зей, отношений с конкретным жизненным моментом человека). «Я поклоняюсь *вечному чуду мира*» — провозглашает Розанов, акцентируя то, что это чудо не должно быть определено, закрыто готовыми сюжетными схемами, смыслами, словами, напротив, должна быть сохранена свобода динамики смысла, принципиальная недозавершенность смысла. Кровь — пол — семья — завет — закон — порядок слов — бытийственная цепь, сущностные звенья которой не должны быть утрачены, мысль же есть жизненное единство этих звеньев. Так, кровь открывает мир, слово же его «свершает», вносит «порядок жизненной ткани»¹. Кровь и слово — архаические реалии, и только они (обнаруживающие свое единство через поступок, действие, телесный опыт) могут настаивать на серьезности, остальные же смыслы ни при каких условиях на серьезность претендовать не могут. Как замечает Н. Бердяев, характеризуя поэтику Розанова, «Розанов мыслил не логически, а физиологически. По всему существу его была разлита мистическая чувственность»². Так, физиология мысли требует физиологии слова, конкретики жеста, ухваченного в мгновении проживания жизни и интенсификации его языковой формой.

5.1.1. Философия вдоха

Отказываясь от готовых смыслов (и готовых — неговорящих — слов и вербальных конструкций), Розанов вызывает к жизни («проращивает») такие языковые единицы, которые не сопровождают мышление, но, скорее, вызывают его, интенсифицируя его опыт, приводя его к полновесности, осязаемости (через фиксацию ускользающих запахов, цветовых оттенков), эмоциональной состоятельности. Ставя акцент на том, что мысль (или «понимание» / «непонимание», как он именуется мысль в ранней работе «О понимании») конкретна (и возможна из конкретных ощущений жизненных деталей), телесна, стихийна и независима от жизни (нецелесообразна, спонтанна, не выводима из логических алгоритмов), но именно благодаря ей возможна полнота жизни, которую стихийно переживают дети и дикари. «Дети, — пишет Розанов, — тем отличаются от нас, что воспринимают все с такой силой реализма, как это недоступно взрослым. Для нас “стул” есть подробность “мебели”. Но дитя категории мебели не знает: и “стул” для него так огромен и жив, как не может быть для нас. От этого *дети наслаждаются миром* гораздо больше нас...»³. Жизнь дана в непосредственности ощущений. Из этой же непосредственности проступает мысль. Стиль мыслителя ориентирован на то, чтобы *застичь эту непосредственность* и дать ей сказать себя.

Жизненная стихийность (непосредственность), стихийность слова и стихийность письма для него неразрывны; это цельное единство мыслитель для себя определяет следующим образом: «Конечно, не бывало еще примера,

¹ Розанов В. Возрождающийся Египет. М., 2002. С. 41.

² Бердяев Н. Самопознание. М.-Харьков, 1998. С. 396.

³ Розанов В. Уединенное. СПб., 1912. С. 230.

и повторение его немыслимо в мироздании, чтобы в тот самый миг, как слезы текут и душа взрывается, — я почувствовал безошибающим слухом слушателя, что они текут литературно, музыкально, “хоть записывай”: и ведь только потому я записывал»¹. В «Уединенном» он сообщает: «Всякое желание души у меня сопровождается *выговариванием*. И всякое выговаривание я хочу непременно *записать*. Это — инстинкт. Не из такого ли инстинкта родилась литература (письменная)?» (курсив автора — И. К.)². Жизнь, данная через интенсив ощущений («когда слезы текут и когда душа взрывается»), провоцирует интенсив письма. В то же время, письмо вызывает интенсив чувств. В этом единстве (из него и посредством него) возможна мысль.

Интенсив жизни и желание письма, безусловное непонимание (оно же подлинное понимание) вызваны *чувством несовпадения* «внутренней и внешней жизни». Розанов сообщает: «у меня это несовпадение было до того разительно (и тягостно часто, а “служебно” и “работало” — глубоко вредно и разрушительно), что я бывал в постоянном удивлении этому явлению (*степени* этого явления)»³. Удивляющие сюжеты («время и обстановка вещей») тщательно фиксируются мыслителем, и записи такого порядка настойчиво (через сноски, примечания, отступления, продернутые через весь повествовательный сюжет, фактом своего наличия удерживают целостность текста) указывают на то, что эти «удивляющие явления» и есть подлинная структура мысли, то мгновение «непонимания», которое событийственно стихийности жизни (и которое Розанов отстаивал в ранней работе). Это мгновение застает врасплох телесность, возбуждая интерес к непосредственно данному. Из этой *данности / фактичности* (по природе своей — стихийной) возможна мысль.

Мысль близка стихийности жизни. Таким же следует принимать слово, если, опять же, учитывать, что слово (язык) есть одно из необходимых условий жизни / мысли, такое условие, которое «позволяет брать жизнь не только в ее голой эмпирии, но еще и в той ее плоскости, которая от самой эмпирии не зависит, а эта эмпирия (ее размеренный опытом схематизм) часто выступает доказательством того, что есть еще что-то, что в эмпирию не укладывается»⁴. Показательно, что, наряду со словом, от эмпирии ускользает и стихийность тела, и конститутивность пола, т. е. те бытийственные структуры, наличие которых с необходимостью делают фронтальной конкретику, единичность и единственность той или иной акции мысли («понимания»), ее уникальность, из которой и возможна речь об ответственности (и сам феномен ответственности утверждаем конкретикой личного жеста). Так, мышление Розанова и стиль его произведения (его лингвистическая результирующая) есть не столько опыт (часто

¹ Розанов В. Опавшие листья. Короб II. СПб., 1916. С. 8–9.

² Розанов В. Уединенное. СПб., 1912. С. 107.

³ Розанов В. Опавшие листья. Короб II. СПб., 1916. С. 525.

⁴ Розанов В. Из восточных мотивов // Розанов В. В мире неясного и нерешенного. М., 1995. С. 359.

предполагающий логическую размерность и предвосхищаемый этой размерностью), сколько до-опытность, спонтанная, стихийная, «отпущенная на волю языка». Как замечает Г. Гачев, для Розанова важно «вживиться-вмыслиться беспредельно в сей миг и ощущение, в сюжет-проблему», потому «каждый ход его вчувствующей мысли — как пункция... Опыт как до-опыт: пытающее наблюдение»¹. Словесными конструкциями Розанов сообщает/воссоздает ауру мгновения и место, в котором/которым мгновение прожито. Такая лингвистическая фиксация данности заявляет о себе посредством необычных слов (но «звучащих», как говорит сам Розанов, когда звук уже инициирует/фиксирует и передает опыт мысли: «когда дети играют звуками и заигрываются, уходят в чистое звучание, бессмысленное, которое можно прожить снова разве что только в экстатической раскрытости Жизни»)², посредством рисунков, сопровождающих высказывания, посредством мозаичной структуры самого изложения, когда излагаемое воспринимается красочным осязаемым образом, *не столько видимым, сколько осязаемым* — образом естества, в котором грани между ценностно «запретным», некорректным, неказистым и ценностно уместным (соотносимым с бытующими нормами морали) стираются. Розанов, во-первых, не отдает предпочтения (не расставляет привилегий) тем или иным словам (критерий один — слово должно *жить*), во-вторых, слово вросло в быт, в тело, в пол, в архаический порядок — они органически связаны (пророщены друг через друга) и между ними нет дистанции. Слово интенсифицирует чувство, выступает одновременно инструментом проникновения к глубинам Жизни (а Розанов часто пишет «Жизнь» с заглавной буквы), к ускользающим ее мгновениям, бликам, оттенкам чувств, привкусам и послевкусиям, из которых-то и ткется канва памяти.

Эту архаическую органику слова-тела-пола в «розановском смысле» А. Ремизов характеризует чуткостью к «глубинам мифологических корней русского народного сознания и подсознания» — к культу Рода у славян-язычников, поскольку «в языческом мировоззрении славян Род представлялся скульптурной идеограммой плодородия и символически отражал идею единого верховного божества всего рождающегося, что подтверждается формально-содержательными совпадениями: “родина” — “народ” — “рождение”. Таким образом, русское народное мифомышление формировалось на образах, мотивах и сюжетах, связанных с культом Рода, и творчески выражалось в фольклорной эротике»³. Тема Эроса, действительно, может быть воспринята в качестве движущего мифопойэтического начала розановской мысли, однако, принимая во внимание архаические славянские корни (в первую очередь как корни родного языка,

¹ Гачев Г. Русская Дума: Портреты русских мыслителей. М., 1991. С. 65.

² Розанов В. Полемиические материалы // Розанов В. В мире неясного и нерешенного. М., 1995. С. 69.

³ См.: Блищ Н.Л. Автобиографическая проза А.М. Ремизова (проблема мифотворчества). Минск, 2002. С. 33.

вращенного в место Жизни, в живое место, и из этого единства, из этой топологии русского языка восстанавливается и распрямляется для Розанова Правда, или мысль, или «понимание», не зависимое от внешних ориентиров смысла), Розанов, одновременно, актуализирует и культурную архаику, которая для него сопряжена с культами египетской древности, с тем опытом религиозности, который еще далек от выхолощенности слова у греков, далек от дистантивности слова и живого порядка: это религиозность, укорененная в быту, в идее плодородия, рождения, в наивном и безусловном желании, в страсти, в Эросе. Египет в этом отношении мыслится архаикой самой Греции и той цивилизации, которая взята Европой за точку отсчета (историческую, лингвистическую) философии, а также архаикой Иудеи и той культуры, которая дала Западу религию.

Розанов, погружаясь в мир архаической (египетской) религии, обнаруживает то, что религия греков и религия иудеев укоренены в «едином Египте», но Египет, по крупинкам воссоздаваемый и узнаваемый (по фрагментам рисунков, по их деталям, по загадочности образов), в отличие от аналитического ума греков и иудеев (а к религии *такой* ум не применим, необходимо же простое принятие и участие), синтетичен, и в своем холизме дает всю вселенную, весь порядок, в котором человек и природа органично сосуществуют, зная (но «без ума») предназначение *Жизни*, принимая ее таинственность, чудесность («Чудо мира — в смысле недоступности для разумения»¹). Греция, Иудея (Розанову интересен Ветхий Завет — изначальный завет Бога и человека, текст, в котором *живая Жизнь* сохраняется и символически, многослойно, воспроизводится, которому в большей степени, чем Новому Завету, присущ синтез и чужда аналитика) суть культуры, сообщившие европейскому сознанию рациональные стержни «религии» (но оставившие корни религиозного сокрытыми), но эта религиозность утверждена за счет переименования ритуалов Египта: *завет* Бога человеку скрепляется кровью (в ритуале обрезания — «обрезанный» есть «обещанный», — «связанный в завете»; и по точке наложения печати мы не можем сомневаться, что раскрытие завета, исполнение обещания наступает в браке: от этого в Египте, где также было обрезание, оно совершалось *сейчас перед браком*, на 17-м году» (курсив автора — И.К.)²). Человек исполняет обет в «слове обручения» (в браке, в семье, в любви), и только из этого единства крови и слова «объясняются странные переименования, и именно в миг завета или при его подтверждении: «отныне ты будешь называться не Аврам (= «господин»), но Авра-ам (= «отец множества»), и жена твоя не Сара (= «госпожа»), но Сарра (= «высокая жена»); «ты — не Иаков, но Израиль» (= «боровшийся с Богом»)». Мысль этих переименований в необозримых повторениях разъясняется в символике обрезанцев-египтян»³. Важно, что

¹ Розанов В. Возрождающийся Египет. М., 2002. С.15.

² Там же. С. 27.

³ Там же. С. 27.

Розанов предоставляет логике текста выстраивать сюжет, т. е. открывать то, что ускользает в повседневном применении, «выветривается» и распадается на пустые символические, неговорящие, смысловые линии (а из XX века воспринимаемые часто абстрактно, в то время как каждая из них содержит свою конкретику и к *исполнению* этой конкретики принуждает: без опыта завета, его *практики*, а также без *проникновенного понимания* (т. е. без определенного таким пониманием образа мысли и логики поступка) того, почему это так и на каких основаниях имеет место в традиции — жизнь человека бессмысленна, а ее смыслоутверждающий стержень — религия — невозможен).

Можно сказать, что Розанов проводит археологическую работу в архаическом тексте (текстах, поскольку здесь привлекаются и сюжеты из греческих мифов, к примеру, сюжет рождения Афины из головы Зевса): мыслитель-следопыт, восстанавливая *живые* корни культуры, сопровождает свои изыскания интерпретациями, остановками на том или ином египетском рисунке (на рисунках «Французской экспедиции Бонапарта в Египет»), поясняющими приложениями к рисункам, которые (и рисунки, и приложения) часто задают / направляют сюжетную линию «розановского повествования». Текст Розанова вбирает минимум три семантических слоя: слой прямого изложения, слой подстрочника, слой иллюстраций и истолкований их (часто возникает еще слой авторских рисунков, сугубо «розановского взгляда» на излагаемое, слой примеров из поэтических текстов Пушкина — в его добрачный биографический период и собственно брачный). Стоит заметить, что подобная стилистика выражения (часто и инициации) мысли передает интенсив жизни, наводит на невозможность закрепления ее многообразия в один смысловой формат. Здесь уместны слова М. Фуко, данные в характеристику стиля мысли (языка) Ж. Батая, для которого характерный феномен глаза отмечает предел языка: «он (жутко вытаращенный глаз — *И. К.*) отмечает тот момент, когда язык, достигнув своих рубежей, отваживается на вторжение вовне себя, когда он взрывается и коренным образом оспаривает себя в смехе, слезах, ... так остается он у предела этой пустоты, говоря о самом себе на каком-то втором языке, в котором отсутствие суверенного субъекта очерчивает его сущностную пустоту и неустанно разламывает единство дискурса. Удаленный или вырванный глаз (а у Розанова же это Эрос обнаженного тела, уводящего за границу дозволенного / недозволенного и утверждающего естество Жизни — *И. К.*) образует пространство философского языка Батая, пустоту, в которой он изливается и теряется, но не перестает говорить — будто озаренный и прозрачный глаз мистиков или духовников, который отмечает тот пункт, где скрытый язык молитвы застывает и удушает себя в чудесном сообщении, что заставляет молчать»¹ — посредством рисунков, крови, тела, пола язык Розанова преодолевает собственный предел, оставаясь способом говорения — обращает сам язык к иной сущностной модальности: к модальности содержательной *перверсии* языка,

¹ Фуко М. О трансгрессии // Танатография Эроса. СПб., 1994. С. 128.

т.е. уже определенного смыслового порядка — к модальности мифа. Эрос телесности, острота чувства, индивидуальность тела и, одновременно, влитость в природу — место, из которого *говорит* Розанов. Это место, которое инициирует мысль и *мысль которого* с необходимостью есть *religio*.

Греческая и иудейская религии, впоследствии принимаемые уже «этнографическим обыкновением», изначально укоренены в едином ритме телесно ориентированной мысли; этот ритм еще неделим на философию, религию, быт, естественный образ жизни — он есть *факт жизни*, понятный из своей жизненной данности и не искаженный идеологическими послойными линиями, на наличие которых рассчитана вера. Розанов настаивает на том, что если искать корень философии / религии (а они в своей сущности, чуждости — неразводимы), то он пребывает в физиологии — в дыхании, в крови, в телесно организованном ритме жизни. И этот корень — архаический топос — для культуры Греции и Иудеи (их религии, философии) — Египет. *Семья*, бытие которой вызвано к жизни искренностью чувства, желанием быть продолженным / продленным в детях / детстве, вбирает в себя «животный» ритм пространства. Так, «*семья телесна, семенна и кровна*; это производители, без которых нет семьи» (курсив автора — И.К.)¹, семья же есть «ступень к Богу». Для Розанова это — тема и философская, и религиозная одновременно, поскольку иначе настраивает ум (в сравнении с тем, как он настроен в современности, для которой семья *уже не* священна и не ритуальна), а также дает иное ощущение религии, которое уходит в сторону от «спиритуализма» (или на языке Розанова — «алгебраизма»). «Семенно-телесно-кровное» образование есть корень бытия, корень живого, Жизни, содержащий в себе тайну, загадку, чудесное. Не стоит разоблачать чудесное, его следует нагнетать, усиливать, интенсифицировать словом, которое сумело бы вместить в себя чудо и тогда чудо стало бы данностью, необходимостью, но не аномалией. Стоит сделать акцент на том, что Розанов задает такой тон своим философско-религиозным изысканиям: следовало бы перевернуть то, что именуемо «картиной мира», сместить точки опоры и тогда аномалией будет приниматься «алгебраизм», логическая обоснованность реальности, чудо же займет *свое* место в мировосприятии, будет приниматься естественным, как это было в архаические времена. Без такого радикального переворота опор рациональности человек с неумолимой скоростью удаляется от собственного естества, от своего основания — от Жизни.

Розанов предлагает мыслить то, что классическому мышлению (классической рациональности, ее языку, категориальному ряду, синтаксической линейности, последовательной стройности и пр.) не поддается — *кровь, тело,*

¹ Розанов В. В мире неясного и нерешенного // Розанов В. В мире неясного и нерешенного. М., 1995. С. 8. — В предисловии к данной работе автор проводит емкую аналитику той тематики, которая воспроизводится им на страницах других текстов (*серьезность* архаики, ее *необходимость* в опыте утверждения мысли), а также дает лаконичное обоснования правомерности такого тематического / смыслового / логического канала мысли.

половую осязательность тела, индивидуальность его контуров, эrogenных зон. Это тематический лейтмотив его текстов, включающих и дневниковые зарисовки («Опавшие листья», «Последние листья», выводящие детали повседневности).

Как мысль пробуждаема словом, и как слово фиксирует зыбкость мысли, ее неустойчивость, неуловимость? — вопросы, не оставляющие мыслителя равнодушным.

Розанов привлекает слова, выпадающие из закрепленного за философией дискурса, прибегает к неожиданным сравнениям (к примеру, «женщина в законном браке есть проститутка, если этот брак поддерживаем только формальными основаниями», или «женщина в социальной роли проститутки — это естественно, если женщина удовлетворяет свою природную потребность быть женщиной», или «проститутки суть НАШИ ЖЕНЫ»¹), в конечном счете, преодолевая язык философии, Розанов выходит за рамки различения философии и религии — к тому началу, в котором и философия, и религия укоренены, и это место «составляет центр, откуда идут дороги и в религию, и в философию»², больше того, только через семью («ступень поднятия к Богу») возможен аскезис. На этой почве оспаривается им ценностная вменяемость христианства³,

¹ Розанов В. Последние листья 1916 год. М., 2000. С. 183.

² Розанов В. В мире неясного и нерешенного // Розанов В. В мире неясного и нерешенного. М., 1995. С. 8.

³ Розанов настаивает: «Никто не догадывается, что тут *нет двух устремлений равно свободных к избранию*, но одно устремление (семья), на путь которого если ты *не вступил*, и притом только и единственно *не вступил* (т. е. *ты* и только *ты*, твой личный опыт себя компетентен и всегда уже ответствен за поступок и слова, сопровождающие его и его обосновывающие *post factum* — *И. К.*) — ты в относительном круге “спасения”. Очевидно, что идеал семьи — под чертою; и чистое отрицание, нуль — только пустующий от семьи, один высится над чертою, один горит какою-то таинственною и притом совсем новою “утреннею звездою” (заметим, налицо реминисценции с «Авророй, или утренней звездой в восхождении» Я. Бема, с «Утреннею зарею» Ф. Ницше — *И. К.*). Ясно: “звезда” наших 2000 лет не есть та же, что “звезда” пяти тысяч лет до нашей эры. “Звезды” — разошлись, “путеводные”; небеса — раздвинулись. Мы этого никогда не замечали; потому что мы над этим никогда не размышляли; “брали дело, как оно есть”. Отсюда — из этой третьей фазы раскрытия темы: “семья как ступень к Богу” — вытекают огромные исторические светлы, падающие даже до подножия непонятых пирамид, не разгаданных сфинксов» (курсив автора — *И. К.*). — См.: Розанов В. В мире неясного и нерешенного // Розанов В. В мире неясного и нерешенного. М., 1995. С. 8–9. — В «Последних листьях» Розанов более радикален: «Попы плюнули на христианство и самого... Да! Да! Да! Он сказал: “Для гостей чертога брачного ОТМЕНЯЕТСЯ ПОСТ”. А монахи, которые в “чертог брачный” и “не войдут”, поставили на выворот: “Если пост — *то все браки к черту*”. Да. И тут сказать им и закричать: о попах Христос ни слова не сказал, а блудницы в Евангелии — В ПОЧЕТЕ. О, идите, идите, блудницы, именно вы идите и растопчите это дьявольское зелье, которое именуется “христианским миром”»

эту же почву (семью как естественную почву) он признает в качестве возможности для реставрации мысли, для приведения ее к начальному основанию, от которого человечество удалено — к основанию Жизни. Семья как организм есть целое (тело) Рода, его конкретика, его жизненность, вбирающая в себя «одну кровь» и расширяющая себя до «единого места Жизни», «родного места» — до Родины. Семья, кровь, родина, отечество — феномены, требующие не спекулятивного осмысления, не укладывающиеся в язык анонимных абстрактных категорий, но указывающие на необходимость подробностей, личных примеров, участия в теме, проживания мысли *таким образом*.

Кровь есть «не *вещество*, а *существо*, живое, бегущее, глубоко автономное, я даже думаю — глубоко личное»; тело же — «не стереометрия, оно есть *красота*, и *блеск*, и *свет*», а семья — «*потоки духа*, *мириады дыханий*, *душ*» (курсив автора — И.К.)¹. Розанов ставит под вопрос сам факт устойчивой системы отсчета: откуда мы смотрим на Жизнь, и почему эта точка находится в приоритете по отношению к остальным? Возможна ли вообще мысль Жизни с позиций зрения? — оптические установки рациональности здесь не работают, потому мыслитель настаивает: архаика разума имеет телесную определенность.

Чувственная ориентированность рациональности значима и в опыте мысли конкретно-близкого, и в опыте мысли удаленного, соответственно — в мысли тела и в мысли неба. Развивая тему, Розанов настаивает: «"Персей", "медведица", "дева", "козерог", "овен" — остаток ли это астрологии, попавший в наши учебники, или это какой-то неясный намек древних... но только звезды обволочены, как кости — телом, животными телами. Но ведь завещанный нам намек можно прочесть и "не слева направо", "против солнца" (а по солнцу — *посолони*, как это предлагал делать и делал А. Ремизов — И.К.), как мы читаем свои шрифты, "справа налево", "по солнцу" (раскольнические термины), как читали свое письмо семиты: обводя звезды фигурой человекообразных и животногообразных тел, не хотели выразить древние, что "небеса бредят человеком", а "человек бредит небесами", и что, собственно, "обвести звезды фигурой девы" потому и можно, что уже здесь на земле знакомая нам фигура "девы, или тельца, или орла, или льва" обнимает какие-то, параллельные "тем", звезды же, и "те" и "не те". Есть сомнамбула. Она имеет *вторую действительность*, которую мы объективно наблюдаем: идет по крышам, карнизам, над пропастью, не обрываясь, не пугаясь. Не видит, что мы видим, и видит, чего мы не видим (у сомнамбул — *открыты глаза*, и вообще они *не спят* в нашем смысле). Она — в чуде, в чудной действительности; но едва она пробудится от нее — для нее разом пропадает подмеченная объективно нами вторая действительность, и она видит только нашу первую. Но ведь кто знает, нельзя ли так думать, что

(курсив автора — И.К.). — См.: Розанов В. Последние листья 1916 год. М., 2000. С. 183.

¹ Розанов В. В мире неясного и нерешенного // Розанов В. В мире неясного и нерешенного. М., 1995. С. 8.

и наша действительность (“первая”) есть тоже только хорошо и крепко заснувший сон, от которого мы... перейдем в третью крепость сомнамбулизма со смертью, а родившись — впали в сон от некой действительности. Сны — во сне, и у снов — опять сны! Точнее — действительность — реальная, сомнамбулическая (ведь сомнамбула — совершает реальные факты, т. е. находится в своей *реальной* же, но только *не нашей* действительности), и в ней — третья степень крепости сна: как ткань *своего плана и устремления*, вотканная в другую ткань другого плана и другого устремления, и опять снова — все это содержится в третьей ткани третьего устремления и третьего плана!» (курсив автора — И. К.)¹. «Розановский текст» обналичивает тематическую близость с полотном текста, пронизанным эстетикой сна, М. Цветаевой, А. Ремизова, М. Кузмина. Мыслитель (а вслед за ним и/или вместе с ним — поэты) утверждает следующие стратегические направления, по которым открывается возможность движения мысли, и которые ставят под вопрос всю принятую традицию мысли и ее язык; это такие направления (логические, смысловые векторы, разгораживающие перспективу ума), как «звездность как телесность неба, проникаемая в телесность человека», «сомнамбуличность мысли, ее инаковость тем структурам, которые “дневным/сонным” сознанием, *забытием* (отсутствием Памяти) закреплены за мыслью». Только тело, кровь, родовое воспроизведение открывают путь к тому, что забыто и оставлено человеком — путь к корням мира, путь к мысли (и обнаруживают проблему неартикулируемости на языке привычного, «дневного», общения этих феноменов; в так заданной стратегии мысли — в ее телесной определенности, кровной обоснованности, в ее природности — сам язык как наличное бытие становится коренной проблемой; язык мерит грани пространства и *этой мерой* мир принимается; возможность задать иную лингвистическую меру открывает возможность проникновения к глубинам — путь к *архе* мысли и мира).

В этом, архаическом, смысле тело свято. Кровь свята. Семья свята. Это *святость* первого порядка. Не надуманная схематичным разумом, но прожитая. И в такого порядка проживании возможна Истина-Правда Жизни. Рисуя «сомнамбулический узор мира», который естественен для сомнамбулы и неприемлем в «нашей действительности», Розанов излагает основные его содержательные черты по-цветаевски, и иерархия, выходящая за рамки привычного понимания реальности, напоминает иерархию космоса в цветаевской «Поэме Воздуха», в статье «Искусство при свете совести» (известный факт того, что М. Цветаева была в дружеских отношениях с Розановым и его тексты и позиции были ей знакомы и близки², позволяет сделать такое

¹ Там же. С. 10.

² См.: Кудрова И. Разоблаченная морока // Кудрова И. Путь комет: В 3 т. Т. 3. СПб., 2007; Каган Ю. М. Марина Цветаева в Москве. Путь к гибели. М.: Отечество, 1992; Цветаева М. Неизданное. Записные книжки в двух томах. М., 2000–2001; Цветаева М. Неизданное. Сводные тетради. М., 1997.

допущение: поэт не столько перенимает образ мира философа, — такое допущение было бы слишком грубым — поэт его *воспринимает* и дает как свой, *прожитый поэтическим словом*).

Совершенно по-цветаевски Розановым строится фраза¹: «Вот узор мира! Если так, то возможно, что “звезды”, настоящие небесные, огромные, чудовищные, и входят, да не одно, а мириадами, в “мое тело”, маленькое, временное (временное и вечное), — и обратно “руки”, “спина”, “главизна” моя облекает, как мясо — кости, далекие звезды, и “медведицу” и “стрельца”. При такой-то брезжущейся действительности, на вопрос: — Что такое семя и кровь и тело? — Можно получить ответ, и даже восклицание, удивление: — Звезды! Звездно!² — Небеса обнаруживают — *глубь!* Они — разворачиваются; воронка мысли — уходит туда, и отворачивая один пласт, говорит: “второе небо”. Бывает, в пасмурную осеннюю погоду, что облака нижнего пласта несутся, близ земли, к северу, а над ними спокойно движутся к югу другие облака. То же и в “сне во сне”, “сне х-овой глубины”, по направлению коего, по правде коего, по *святости* коего — мы ничего не можем заключить о святости и гре-

¹ Если принимать во внимание историческую последовательность, то, возможно, что это Марина Цветаева принимает своей стилистикой — настроен на «однопородное», «равносущностное» — черты «розановского текста»; особенно, на мой взгляд, заметны совпадения в поздней стилистике — и в лирике, и в прозе — М. Цветаевой. Розанов, знакомый еще с отцом М. Цветаевой, воспринимался ею на протяжении всей ее жизни как человек, один из немногих, *родной по духу и крови* (а они — дух и кровь — для Цветаевой, как и для В. Розанова, совпадали). В переписке с ним поэт излагает *сокровенное*, что не всегда было открыто для самых близких людей — о матери, о сущности музея, об отце, о поэзии.

² Опираясь на воспоминания М.С. Булгаковой об организации семейного быта М. Цветаевой в Праге и о том, какие критерии миру задавались ею детям, вспомним в этой связи совершенно по-розановски звучащее и сущностно воспроизводящее «розановский мир» наущение Цветаевой своей дочери (а позже и сыну): «Помню, например, как она дочь отдавала в школу в Чехословакии, она девочке сказала: “Если в школе спросят, кто мать и отец, скажи, что Солнце и Звезды”». — См.: *Лосская В.* Марина Цветаева в жизни. Неизданные воспоминания современников. М., 1992. С. 97–98. — Для Булгаковой это «ужасно», для поэта — *естественно* поддерживать естественный ребенку порядок, не допустить его искажения смысловыми линиями цивилизации, забывшей о своих архаических корнях и отрекшейся от них. В этом ключе следует усилить такой акцент: Цветаева здесь не навязывает «свое безумие» и «высокомерность» (а поэт отличает высокая мера мира в сравнении с «нормальной» мерой «простых граждан»), она пробуждает в ребенке те безусловные механизмы, которыми держится *мир*. Однако такое восприятие реальности (и воспитание детей в этом ключе) дико окружающим. Ю.М. Коган утверждает аморализм и Цветаевой, и Розанова, их «обоюдное безобразие» (Там же. С. 130). Несмотря на то, что сегодня ни Цветаева, ни Розанов не нуждаются в оправдании, стоит заметить, что очевидный «всем» их «аморализм» следовало бы воспринимать только в качестве опыта мысли, скользящей либо «поверх морали» (у Цветаевой), либо пробивающей себе путь «из глубины» (у Розанова), либо как и то, и другое одновременно.

хе всех остальных “сновиденных действительностей”... “Демоны” — вправо, “боги” — влево — это “отсюда” если смотреть; а если “оттуда”: где были демоны суть боги, где боги — суть демоны. Никто не оспорит, что зерно пшеницы есть благо; и мысль, и мудрость, и правда. Но о семени человека — всякий задумается в нашем “спиритуалистическом небе”» (курсив автора — И. К.)¹ — очевиден рваный синтаксис, многочисленные курсивы, привлекающие внимание (безусловно, наделенные авторским акцентом, что задает своеобразный ритм повествованию), восклицания, риторичность фразы, простота изложения; мыслитель, давая перечисления, нагнетая смысл, усиливает темп речи, ее экспрессию — заговаривает язык, и, одновременно, выводит его из состояния пустого сна, из состояния безразличия. Мысль воссоздается посредством сравнений физиологического порядка (“мое тело” облекает, как мясо — кости, “далекие звезды”), притом, что такие сравнения включают ряд ассоциаций, в том числе и ассоциаций с логикой, где логика есть своего рода стержень, облекаемый смыслонесущими единицами; архе логического проступает не из монументальной определенности корпуса, а из телесной динамики (динамики языкового тела), жизненной энергичности — тело космоса и тело мысли изначально совпадают, но вследствие исторических трансформаций удаляются друг от друга (из-за *естественной* забывчивости человека, его тяги к комфорту, порождающему лень, вызывающему алчность) на сложно преодолимое расстояние. Интенсив речи, значимые акценты, смысловые паузы (многоточия, восклицания) воспроизводят интонационные нюансы автора / языка, передают авторскую манеру живого общения. Примеров стилистического пересечения с поэзией Цветаевой (в широком контексте — и Ремизова, и Мандельштама), ссылок на строки Пушкина (и соответствующие им биографические подробности поэта, актуализируемые Розановым, поскольку для философа они более важны, чем общий, «школярский» фон его поэзии), цитат сюжетами Гоголя в «розановском тексте» многочисленное количество: это позволяет утверждать то, что «розановский текст» соткан поэтически. Сам стиль мысли — мифопоэтичен, т. е. соотносим со всеми данными нами ранее ключевыми характеристиками мифопоэтики.

Возвращение таинственности, утраченного таинства «тончайших деталей брака», «суммы тончайших наших воззрений и тончайших отношений к этим деталям» — восстановление «подлинного метафизического корня так называемого “язычества”»². Розанов говорит, приводя цитату из другой своей работы: «*Свински* всегда мы это совершали, по-животному, да и хуже чем животные: ни тайны у нас, ни молчания об этом не было; съездили в оперетку, вернулись домой, и как были возбуждены, да и силы накопились — то и *соединились*». Это специальное проституционное действие, пусть и совершаемое в семье,

¹ Розанов В. В мире неясного и нерешенного // Розанов В. В мире неясного и нерешенного. М., 1995. С. 10.

² Там же. С. 12.

в браке: в этот момент, в эти 5–6 минут, каждая супруга и каждый супруг нисходил до проститутки, до проститута — *без всякого различия*. “Возбуждение и удовольствие”: в этом круге вращается и проституция» (курсив автора — И. К.)¹, и подводит итог: «Умер идеал, идеальное, *серьезное*; умер тут “дух” (= “бог” древних): вот разгадка» (курсив автора — И. К.)². Идеальное как наиболее серьезное (единственно серьезное) восстанавливается в правах и дает себя ощутить во всей полноте при искреннем и естественном видении (обнаружении) Жизни во всех ее проявлениях — в божественности цветка³, в тончайших моментах быта. Это обнаружение есть плоть (живой, жизненный, естественный импульс) самого Эроса (любви) как стержня человека, его глубины, отодвигаемой «современной европейской цивилизацией» на задний план, «строго ею обличаемой и осуждаемой». Эрос есть голос «Бога в человеке», Бога забытого и подавляемого сухими «религиозно-философскими воззрениями». В Эросе проступает *святость* природы. Это любовь, которой не присущи обладание, власть, насилие и главное — безучастность: любовь-забота о живом / родном⁴.

¹ Там же. С. 13.

² Там же. С. 13.

³ «“Жизнь нам”, — говорит Розанов, — увы, дается так же, как и каждой твари, и как в каждом цветке дается жизнь растению, и огромному баобабу, и едва видной травке. Можем ли мы сказать о всех этих моментах дарования жизни, что тут — “Бог” и “от Бога”? Мы вспоминаем лотосы в египетских храмах. Так неужели им верить? Не — “Бог”, конечно, но — “жилище Божие”; и как звезда есть образ, так и образ же есть и цветок — как еще *другая точка касания Божиих перстов*. Не везде одинаково это касание, “печать” Божия не всюду одинакова: — есть точки *избранные*, есть точки *особенные*. В лице нашем насколько “глаз” *особеннее* “остального”! Он — точно в лице еще *особенное лицо*, новое, глубочайшее, изнутри проглядывающее! “Сколько души” в глазе! “Сколько Бога” — в цветке!» (курсив автора — И. К.). — См.: Розанов В. Возрождающийся Египет. М., 2002. С. 17. — Вот это «увы» в начале изложения — прямое указание на то, что «мы» не понимаем, а также на то, что поэты держатся за естественность своего тела и отстаивают ее у вероломной (с ее принуждающей моралью, нормами чести, ответственности и пр.) и искажающей естественный, телесно определенный порядок, цивилизации. Из данного замечания Розанова (данного в 1904 г.) прослушиваются строки Цветаевой (написанные в 1934 г.): «За этот ад, / За этот бред / Пошли мне сад / На старость лет...». «Увы» Розанова делает фронтальным и сожаление о непосредственности, подавляемой цивилизацией, и о непонимании феномена дара, о неумении его принять и ему соответствовать. Притом, что дар этот проступает не на уровне всеобщего (что значимо в эстетике Розанова), но на уровнях *избранного, особенного* — в любом случае частного, индивидуального. Сама Жизнь есть Дыхание / пульс частных фигур мироздания: фигуры пребывают в едином дыхательном ритме, «ритме неба и земли», и этот дыхательный ритм обнаруживает себя в мысли, притом, что иных коннотаций (и условий, и оснований), для Розанова, *честная мысль* не имеет.

⁴ Концепция Эроса не была однозначно воспринята современниками. Философы традиционного религиозного толка (православия) и рациональных приоритетов критически относились к ней и к ее автору. Н. Бердяева же розановская концепция Эроса откровенно отталкивала, в чем он сознается. «Я, вероятно, — говорит Бердяев, — должен

Таинства Египта (и простиупающая из их практики чудесность мира) настроены на то, чтобы пробудить «нежность Жизни». «Трясина цивилизации» принуждает человека к различиям, несоблюдение которых провоцирует стыд. Стыд — стержень цивилизации, в его истоке лежит стратегия утаивания, скрытности, из которой потом производится деление на достойных и недостойных к посвящению. «Мир заглох, — сообщает Розанов, — Показал наружу одни гадости. Банки. Газеты. Но что он именно любит и что истинно любит — унес все в ночь. И вот, в ночи — он истинен. Тогда он любит хорошее. И любит любовь свою. И не стыдится быть нежным»¹. — В мире остались одни «таинства» и символы (цветок, палец), скрывающие подлинность, уводящие от сути, но являющие себя «намеком на искренность». Таинства через запахи, обоняние возвращают миру скрывающуюся нежность, детскую искренность, напоминают об истоке (о доме, о живых подробностях прожитых лет). Греция, в большей степени Рим, рафинировали культуру от конститутива запаха, свели частные подробности к всеобщим молчаливым категориям, устранили живую тайну.

Так, лексемы «нежность», «теплота», «искренность», «стыдливость», «душистость» и пр. — для отечественной философии того времени инновационны, они не были вовлечены в принятый порядок философствования. Как Шопенгауэр, Ницше в Европе проводят рекультивацию философии, обращая мысль к истоку, посредством рекультивации языка, так и Розанов в России

быть причислен к типу эротических философов, но страсти этические (страсти, а не нормы) во мне были сильнее страстей эротических... Пол свидетельствует о падшести человека (лексема «падшесть», заметим, задает отрицательные коннотации, и *таким образом* у Бердяева — а это для него частотный логический прием — философский дискурс сопровождается киванием на идеологически / религиозно несвободный сюжет, отличается допущением таких лексических нюансов в качестве утверждения собственных мыслительных позиции — И.К.). В поле человек чувствует что-то постыдное и унижающее человеческое достоинство... В самом сексуальном акте есть что-то уродливое... Пол безлик, не видит лица... Половой пантеизм, который так блестяще защищал Розанов, не есть эрос, это возврат к языческому полу. Полюс, обратный мыслям Вл. Соловьева и моим мыслям». — См.: *Бердяев Н. Самопознание*. М.-Харьков, 1998. С. 320–327. — Бердяев предлагает свой Эрос, исключаящий пол / тело, утверждаемый только любовью и любовью оправдываемый. Но и здесь мыслитель не всегда последователен и принципиален (особая небрежность обнаруживает себя относительно плана выражения мысли): можно сказать, что мыслитель, претендуя на радикальную свободу, одной рукой отталкивает традиционный порядок мысли («логику цивилизации»), другой — удерживает его. В этом отношении Розанов последователен и точен: мысль телесна и эротична, аналитика разрушает присущую ей органику, мысль спонтанна, канализована «пробужденным словом», работа мысли сопровождается работой слова. Сегодня актуализация стилистики мысли В. Розанова дает основания утверждать то, что *непосредственность мысли* в истоке своем *топологична*, а живой топос принуждает к соразмерной своему ландшафту логике, спекулятивный *логос* замещается *полнокровным биосом* (как это показывает сегодня в своих работах В. Савчук).

¹ Розанов В. Последние листья 1916 год. М., 2000. С. 196.

вытягивает *сущность* «родного слова», *чтойность*, его живую энергийность, выразительность, благодаря которой «иногда, и в лучших случаях в вас просыпается подлинный Египет»¹. Вникая в способ организации «розановского текста», в его стилистические нюансы, можно с уверенностью утверждать, что мышление Розанова ориентировано на возвращение языка к истокам живой Жизни: здесь язык и тема соположенные и взаимозависимые реалии — язык возбуждает мысль, мысль ищет пробужденного слова, в большей степени контекстуально нейтрального.

И «нежность», и «искренность», и «душистость», и «момент деторождения», и «плодородие», и «культ священной коровы»² — реалии, закрепленные за образом женщины, потому для мыслителя мысль имеет женский статус, т. е. в *опыте своего воплощения* (и лингвистического в том числе) она не нейтральна.

Жизнь при этом проникает в человека (врастает в него) опытом боли: боль интенсифицирует жизнь, причем боль как физическая, так и безосновная (между *физикой* и *метафизикой* Розанов проводит достаточно условные грани, указывая на относительность точки отсчета и выбора критериев меры): «Жизнь есть боль, потому нужно, чтобы о ком-нибудь болело сердце. Как это ни странно, а без этого пуста жизнь»³. Человек, не испытывающий боли (или отвыкший от боли и принимающий боль как угрозу) есть человек, утративший

¹ Там же. С. 197.

² Восстанавливая архаический стержень мысли, Розанов замечает: «В Египте явно животные были “поверх египтян”... Отчего им не приходило на ум “доить коров и пить молоко из посуды”: а они хотели сосать, и они сосали коров своих», и мы можем это представить, а наши представления здесь «ничто», поскольку «фактически никто не повторял, и Египет закрыт... Между тем ведь корова в самом деле есть женщина — и воет, как мать, о теленке, когда его режут. Мы же телят режем без жалости — “на колбасу”. Вот то, что в нас так страшно умерло: “Женщина плачет в теленке о своем ребенке”, — и составляет камень преткновения. Мы не понимаем, чтобы корова была “мать”... Таким образом, безумно (т. е. глубоко) — умершая женщина в корове есть причина бездонного нашего разделения с коровами. Если бы не так глубоко... Женщина — корова: переступание через грань человеческого рода и вступление в бесконечность целого мира». Так плодородие, пол, мать и родное место (лоно), «наука пола» — вещи, которые «всегда знали, или верили втемную, что здесь существо вещей и дыхание Космоса», но что-то закрывало перед нами эту заветную дверь (курсив мой, И. К.). — См.: Розанов В. Последние листья 1916 год. М., 2000. С. 226. — Так, ритуальных животных Египта (в большей степени — коровы) следовало бы воспринимать в качестве *указателя* человеку к корневым основаниям самого себя. Оживляя религию, мыслитель, оживляет современность: приближение мысли к естественным и живым основаниям, упрощенная образная речь, дискретность повествования, наводящая на мысль, освоение мысли как живого топоса-места Жизни — не типичные для философской традиции композиции *розановского текста*, т. е. специфической философской стратегии приближения к Правде Жизни.

³ Розанов В. Опавшие листья. Короб 1. М., 1997. С. 254

корни, *не мыслящий* в коренном значении мысли (понимания). Боль одновременно сопровождается и заботой, и участием («нужно, чтобы о ком-нибудь болело сердце»), и вниманием к *живому настоящему*, к «сейчас», ускользящему и, в конечном итоге, обещающему потерю. Перспектива утраты родного (человека, родины/места Жизни — в целом же самой Жизни, поскольку без этого *родного* Жизнь будет иной, различной с предыдущей), ее предчувствие и осознание и вызывает боль, спланивающую людей, выводит на поверхность и делает *осязаемым* то, что тщательно скрывалось в механически выстроенной повседневности (искренность, участие, со-переживание). И только потерянный человек (потерявший в себе готовность к состраданию и не осознающий безусловности этого факта) безразличен к чужой боли (и в нем самом *человек не болеет / не болит*).

Так, Эрос, совмещающий в себе естественность любви в семье, личный опыт пола, кровь как материю Жизни, обостренную боль как факт Жизни, есть корень религии. Очевидно, Эрос для Розанова в основных позициях совпадает с Жизнью (это одна реалья, а лексемы взаимозаменяемые).

Задаваясь вопросом — мыслимы ли эти корневые основы самой мысли (обостренное ощущение живого, Жизни) современной философией, практикующими формами религии? — Розанов настаивает: забыто, утрачено, оставлено и опорочено, в то время как эти основы самоманифестарны в простоте Жизни (когда она не выбита из естественного режима и не вбита в режим категорий), они есть и в архаике «египетской веры», из которой вышли современные религии и философия: «Религия у них (у евреев, в более чистом виде, в отличие от остальных народов и культур, наследующих египетскую веру — *И.К.*) есть *пульс жизни* — это очевидно; у нас это есть образ *мышления*»¹, мысль Египта про-из-носится образно, через рисунок (который вбирает в себя многие «европейские религиозные формулы», но при этом оставляет за собой свою полноту, *избыток смысла*). Язык, пробуждающий в себе «избыток смысла» (касательно понимания вопросов *природы мысли*), может быть адекватен полноте самой мысли. Не просто слово с определенным значением, но слово, укорененное в космосе Жизни, в живом порядке. Розанов ставит акцент на том, что как раз иудеи ближе к египетской архаике, чем «арийские племена», задающие тон современности: «При мысли о религии у нас возникает непременно мысль *об исследовании*: религия есть *круг ведения, словесно выраженного*; напротив, у евреев религия есть сложное *делание*, почти молчаливое, почти без объяснений, но — *с молитвами*. Эти-то “действия”, совершения и образуют повседневный и годичный их ритуал, т.е. образ жизни» (курсив автора — *И.К.*)². Такое отношение к евреям и «живой архаике» во многом объясняет оправдательные слова З. Гиппиус, высказанные в защиту Розанова — «Розанов любил еврейство, но это не поняли», когда он был обвинен в антисемитизме (за ряд

¹ Розанов В. Возрождающийся Египет. М., 2002. С.35.

² Там же. С. 35.

публикаций по делу Бейлиса¹), и ему было отказано в членстве в религиозно-философских собраниях.

Сам способ мысли Востока (Египта, иудеев, вышедших из Египта и вынесших «дар») отличен от способа мысли Запада, Розанов дает это на примерах иудейской культуры (семито-хамитской) и арийской: «Арийцы суть племя *логического выражения*; скажем полнее: они выражают в истории *второе лицо в человеке*, — отраженной, лунной природы, — родник “наук” и “искусств”, “государств” и “гражданств”; везде — порядок *слова*, или если и вещей — то через слово выражаемых, в слове связываемых, через слово преобразуемых, и “о слове и в слове живущих”²» (курсив автора — И.К.), скрывая то лицо, которое есть «не от мира сего». В факте обрезания семито-хамиты уловили, воспроизвели и передали «реальное выявление человека», здесь сводятся «сиро-финикийские высоты и становится понятен Соломон». «Вся Передняя Азия, Сирия и, дальше, дельта Нила, — это не разгаданная историками территория, — и есть территория “высокого” понимания ритмических биений пола»³, а также понимание той языковой структуры (структуры самого языка), которой передаваема полнота мысли, ее жизненная цельность (рисунок, смысловой избыток, ритмично выстроенная молитва, ритм которой совпадает с пульсацией Жизни).

Так, мыслитель делает акцент на том, что следует разводить «слово» и «слово», и это различие укоренено в самом жизненном порядке — в порядке «слова обмирщенного, стертого и замученного регулярным, долгим и бездумным ношением» и в «порядке слова жизненных токов». Архаическая культура (*архаическое* в конкретном человеке) с ее теснотой общения, близостью отношений и их непосредственностью выявляет *непринужденное* бытие слова Жизни и неуместность опустошенного слова (рукодельный труд, молчание — или песня у славян — в работе, неразвитость технических способов труда, здесь слово сопровождается делом, а пустое слово у тех, кто делом не занят).

Возникает закономерный вопрос: при чем здесь русская культура, какое отношение имеет она к этой архаике? — Дело в том, что, для Розанова, Россия в большей степени есть Восток и по способу мысли совпадает с ним, а русский язык — «пока *еще* старый» (такое отношение к коренному способу отечественной мысли подтверждается Ремизовым, на это делает акценты и сам Розанов).

Н. Бердяев, выявляя особенности розановского стиля мысли, пишет «о вечно бабьем в русской душе», которое проникновенно уловлено Розановым и выведено в текст. В прямой связи с этим, — пишет Бердяев, — «мысли его очень теряли, когда вы их излагали своими словами», это «настоящая магия

¹ См.: Розанов В. В. Обонятельное и осязательное отношение евреев к крови // Розанов В. В. Сахарна. М., 2001.

² Розанов В. Возрождающийся Египет. М., 2002. С.35.

³ Там же. С. 39.

слова»¹. Действительно, «рукодельное мастерство»² словотворчества Розанова принуждает к полноте воспроизведения: Розанов плетет канву языка, часто предлагая высказывание, свободное от дополнительных обоснований и оправданий — текст без оглядки на читателя, текст как естественная живая данность присутствующего в факте письма мыслителя. «Розанов словно вышел в чистое поле, — пишет В. Биbihин, — словно не заметил, какое тысячелетие на дворе. Реальность задолго до него успела устроиться по-другому»³. «Безоглядность», утверждение мысли (*чтойности* «понимания») вопреки философскому канону воспроизводят Розановские рефлексивные принципы суть действия, с которых рефлексия может быть начата и без которых она теряет свою сущностную органичность. Безоглядность необходима для того, чтобы выдернуть мысль из анонимной категориальной плоскости (чужой и чуждой) и перевести ее в план родного, живого, сущностно близкого языка — русского слова.

«Мысль моя, — в жанре повседневных дневниковых заметок (телеология которого, по-видимому, состоит в том, чтобы дать повседневности прорасти сквозь письмо, и письму придать статус живой эстетической акции, небезразличной автору — акции *мифа*, в которой жизнь и письмо неразличимы) сообщает В. Розанов, — пожалуй, основная или одна из основных для “всего Розанова”, — состоит в том, что Россия и русские призваны выразить вечность и высшесть “частного начала” в человеке и человечестве, что они не по судьбе, а по идеалу и желанию останутся вечным “удельным княжеством” Божиим на земле, вечным “уездом” в политической системе царства, вечно “на вторых ролях” в духовном мире, философии, сознания, чувствуя и исповедуя, что “Высшее” — Богу, у Бога, что там “Бог сидит” и заглядывать сюда человеку не только не должно, но и опасно, страшно, грешно. Бог — велик. А мы — маленькие (только из контекста становится ясно, что «маленькие» — не есть степень роста, но — степень возраста, указание на *детство*, наивность и неискренность; многие лексические единицы «розановского текста» носят контекстуальный характер и влиты в текстуальную органичность, потому сложно определять их отстраненными от конкретики высказывания категориями — И.К.). И пусть это *будет* (останется вечно)... Мы глупы и *должны оставаться глупыми*, мы по мелочам грешны и дурны, и *должно оставаться дрянцо*, мы — воробьи, воробьиная порода, все переводим и ни на чем не стоим (“переводная литература”, “романы Эжени Сю”). Это, конечно, содержит в себе и грусть, и страх. “Но разве может человек не бояться?”... “Разве человек не должен быть немного грустен вечно?” В маленьком зародится теплота: а это — и надо» (курсив

¹ Бердяев Н. Самопознание. М.-Харьков, 1998. С. 395.

² Этим оборотом, осуждая, охарактеризовал поэтику М. Цветаевой О. Мандельштам (См.: Мандельштам О. Литературная Москва // Россия: Общественно-политический журнал. М.-Петроград, 1922. Сентябрь. № 2. С. 23–24), так же может быть воспринята и поэтика В. Розанова, но взятая как фактичность, т. е. без оценочных коннотаций.

³ Биbihин В. В. Язык философии. М., 2002. С. 377.

автора — И. К.)¹. «Глупость», «детская беспомощность», «страх», «грусть», «теплота» (в другом тексте: «нежность, мягкость, податливость, уступчивость»²) — характеристики, закрепленные за женским началом; это «женское», «вечно бабье» — живая плоть России.

Этой плотью являет себя сущность России (и ее языка) — России первого порядка, язык которой, укоренный в живой динамике простой речи, фиксирует *безусловное* мысли, а для мысли национальные членения второстепенны, мысль по природе *религиозна*; религиозные основания мысли (и слова) в полноте и простоте своей фиксированы египетской древностью. Розанов открывает возможность подобной (и жизненно необходимой) фиксации в топосе русского быта и укорененного в нем русского языка.

Следует *оставить* язык (отдать, или: чтобы он сам, без постороннего контроля, отдал себя) — мысли, ее живой и полнокровной органике — *оставить* язык в той органичной вовлеченности в «русский порядок», в «русский характер», в «русский дух», которые отличны от абстрактной «русской идеи», и обслуживанию этой идеи полнота языка не поддается (в противном случае слово теряет свой сущностный стержень, жизненный импульс). Оставленность слова делу мысли, чувственности Жизни не есть покинутость языка живым началом в человеке, но есть его законная автономия от того порядка («римского», «холодного», «лютого», техничного, логически-абстрактного), который к искренности слова не имеет прямого отношения. Если «и мысль — что и жизнь должна быть построена на “святых”, на “святцах”», из которых «наша слабая и грешная русская жизнь есть все же высшая на земле, ибо у одних русских есть глубокая вера и убеждение, что “жизнь должна быть построена на святых”» (а святые, которые «— ни один и не вышли в “отцов Церкви”, в “учителей Церкви”... и не надо таких особенных “учителей”, пусть всякий учится

¹ Розанов В. Последние листья 1916 год. М., 2000. С. 60–61.

² Розанов В. Люди лунного света. Метафизика христианства. СПб., 1913. С. 40. — Мыслитель воссоздает «словесную фотографию» женской телесности, которая выступает аналогом (заместителем) слов, «какие употребляются мысленно». Привлечение дополнительных средств (рисунков, иллюстраций) выполняет свою смысловую нагрузку: способствует фиксации полноты мысли, полноты того, что часто остается за рубежом сознания, но обнаруживает себя в поступках, «бессознательных», неконтролируемых ожиданиях, желаниях и пр. Характеристики, данные женскому началу, могут быть перенесены и на образ родного места, определенного семантическим арсеналом родного языка и закрепленного в этом языке — в русском языке. Сам язык содержит в себе ресурс, способный ухватить бессознательное. Очевидно, стилистика Розанова ориентирована и на этот режим работы со словом — передать зыбкость восприятия родины, противоречивость ее черт, и, одновременно, соотносимость ее ландшафта с ландшафтом женского тела (ее тела мысли с «женской логикой», воспроизводящей женскую телесность, обнаруживающей контуры тела в образе мысли, который определен не четкой последовательностью, не спекулятивной целесообразностью, не прямолинейностью, но поступком, действием, живым реагированием на мир, эмоционально ощутимым присутствием в мире).

“по-своему”», *русские* святые же отстаивают «“добрый поступок” и “добрую (благожелательную) мысль”», без которого «жизнь всех развалится»), то тогда, настаивает Розанов на коренном основании русского слова, «беззвучные слова предшествовали звучащим словам. Первый разговор — немой... Первые речи — без слов. Начальная речь — обнял, улыбнулся, провел рукой по лицу. Потом это перевелось: — Я люблю» (курсив автора — И. К.)¹. Слово, сопровождаемое действием, естественным жестом, поступком — слово «полновесное», не «легковесное», слово со вкусом, с тяжестью, слово страдающее, ранящее, болеутоляющее² и пр. — слово глубоко *религиозное* (т. е. слово, сообщающееся с жизненным порядком, с бытом простого русского крестьянина). Слова без этих свойств — слова «государственные», из которых религия вынута.

Потому у Розанова есть «*Россия*» и «*Россия*», первая — простая, крестьянская, темная, страшная, но приближенная к корням своим (к «лону» слова, языка, т. е. к единству слова и действия, к естественности Эроса / Жизни), потому — приближенная к Египту; вторая — «римская», у которой не спрашивай «о больно», которая характеризуется регулярными восклицаниями (если мыслитель сталкивается с нею в повседневном порядке и о ней заводит речь): «удивительно!», «не понимаю!». Интересна в этом ключе инсталляция *мысли местом*, или из «*разных углов места*», из конкретики места, которая фиксирована образным словом (а образное слово открывает версии *образа действия* — *как? каким образом?*), образностью наводит на соответствия и соотношения, остающиеся за текстом, но *парадоксальным образом* в тексте присутствующие — пример того, как язык преодолевая свои границы, фиксирует безграничность мысли и ее пограничье с тем, что *не мысль* для философа: «Эх, человеческая богемушка, человеческая богемушка. Страшна ты. Но как без тебя обойтись. “Всякой воши надо *свое место*”. Нет, хуже: клопу надо место, где бы он “посошал человеческую кровь”... Посмотреть бы издали, “с небесной высоты”: и кажется, — опустил бы камень в тысячу верст ширины, и раздавил бы камень все, “без рассуждений, без мотивов”. — “Чтобы земля была красивее”, чтобы не было на ней мокро и грязно! Но есть кто-то, кто смотрит не с “высоты”, а сбоку... И оставил тот, кто “сбоку смотрит”, и воров, и убийц, и проституток. “Все догниет до своей осени. А потом закроет все снегом. Бе-лень-ким”»³.

Как и *Россия первого порядка*, так и язык, однопорядковый ей, есть язык славянский, родовой, по сущностным основаниям родственный со «старыми языками», с *ходом мысли* Египта. В. Биbihин усматривает значимость порядка слов (и мысли) В. Розанова в том, что «Розанов дает простое», остается голосом, говорившим «с его, Розанова, согласия во всю ширь русского слова». Современность для отечественной культуры мысли Розанова и в том, что «такое доверие слову еще возможно или уже человек не отдаст себя всего

¹ Розанов В. Последние листья 1916 год. М., 2000. С. 61–63.

² Там же. С. 69.

³ Там же. С. 151.

слову, его свободе, ничего не отдаст и ничего не возьмет, кроме как расчислив и распланировав. Организация, даже будь она собрана в железный кулак, не разродится уже ничем, что пережило бы человека, и даже ничем, что бы человеку помогло. Какая наша удача, что есть еще русский язык, который не весь подточен умыслом всеобщего планирования или умыслом всеобщего разрушения по логике чем хуже, тем лучше. Какая удача для нас, что мы сегодня еще умеем, по крайней мере, слышать Розанова не как мыслителя с оригинальными взглядами, а как орган речи, такой, что, пожалуй, мы не ощущаем всех узлов, которыми это слово связано со временем, с почвой, с воздухом, с прошлым, с настоящим, с будущим, но чувствуем, что эти узлы настоящие, что, слыша это слово, мы слышим сами себя, свою и страны неразгаданную загадку... Каким чудом все еще держится, мы не знаем, но мы знаем одно, что человек должен быть готов вот к этому: что не стратегия и не хитроумие и тем более не зло в какой-то расчетливой смеси с добром и не надежда на единомышленников помогает, а то, что Василий Васильевич называл вздохом, когда голова кружится от захваченности, и келейные расчеты осыпаются, и стены расступаются, и уже неважно, есть ли надолго чем дышать и много ли осталось ходить по земле, потому что не стоит и дышать, не стоит и ходить, если вместе с минутой существования нет воли слову этой минуты — не моему, а тому, которое есть как бы само собой и которое человеку бы только расслышать и потом не перевернуть»¹. — Русский Гнозис присущ самому русскому языку; проблема в *умении* слышать и настроенности на мысль.

Итак, Жизнь не нуждается в понимании («понимание *возникает* независимо от Жизни», но при этом — «только из нее же»), но если речь заходит о коренных вопросах Жизни (опять же, *если заходит речь*), то необходимо соответствующее стихийности Жизни слово — слово живое, мифопоэтическое. Язык мысли здесь (как и для поэтов эпохи) — *мифопойэзис*. Мифопойэзис обнаруживает себя еще и в том смысле, что для Розанова важен *дом* (семья, очаг), личное пространство, из которого мысль возможна, которым она утверждаема и которое ответственно за мысль (святое, в мысль вложенное). Кроме того, любая подлинная мысль (мысль чуждости, сущности первого порядка, вызванная опытом экзистенции — опытом любви, боли, потери, ответственности и пр. — и ориентированная на *реальную метафизику*) возможна только из резерва *родной речи*, иноязычные слова приводят ее в состояние плоскости, пошлости, несостоятельности.

5.1.2. «Одомашненная» риторика

«Мысль моя, — поясняет мыслитель, — чаяния, вздохи, идеал — пролить на землю кротость; не ту кротость, которая на языке и обманывает, а которая в сердце, слов для себя не имеет, а сказывается кротким обращением, крот-

¹ Биbihин В. В. Узнай себя. СПб., 1998. С. 546–547.

кими поступками, кроткими законами; которую просто *не умеет* нарушить человек»¹. Кротость возможна тогда, когда мыслитель личным жестом приподнимает завесу домашнего уклада, сознавая ответственность за это жест (делая акцент на том, что в этом сокровенность мысли, что она по природе своей интимна и всегда есть действие, живое / сокровенное / скрываемое от чужих глаз). Здесь мыслитель отдает свое, близкое, делится *родным* — в этом жесте он не анонимен (мысль его не анонимна), но конкретно-фактичен, а логика повествования утверждаема *чувством дома*.

Приоткрывая «занавески» домашнего, интимного быта, Розанов осуществляет акт воли: «Глубочайшая моя субъективность (пафос субъективности) сделала то, что я всю жизнь прожил за занавескою, не снимаемую. “До этой занавески никто не смеет дотронуться”. Там я жил; там с собою был правдив»² — автор выносит эту правдивость мысли, фактичность «с собою был правдив», отстаивая то, что естественная искренность тесного домашнего быта не должна быть сокрытой, именно она — путь к чувству Жизни, и из нее возможно *понимание*.

В «Опавших листьях», короб II, он сообщает, что «Уединенное» есть «попытка выйти из-за ужасной “занавески”, из-за которой не то, чтобы я хотел, но не мог выйти... Это не физическая стена, а духовная — о, как страшней физической»³. — *Духовная стена* — те линии смысла, которые увели от подлинности, искривили путь к истоку, перевели живую мысль в канал логической определенности («обреченности»). Как и Ницше, Розанов замечает: христианство наделяет «домашнее» отрицательными коннотациями «неприличного», уходящего в «грех», в «дурное», «гадкое» — сфера дома, укрепляемая сферой пола — «этого отдела мировой застенчивости, мировой скрываемости, пала в преисподнюю “исчадия сатанизма”, “дьявольщины” в основе же “ужасной, невыносимой мерзости” и “мировой вони”»⁴, в то время как естественное не может быть (и не должно быть) «грехом» — христианская идеология, подавляя жизнь, отнимает у нее радость, праздник⁵. Тема «занавешенности»⁶, «закрытости», «дома» — фундаментальная тема мыслителя, семантическая подложка его

¹ Розанов В. В мире неясного и нерешенного // Розанов В. В мире неясного и нерешенного. М., 1995. С. 12.

² Розанов В. Уединенное. СПб., 1912. С. 184–185.

³ Розанов В. Опавшие листья. Короб II. СПб., 1916. С. 306.

⁴ Розанов В. Уединенное. СПб., 1912. С. 34–35.

⁵ Этот же момент подтверждается автором и в «Возрождающемся Египте».

⁶ Следует подчеркнуть (ранее на это нами уже указывалось) то, что «Занавешенные картинки» М. Кузмина, «Табак» А. Ремизова — произведения, тематически определенные «Уединенным» Розанова (в широком смысле — «розановским текстом»). Л. Кацис сообщает, что и поэма «Про это» В. Маяковского инициирована смысловым полем розановских тем. Кроме того, стратегия формализма многим обязана стилистическим нюансам текстов Розанова. «Лингвистические факты» (уникальные авторские стилистические жесты, приемы, фигуры) восприняты были поэтами эпохи.

изысканий относительно природы / породы мысли, искренности религиозного действия, религиозности Жизни / Эроса.

Дом есть «кровавое небо», т. е. небо населенное, оживленное, но остающееся при всем — небом: «древом жизни первой невинности». Розанов «зафиксировал на бумаге микроскопические, сложно уловимые эмоциональные состояния и чувства, “паутинки быта”»¹, из которых проступает зыбкий образ живой мысли.

Телесность мысли, ее свобода от любой идеологии (и она языческая — из противопоставления себя идеологии христианства) остается закрытой, «завешенной», мыслитель же берет на себя ответственность за подлинность мысли, потому приподнимает покрывало с самых интимных моментов личной биографии, допуская читателя в «святое место» — в свой дом, в свой быт, в язык, который возможен в домашней среде — возвращает мысли *свободу и непосредственность*. «Домашность языка» восполняет языковую стихию, возвращая ей жизненную (интимную) укорененность в среде, в жестах, скрытых от другого (чужого, постороннего). Без этого звена (звена «домашней» риторики) цельность языка (и космоса Жизни) не могла бы состояться вполне — *естество* языка выпрямляется в *пространстве дома* (его традиций, уклада, нежности, привязанности, боли, кровного единства и кровной зависимости от слов, которые прорастают сквозь судьбу каждого домочадца, и слова эти не пустые — ими укладывается порядок, они же напоминают о боли и боль вызывают, усиливают, если этот порядок утерян, разрушен — это *словесное тело* человека, *единокровное* с телом биологическим). Можно сказать, что мыслитель настаивает на радикально иной стратегии мышления, иной рефлексии и рациональности, фундированных не спекулятивно определенными логическими образцами, но логикой тела, умещающей в себе логику мысли; рефлексия Розанова принуждает не к рассуждению *над ее предметом*, но к *исполнению*, проводимому через язык и посредством языка — здесь лингвистические форма и содержание мысли имеют определяющее значение: разворачивая мысль на 360 градусов, следует одновременно разворачивать и язык, и наоборот, разворачивая язык, мы разворачиваем мысль, поскольку лексемы канализуют мыслительное поле, формируя его ландшафт: нельзя думать *иначе* (чем принято в традиции) традиционными словесными штампами. Розанов настаивает в «Уединенном»: «Каждая строка моя есть священное писание (не в школьном, не в “употребительном” смысле), и каждая моя мысль есть священная мысль, и каждое мое слово есть священное слово»². Внимательность к слову концентрирует мысль, равно также, как и внимательность к домашнему порядку, пребывание в *ритме дома* — тело (в том числе и образ мысли, ибо тело и образ мысли здесь совпадают) человека ритмовано домом.

¹ Волков С. История культуры Санкт-Петербурга. М., 2003. С. 493.

² Розанов В. Уединенное. СПб., 1912. С. 181–182.

Плотность семьи, кровную прочность ее отношений держит дом посредством домашних слов, или «домашней риторики»: очевидно, эти слова *уже* риторичны, вбирают в себя полноту риторического, поскольку не нуждаются в дополнительных изъяснениях, но напрямую связаны с действием, с делом, с жестом конкретного лица — «*слова-риторические факты*»). Следует добавить, что школа формализма в лице В. Шкловского, О. Брика настаивала на том, что домашняя риторика Розанова (на примере его работ «Опавшие листья», «Уединенное») — риторика *литературного* произведения, т. е. факты мысли, представленные в розановском тексте, суть факты первоначально языкового порядка. И даже иллюстрации (фотографические карточки), которые Розанов ввел в книгу, воспринимаются «вспомогательным материалом»¹, сопровождающим собственно лингвистическую акцию.

Риторика Розанова нацелена на *порядок мира*, на выявление «корней всех вещей», потому в этом («домашнем», ритмованном бытом семьи) плане обнаруживается, что структуры отношения «хаос — порядок» взаимозависимы, относительно друг друга. Константа меры — «домашний» ритм, «занавешенное» естество, то, от чего человек отказаться не может — это *его* персональный живой порядок, *его* коммуникативный ритм со вселенной (*religio*), *его* личное место.

5.2. «Горящая русская земля...» (Л. Шестов)

Если для *мышления* В. Розанова принципиальна точка опоры (в то время как для *мысли / понимания* основы нет, оно безосновно и безусловно), и она обретается им в «корне вещей», в архаической непосредственности (египетской), в «извечной простоте»; эти основания проступают в ритме домашнего быта, сопряженного с «домашней риторикой», то Л. Шестов отстаивает принципиальную безосновность *и мысли, и мышления*. По крайней мере, то, что принято сопрягать с основанием мысли (даже архаический быт, в котором она дает себя в большей явности, чем в современной реальности), таковым не является.

Не отвлекаясь на условия (быт, порядок), Шестов воспринимает коренной проблемой только самую мысль, являющую себя «на пределе» (чувств, возможностей, желаний и пр.), потому философ разоблачает все претензии передать опыт предела положительно, дать его в готовом слове / категории и обосновать логически-спекулятивно. Земля горит и уходит из-под ног — в предисловии ко второй части «Апофеоза беспочвенности» Шестов

¹ См.: Баранова Г. С. Об истории Московского лингвистического кружка: Материалы из рукописного отдела Института русского языка: (Краткое описание материалов Московского лингвистического кружка). ОР ИРЯ РАН. Ф. 20 // Язык. Культура. Гуманитарное знание. Научное наследие Г. О. Винокура и современность. М., 1999; Шкловский В. Розанов. Из книги «Сюжет как явление стиля» // Шкловский В. Гамбургский счет. М., 1990. С. 120–138.

дает эпиграф: «Nur für Schwindelfreie», этими же словами он заканчивает текст: «горные пути, как это вам скажет любой альпийский проводник, — только для тех, кто не подвержен головокружению: Nur für Schwindelfreie»¹. Так, *мышление* представляет собой горную тропу, по которой может передвигаться тот, кто не опасается головокружения (не подвержен ему) и кто не боится высоты. Сама мысль выводит на высоты, отличные от уже обжитого ландшафта, принуждает к внимательности и мужеству. В плане мышления во внимании нуждается язык — лингвистические формы-каналы, по которым мысль может пульсировать или, напротив, которые блокируют эту пульсацию. Мужеством же избирается и провозглашается возможность вынести мощность, полнокровность и тяжеловесность мысли, ее отличие от того, что в традиции за нею закреплено: мужество мыслителя есть *целенаправленное движение вопреки* традиции понимания, вопреки инерции восприятия мира; это движение *поперек мыслительной колеи*.

В последней работе «Афины и Иерусалим» Шестов отстаивает два истока европейской культуры: греческая философия, ориентированная на доказательство и сентенции тех «регионов Духа», которые сопротивляются формально-логическим обоснованиям (Афины), и откровения ветхо-заветных пророков (Иерусалим). Как и В. Розанов, Л. Шестов отдает предпочтение Иерусалиму, и тем способам мысли, которые проступают из «пути поиска истины» и из манеры ее изложения у пророков. Канон разума отодвигается им на жизненную периферию. Божественность проступает в «Немыслимом», «Невозможном», в «Абсурдном» (афоризм Шестова: «Невозможно для человека, возможно для Бога»)². Работа «Афины и Иерусалим» есть *результатирующая* рациональных принципов и сюжетов мысли, заявленных в ранней работе — в «Апофеозе беспочвенности».

¹ Шестов Л. Апофеоз беспочвенности: Опыт адогматического мышления. Л., 1991. С. 180.

² Проговаривая черты, квалифицирующие подлинную мысль, Шестов проясняет условия, при которых эта мысль могла бы состояться. «Живой человек» и «живой Бог», «мысль как откровение» — принципиальные позиции, отличные от философского канона мысли, но утверждаемые речами пророков: «Пророки, в противоположность философам, никогда не знают покоя. Они — воплощенная тревога. Они не выносят удовлетворенности, словно чуя в ней начало разложения и смерти... Для грека мирозданием правят вечные, неизменные законы, неизвестно когда и неизвестно откуда пришедшие. Их можно изучать — с ними нельзя разговаривать, им должно повиноваться, но их нельзя умолить. Еврейский пророк чует над собой живого Бога, который своей волей создал живого человека... Для пророка — прежде всего всемогущий Бог, творец неба и земли, потом — истина. Для философа — прежде истина, потом — Бог. Философ покоряется и аду, и смерти, и в этой “вольной” покорности находит свое высшее благо, пророк вызывает на страшный и последний бой и ад, и самое смерть». — См.: Шестов Л. Умозрение и апокалипсис. Религиозная философия Вл. Соловьева // Шестов Л. Умозрение и Откровение. Париж, 1964. С. 45–46. — Эта тема имеет свое развитие в работе «Афины и Иерусалим».

«Апофеоз беспочвенности» есть «кратчайшая формула всей его (Шестова — И. К.) философии»¹, и эта работа мыслителя более, чем остальные, значима для квалификации мыслительных перспектив эпохи. Работа вышла в 1905 году и вобрала в себя лингвистические ориентиры рациональности (темы, приемы, стиль изложения), которые впоследствии получили расширение и конкретизацию в других книгах, «опытах философствования». Кроме того, работа являла собой *инновационную форму изложения*, радикально отличающуюся от тех, которые были закреплены за философией в России. *Форма изложения* была знакова настолько, насколько нова для отечественной философской традиции, и ввиду ее новшества она не всегда была понята и адекватно воспринята. В этой форме литература и философия сводятся в единый топос мысли и подлинность мысли воспринимается тогда, когда мысль произнесена не заезженными пустыми формулами, а живыми словами. «Быть мыслителем» (философом) для Шестова равносильно «быть писателем», мысль сопровождается с необходимостью и словесным мастерством. И здесь мастерство не есть профессия; мастерство являет себя через *живое* (свободное от ментальных слоев) слово. Шестов говорит: «Кто мыслит чисто» — «мыслит чистыми живыми словами», своим языком, и иногда этот простой язык в большей степени жизнен, чем речь маститого философа (писателя).

Если вооружиться принципами формализма, выведенными В. Шкловским, и утверждать (как это делает Шкловский) то, что инноватика Розанова определяется выбором тем и приемов, сопровождающих текстовое развитие темы, то инноватика Шестова может быть уловлена в осознанном и целенаправленном отстаивании принципов мысли (одновременно и принципов текстообразующих, лингвистических), *инаковых* устоявшимся — принципов адогматического мышления. Содержание мысли здесь взаимозависимо от той формы, в которой оно дает себя распознать. Следуя антиномии формы и содержания литературного произведения, выдвинутой русским формализмом, можно утверждать, что философский текст (как и литературный) нуждается в квалификации *формы* мысли, в необходимом осмыслении тех языковых структур, которыми текст соткан и которые манифестируют мысль — языковых *тропов / троп* (в прямом и исходном восприятии слова «тропа», как это было изначально заявлено и литературоведением), по которым следует двигаться, но в философии не ради обретения конечного знания (смысла), но *ради самого движения*. Языковые тропы выводят *приемы рациональности*: для Шестова в качестве таких приемов могут быть восприняты *абсурд, адогматическое (беспочвенное) мышление, афористичный стиль, методичное непонимание, живое присутствие, не разъятое на субъект / объект, душу / тело*. Текстообразующие приемы одновременно выступают и *приемами мысли* (приемами формирования мыслительного ландшафта — рациональности), вбирающими в себя следующие

¹ Иванов Н. По ту сторону истины и лжи: Путь Льва Шестова / / Шестов Л. Апофеоз беспочвенности: Опыт адогматического мышления. Л., 1991. С. 8.

мыслительные принципы (установки): отказ от «положительного» философствования, отказ от «сухого» языка и категорий, уход в сторону от морали, ориентированной на среднестатистическое большинство, отказ от «учительской стратегии». Значимым является то — как мысль озвучена, *как заявлена в слове*, насколько мыслитель контролирует язык (в данном случае понятий в качестве системы кодифицированных значений). Следует также добавить и то, что непосредственно к языку Шестов не обращается, не тематизирует его, однако тема языка становится сквозной во всех его текстах. И рекомендации Г. Шпету «не давать концов», и шестовские личные выпады против ходульных истин, возникших как раз на том месте, на котором «истина состоялась и определилась», т. е. получила законченную выразительную (логико-лингвистическую) форму, и нетерпимость к «утешению философией» — моменты, отсылающие к плану выражения мысли, или, более точно — к плану *соответствия* (соотношения, совмещения) формы выражения и содержания, к плану языка. Язык есть место, позволяющее фиксировать ландшафт мысли, мыслительные тропы, содержательные линии / пунктиры. Квалификация эстетики мысли Л. Шестова представляется возможной через проведение аналитики языка философствования (через аналитику со-вмещения формы и содержания).

Без этой аналитической работы, нацеленной на исследование языка мысли философа, полагаю, тексты Шестова (как и тексты Ницше, Хайдеггера) не допускают к таящемуся в их пространстве простору и глубине: они, выстроенные фрагментарно, не могут быть пересказаны; их сюжетные композиции не предоставляют законченных «положительных» истин, «общих мест», но наводят на возможную перспективу, двигаться с ориентиром на которую отваживается не каждый; сентенции, предоставленные автором, провоцируют отказаться от утешения, напротив, своей формулировкой настаивают на том, чтобы жить, зная, что за утешением скрывается «слепая петля» («утешаясь, и, как следствие, успокаиваясь, мы рискуем свободой», теряем территорию мысли¹). Что следует понимать под территорией мысли и почему она соотносима с ландшафтом, непроторенным и трудноодолеваемым? Чем чревата мысль?

5.2.1. Методическое непонимание и абсурд

L'ucello canta nell'agabbia
non di gioia, ma di rabbia²

Вопрос о единстве формы и содержания становится для мыслителя точкой отсчета мысли. «Нужно оправдываться, — пишет Шестов, — сомнения быть не может. Вопрос лишь — с чего начать: с оправдания формы или содержания

¹ Шестов Л. Апофеоз беспочвенности: Опыт адогматического мышления. Л., 1991. С. 165–167.

² Птица поет в клетке не от радости, а от досады (*итал. поговорка*).

настоящей работы»¹. Настаивая на афористичной форме изложения мысли, Шестов задает вопрос, оставляя его открытым: «По мере того, как растет недоверие к последовательности и сомнение в пригодности всякого рода общих идей, не должно ли явиться у человека отвращение к той форме изложения, которая наиболее приспособлена к существующим предрассудкам?»². Так, форма изложения становится принципиальной, Шестов замечает, что форма изложения того, что принято характеризовать «свободной мыслью», должна с необходимостью соответствовать ей; такое соответствие обнаруживается в «литературном творчестве», в философии же «свободная мысль» приносится в жертву «идее» и «последовательности», в то время как именно философия призвана задумываться над предельными вопросами, мыслью проживая предел и из опыта предела вынимая мысль. Но философия в своей традиции (и в первую очередь в сложившейся языковой философской традиции) уходит от *живого слова*. Излагая историю письма данного текста, автор сокрушается: «Иногда незаметное, пустячное на вид обстоятельство, например место, отведенное той или другой мысли, или случайное соседство уже придавали ей нежелательный оттенок отчетливости и определенности, на который я не имел никакого права и который менее всего желал. А все “потому, что” заключительные “итак”, даже простые “и” и иные невинные союзы, посредством которых разрозненно добытые суждения связываются в “стройную” цепь размышлений, — Боже, какими беспощадными тиранами оказались они»³. Сопrotивляясь диктату «языка традиции», мыслитель, «разбирая по камням наполовину уже выстроенное здание» и заботясь о том, чтобы разрозненный опыт все-таки был уложен в цельный текст, «распутывает мышление», распускает ветхое полотно, и сопровождает проделываемую работу замечаниями, которые принимаются им в качестве «конфигурации камней», из которых строится новое здание (место жизни) мысли.

Шестов расчищает территорию мысли, попутно размышляя над тем, что им должно быть взято за ориентир, а что следует оставить. Он обустроивает почву, которая одновременно приходится и беспочвенностью. Причем «беспочвенность» есть ведущий прием, разворот которого не отказывает мысли в территории/почве, но демонстрирует то, что языковые синтагмы, до этого беспрекословно принимаемые на веру (как естественные) и полагаемые в качестве почвы/фундамента мышления, на самом деле таковыми не являются — за такой определенной «почвой» с необходимостью прослеживается мораль, скрывается потребность во власти тех, кто эти синтагмы разворачивает, либо же слабость и желание найти успокоительное средство в метафизике, которая, в свою очередь, есть «великое искусство обходить опасный жизненный опыт»⁴.

¹ Шестов Л. Апофеоз беспочвенности: Опыт адогматического мышления. Л., 1991. С. 33.

² Там же. С. 33.

³ Там же. С. 34.

⁴ Там же. С. 120.

Мысль не покоится на готовых фразах, логическая определенность и последовательность не есть ее основание. Мысль пробуждается из естества, застывшего на «пограничье мира», это длительность пограничья, потому ее почва иного порядка — почва предела (или сам опыт предела может быть воспринят ее почвой), соответственно, следует вести речь и о слове, этим опытом пробуждаемом — о форме языка, которая бы не оказывала жалость, сострадание, не предоставляла успокоение (готовыми метафизическими сюжетами¹), не уводила бы от опасности, но напротив — опасность генерировала, наводила на то, от чего человек инстинктивно отворачивается (поскольку привык к комфорту и боится бояться) — на ужас, на бездну. «Мыслить» и «быть мужественным» — для Шестова реалии нерасторжимые. Так, предел и опыт предела есть почва мысли; слово мысли возможно из этой органики. Человек, проживающий жизнь на максимуме, сам максимум. Жизнь есть то место, которое определить по какой-либо формальной шкале и научно замерить, зафиксировать невозможно. Форма слова остается шкалой измерения опыта мысли.

Мыслитель замечает: мысль — личное дело каждого, *ergo* каждый, отважившийся на мысль, имеет право на личное слово, доносящее об *истине*. В опыте мысли умолкают дежурные слова, в противном случае мысль становится пошлой. Монополию на истину отстаивает наука, но «в жизни человека возможны внезапные озарения, хотя бы на несколько секунд. Неужели о них можно молчать только потому, что при нормальных обстоятельствах их не бывает и что их нельзя вызвать в каждую данную минуту?!», истина же не есть респектабельное дело науки («Наука полезна, спору нет, — замечает мыслитель, — но истин у нее нет и никогда не было. Она даже не может знать, что такое истина, и накапливает лишь общеобязательные суждения»²), истина открывается, обнаруживает себя как данность (в опыте затворников, алхимиков, кудесников, для которых истина «была личным, а не общественным делом»). Шестов постоянно оглядывается на слова, так, прежде чем дать истину, он дает ситуацию, из которой возникает определенный механизм фиксации того или иного момента, выносятся суждение относительно этого момента, утверждается образцом-конструкцией, оснащенной причинно-следственными оборотами (подтверждающими связи и такой образец потом будет воспринят как «истина»). Оглядка на устойчивый (устоявшийся в культуре и закрепленный лин-

¹ Здесь следует оговориться: метафизика воспринимается мыслителем традиционно, т.е. в качестве некоторой идеологической программы, ориентированной на отрыв живого/духовного опыта от опыта тела, от чувства боли. Подобное восприятие метафизики имеет место в онтологии М. Хайдеггера, а также во многих авторских версиях онтологии неклассического порядка. Метафизика здесь совпадает с традицией мысли, с привычкой выстраивать мысль по заранее сформированным рационально-логическим шаблонам, потому метафизика в опыте адогматического мышления имеет негативный характер, из опыта методического непонимания сущность ее абсурдна.

² Шестов Л. Апостроф беспочвенности: Опыт адогматического мышления. Л., 1991. С. 170.

гвистически) образец понимания, осуществляемая в фразе «то, что принято понимать под (истиной, мыслью, жизнью и пр.)», расшатывает канон понимания, ставя под вопрос сущностное основание того, что так или иначе культурой замкнуто, определено и уложено в традицию. Такая расчистка лингвистической территории сопровождается отстаиванием того, что мысль и опыт взаимозависимы; причем речь идет о таком опыте, который не вынут из схематичной линейности, но остается опытом экстремальности — опытом пограничья. Мысль возникает *там, где* останавливаются логические обоснования, так же как и опыт пограничья возникает тогда, когда усиливается стойкое ощущение грани — когда человек стоит перед «последними вопросами» жизни и пытается найти ответ. Мысль открывается в самом *поиске ответа*, сопротивляясь конечным результатам этих изысканий (сопротивляясь «определениям»). «Думать, настоящим образом думать, — замечает Шестов, — человек начинает только тогда, когда он убеждается, что ему *нечего делать*, что у него руки связаны. Отчего, вероятно, всякая глубокая мысль должна начинаться с отчаяния» (курсив автора — И. К.)¹, в противном случае думание как скольжение по логическим (синтаксическим, семантическим, прагматическим) закономерностям языка отличается поверхностностью. «Мы думаем особенно напряженно в трудные минуты жизни, — акцентирует Шестов, — пишем же лишь тогда, когда нам больше нечего делать. Так что писатель только в том случае может сообщить что-либо интересное или значительное, когда он воспроизводит прошлое. Когда нам нужно думать, нам, к сожалению, не до писания. Оттого-то все книги, в конце концов, являются только слабым откликом пережитого»². Топос языка с его своеобразным синтаксическим ландшафтом есть место мысли, в то же время язык (сообщающий «уже о...», *post factum*) опаздывает. Словесность, инициирующая думание (через своеобразные каналы, через неожиданные столкновения содержательных структур) иного порядка — она со-бытийна опыту, сопровождает и усиливает его. Это слово мастеров, которое, как и опыт предела, по способу бытия отличается внезапностью, часто же остается молчаливым (Шестов дает пример Тургенева, великана с серебряной головой, настигнутого к концу жизни абсурдом бытия, потому беспомощному и растерянному, но мыслящему в своих стихотворениях в прозе и признающемуся в письме Толстому «Не могу больше!» — «Тургенев в страшную минуту, несмотря на свой великанский рост и серебро в голове, не знал, что говорить, куда направить свой угасающий взор, где искать опоры и утешения»³ — только фраза, языковой жест выдает то, что всегда оставалось скрытым за «большими темами» в литературе и за ее морализаторскими сюжетами: там скрывался *полноценный эгоизм*, который настиг и Гоголя, и Тургенева и который пробился в слове, т. е. посредством таких языковых жестов, которые не напрямую,

¹ Там же. С. 113.

² Там же. С. 82.

³ Там же. С. 115.

а косвенно, вывели его и обнаружили. Шестов пишет: «Гоголь и Тургенев ставили свою личную судьбу выше судеб русской литературы и в те именно минуты, когда люди менее всего способны лицемерить и лгать перед самим собой... Не выдали ли они “тайны”? Не следует ли в абсолютном эгоизме видеть неотъемлемое и великое, *да, великое* свойство человеческой природы?» (курсив автора — И. К.)¹. Эгоизм, боль, страх, малодушие и пр. — жизненные факты, тщательно скрывааемые «большими темами» от чужих глаз писателями/мыслителями-«профессионалами», но словом же разоблачающие себя, просачивающиеся сквозь полотно художественного текста, из линейной континуальности сюжета изложения. Шестов эксплицирует языковые нюансы, но на самом языке (его бытийственных модусах публичности и индивидуальности) акцента не ставит. *Язык, мысль (думание), опыт предела* для него суть равноценные реалии.

Мыслитель настаивает: думание не обязательно, думание трудно, опасно и часто невыносимо, оно не оставляет последней надежды на возможность положительных знаний в получении опыта решения «последних вопросов». Это думание не есть «логическое мышление» («логическое мышление, как и всякое естественное отправление, доставляет человеку большое наслаждение... но думать — ведь значит махнуть рукой на логику; думать, значит жить новой жизнью, изменяться, постоянно жертвовать самыми дорогими и наиболее укоренившимися привычками, вкусами, привязанностями, притом, не имея даже уверенности, что все эти жертвы будут хоть чем-нибудь оплачены»²), оно выпадает из космоса быта, жизненной размеренности (и *таким образом* отличается от квалификации мысли, данной Розановым), «думающий человек есть прежде всего человек, потерявший равновесие в будничном, а не в трагическом смысле этого слова»³. Думание обнаруживает *ход почвы из-под ног*, огненность земли. Думание выносит к осознанию того, что только принятие этой беспочвенности есть честный поступок, и из опыта такого поступка *человеческое* выпрямляется, становится возможным. Думание приводит к «последним вопросам», (или — наводит на них, о них спотыкается), оставляя их последними и не давая на них *решительного* ответа (включающего в себя решение, т. е. механизм действия и его цель, т. е. «поступай таким образом, если хочешь достичь той или иной цели»): «последние вопросы» формулируются риторически — «кто расскажет нам, как следует и как не следует жить в этом мире! Кто заставит нас жить как следует, когда наше собственное существо было, есть и, видно, всегда останется для нас неразгаданной тайной!»⁴. Мыслитель настаивает: «В “последних вопросах бытия” мы несколько не ближе к истине, чем самые отдаленные предки наши...

¹ Там же. С. 116.

² Там же. С. 114.

³ Там же. С. 114.

⁴ Там же. С. 114.

Мы в конце концов доверяемся инстинкту даже в области философии, где, по общему убеждению, царит разум с его пытливым “почему”... “Почему” умеет посмеяться над всевозможными “потому”. Инстинкт же никогда не смеется: он просто игнорирует “почему” и ведет человека по самым трудным и непроходимым путям к целям, которые наш божественный разум наверное принял бы нелепыми, если бы умел заблаговременно предугадать их. Но он плохой отгадчик... А потому — “действительность разумна” — и не только тогда, когда философу платят жалованье, как говорят социалисты о всех философах и некоторые философы, в том числе и наш Вл. Соловьев, о Гегеле, но даже и тогда, когда его лишают содержания... в последнем случае, именно в последнем случае... действительность становится особенно разумной»¹.

Человек не укоренен в том, что он понимает под своим основанием, вопросы веры решаемы только апофатически, причем отрицание не отменяет фактичность *божественного*, скорее интенсифицирует, усиливает его («неверие в Бога вовсе не служит возражением, оно именно служит доказательством Его существования — большим, чем вера», и не нуждающемся в метафизических оправданиях²), и это усиленное (словом, языковыми конструкциями, формулировкой мысли) чувство Бога укрепляет мужество в отказе от протоптанной почвы, влечет к той местности (для мысли — языковой), на которой не оставлены следы Другого и в котором можно надеяться только на себя.

Мысль — между мирами (в междумирии), проживание междумирия возможно только в опыте письма (примечательно, что — не в опыте быта). Междумирие выбивает из того места, которое клишировано общим сюжетом (ценностным, моральным, идеологическим, теологическим и пр.), или «мировоззрением»: «В мировоззрении, как известно, как на кладбище, для всех припасены места, там все люди — гости дорогие. Там и лишние люди находят свой приют... Но тем, кто еще не имеет охоты попасть в мировоззрение, мой совет держать язык за зубами или, как Достоевский или Ницше и им подобные, заниматься литературой. Писателю в книгах (и только в книгах) все позволено, — был бы только у него талант. В жизни же и писателю нельзя слишком распускаться, чтоб не догадались, что в своих книгах он рассказывает о себе правду»³. Получается, что публичная обыденность (здесь следует сделать остановку на «жизни»: фраза — «в жизни же и писателю нельзя слишком распускаться» — скорее, предполагает публичность как бытийственный модус жизни, поскольку полнокровная интенсивность жизни приветствуется мыслителем) есть сокрытие подлинности (правды): в жизни (в публичности) следует быть собранным и трезвым, менее искренним, в сравнении с опытом осмысления (оправдания, обоснования) тех интимных жестов думания, которое предоставляет письмо. И в то время, как письмо всегда опаздывает, всегда *post factum*, оно все же

¹ Там же. С. 81.

² Там же. С. 167.

³ Там же. С. 150.

вбирает в себя поступок мысли; следует помнить, что за письмом стоит уникальность опыта мысли мыслящего.

Нет смысла вносить мысль в жизнь, но без мысли жизнь теряет последнюю точку опоры. Мысль, закрепленная художественным словом (живым и свободным от спекулятивного использования), не оставляющая и возможности для указаний воспроизводить в жизни свой сюжет, выносит в *собственно языковой топос*, ландшафт которого сопротивляется грубой последовательности действия и, указывая на иное наличному, открывает возможность (потому «всякий умный человек от всей души смеется над “книжными” взглядами», а книги интересны только тогда, когда «они не заключают в себе общих правил». Шестов восклицает: «Горе тому, кто вздумал бы встроить свою жизнь по Шопенгауэру, Гегелю, Толстому, Шиллеру или Достоевскому! Их можно и даже нужно читать, но жить надо своим умом»¹). Язык обнаруживает зону очевидностей, которая скрыта за линиями смысла, искажающими *живое* (безусловное, неморальное, естественное) принятие повседневности.

«Последние вопросы» ставят под подозрение положительные «смыслы жизни», мировоззренческие идеалы, их риторика формулируется следующим образом: «Разве уместны готовые слова и положительная рациональность, объединяющая их в один топос высказывания, если идет земля из-под ног (беспричинно разверзшаяся пустота, тоска, смерть близкого человека, разлучение с отечеством, отлучение от дома-родины-языка и от свободы мыслить то, что в определенные традицией мыслительные рамки не умещается, а часто проходит мимо или следует в обход?». «Последние вопросы» фиксируют то, что место мысли определяется «беспочвенностью», располагающейся относительно «твердой почвы» понятного «мира», а также то, что в плане выражения «беспочвенность мысли» возможна посредством недогматического мышления, заявляющего о себе афористично, через языковые нюансы, синтаксический рисунок которых отличен от дежурных, канализирующих свободную мысль, союзных оборотов, через лаконичность сентенций.

«Последние вопросы» и опыт их описания требуют от мышления таких приемов, которые были бы в состоянии лингвистически ухватить и передать, вывести в письме / письмом «живую плоть мысли». О необходимых установках мысли Шестов заявляет следующим образом: «Нет идеи, нет идей, нет последовательности, есть противоречия, но ведь этого именно я и добивался... Беспочвенность, даже апофеоз беспочвенности, — может ли тут быть разговор о внешней законченности, когда вся моя задача состоит в том, чтобы раз навсегда избавиться от всякого рода начал и концов, с таким непонятным упорством навязываемых нам всевозможными основателями великих и не великих философских систем»². Мужественное принятие беспочвенности (Шестов настаивает, что *немужественность*, «слабость или паралич воли, состоит в сущности не

¹ Там же. С. 165.

² Там же. С. 34–35.

в том, что человек перестал совершенно хотеть, как это бывает с очень глубокими стариками, а в том, что он теряет способность переводить свои желания в дела»¹, в то время, как сопряженность мысли и дела дает умение и стойкость перед метафизическими «ветряными мельницами») выталкивает в абсурд. Абсурд имеет относительный характер: относительно живой мысли он необходим как план письма (как выразительный прием абсурд ориентирован на расчищение и расширение территории знака), относительно косных тем и конвенций рассудка абсурд разоблачителен; для Шестова абсурд возможен и как способ *видения* реальности, и как сама перспектива *видеть* иначе — как инициация лингвистической маргинальности и как практика мысли (поскольку «попадая в освещенную и освященную рассудком зону, мы научаемся видеть только то, что думаем,...а думать лишь о том, что делаем»²).

Абсурд заключается в том, что *мысль бессмысленна* с точки зрения ее «общепризнанных переложений»; из самого топоса мысли, топоса пограничья / междумирья — абсурдны «положительные истины». Язык пограничья — бессмысленный с позиции общепризнанных канонов смысла. Все дело сводится к тому — *откуда* смотреть и *где* возможно расположение *точки зрения*.

Ницше и Достоевский разоблачают абсурд научных истин и мировоззренческого панциря человека, «традиционная вера философов» не принимает серьезно загадки мысли Ницше и литературный опыт Достоевского (в первую очередь за то, что он все-таки литературного порядка, не собственно философского). Отстаивая принципиальную абсурдность живой мысли, в «Апофеозе беспочвенности» мыслитель продолжает тему и ключевые позиции, заявленные им раньше — в «Достоевский и Ницше (Философия трагедии)».

Носитель абсурда сам разум, вытолкнутый за грани исхоженной территории, а поскольку «нужно, чтобы “разум” тоже имел запас своих чистых идей на все случаи жизни», постольку ему следовало бы руководствоваться «*отрицательным методом*»: «все, что утверждает здравый смысл — ошибочно, стало быть, должно быть отвергнуто. Здравый смысл предпочитает здоровье болезни, разум уже по этому одному делает противоположное утверждение: высшее благо есть болезнь. Вот такой разум заслуживал бы автономного, самозаконного. Он, как истинный монарх, ничем, кроме собственной воли, не управляет. Пусть все соображения говорят в пользу здоровья, разум должен оставаться непреклонным и твердить свое, до тех пор, пока ему не удастся приучить людей к абсолютному повиновению. Он не только болезнь должен возвести на пьедестал, он должен восхвалять страдание, безобразие, неудачу, безнадежность. Он должен воевать на каждом шагу с утилитаризмом и здравым смыслом, пока не заставит человечество безропотно платить себе полную дань. Он боится возмущения? И в последнем счете он так же, как и мораль,

¹ Там же. С. 160.

² Иванов Н. По ту сторону истины и лжи: Путь Льва Шестова / / Шестов Л. Апофеоз беспочвенности: Опыт адогматического мышления. Л., 1991. С. 13.

применяется ко вкусам толпы?»¹ — тогда он теряет квалификацию разума и сливается с банальной рациональной схемой — со «здравым смыслом».

Исконный (безусловный) разум проступает из *трагедии*, которая не наблюдается «из партера в театре», которая не есть разыгрываемое театральное представление, которая предполагает не зрителей и лицедеев, а участников — трагедии самой жизни, обнаруживаемой свою трагедийность в «последних вопросах». В «Достоевский и Ницше» Шестов определяет философию как живой ход разума, обналичивающий себя только в жизненной трагедии: «Есть область человеческого духа, которая не видела еще добровольцев: туда люди идут лишь поневоле. Это и есть область трагедии. Человек, побывавший там, начинает иначе думать, иначе чувствовать, иначе желать. Все, что дорого и близко всем людям, становится для него ненужным и чуждым. Он еще, правда, связан до некоторой степени со своей прежней жизнью. В нем сохранились еще кой-какие верования, к которым его приучили с детства, в нем еще отчасти живы старые опасения и надежды... Корабли сожжены, все пути назад заказаны — нужно идти назад к неизвестному и вечно страшному будущему. И человек идет, почти не справляясь о том, что его ждет... В его измученном тревожными думами лице, в его воспаленных, горящих незнакомым светом глазах люди хотят видеть признаки безумия, чтобы приобрести право отречься от него»². И эти *безумствующие* есть философы в подлинном смысле; философы, стоящие за гранью «морали», «идеализма» (и безумны они как раз с позиций «положительных истин») — в противном случае философия немыслима и невозможна; в противном случае она переходит на службу морали, идеологии, теологии и пр. «потреб толпы». Так, человек принуждаем к философии «крайними зонами» жизни. Отсюда — *философствует* (проживая трагичность бытия, одновременно — мыслит, думает) только *чуткий человек*, чувствительный к жизненным токам. «Там», «область трагедии», или «крайний регион жизни», или «предельные вопросы» жизни — лингвистические указатели на *место мысли*, которое не совпадает с привычной линейностью событий, с их предсказуемостью, с ровностью состояний: место мысли за местом обыденного мира — *место мысли в смерти «мира»*, т. е. того порядка, который воспринимается естественным и который скрывает *на самом деле* свои основания³.

Смерть обналичивает эти основания и выталкивает человека *на грань, в пустоту, в оставленность*. Смерть, потеря *родного* (человека, места, родины), *потеря покоя, тревога* дают повод к жизни мысли, обостряют ощущения, ускоряют и усиливают понимание — это состояния, в которых обостряется экзистенция.

¹ Шестов Л. Апофеоз беспочвенности: Опыт адогматического мышления. Л., 1991. С. 169.

² Шестов Л. Достоевский и Ницше (Философия трагедии). М., 2007. С. 17.

³ Можно предположить, что есть квалифицировать философию из этих оснований (из оснований *проживания* «драмы жизни» и «абсурда»), то мысль Отечества и сопряженный с нею опыт социального бытия и личностного выбора — подлинная философия.

Обостренная экзистенция принуждает к *письму*, но не к тому письму, которое ожидаемо аудиторией, не к «письму ответа», а к «письму вопроса». Обращаясь к опыту письма (*утверждающему опыт мысли*) Достоевского и Ницше, Шестов настаивает на такой стилистике письма, которая не берет на себя функцию «учительствования», напротив, сопротивляясь морализации, она, эта стилистика, выводит наивность автора, его *предельное непонимание*: Достоевский и Ницше «ничему нас не “учат”». Нет большего заблуждения, чем распространенное в русской публике мнение, что писатель существует для читателя. Наоборот — читатель существует для писателя. Достоевский и Ницше говорят не за тем, чтоб распространить среди людей свои убеждения и просветить ближних. *Они сами ищут света, они не верят себе*, что то, что им кажется светом, есть точно свет, а не обманчивый блуждающий огонек или хуже того — галлюцинация их расстроенного воображения. Они *зовут к себе читателя, как свидетеля*, они от него хотят получить право думать по-своему, надеяться, — право существовать» (курсив мой — И. К.)¹. «Неверие себе», «призыв читателя как свидетеля» работы мысли, как соучастника в «драме жизни» — собственно стилистические установки, предваряющие риторику «письма-вопроса», «письма-события», «письма-артикуляции жизненной драмы». Стилистика *вопрошающего письма* наводит на подозрение в несостоятельности всех выразительных канонов, закрепленных за мыслью, принуждая к отказу от естественного, утилитарного, «положительного для большинства», и, вместе с тем, к отказу от стилистики ответов. Стилистике подлинного философствования следует утверждать радикальное «Нет!» всем приемлемым нормам, подавлять привычку согласия, упования и надежды на спекулятивно выстроенные иллюзии («трансцендентного», «идеи спасения», «блага», «добра», «полезности» и пр.).

Стилистика вопрошающего письма (характерная для Достоевского, Ницше, самого Шестова), опрокидывая нормы, утверждает правомерность абсурда — только абсурд обналичивает полноту жизни, оставляя Непонятному и Непознаваемому его законное место, только *указывая* на них. Абсурд позволяет охватить полноту бытия. Абсурд есть стилистический прием, в котором мыслитель сталкивает высказывания, на первый взгляд разноконтекстуальные и несоотносимые между собой (к примеру: «...Недавно был уличен кладбищенский сторож в осквернении трупов. Но не ужасайтесь: сумма углов в треугольнике равняется двум прямым. Недавно у кого-то убили на войне единственного сына. Не беда: ломаная больше прямой...»²). Однако, столкновение разных контекстов («потеря единственного сына» и «ломаная больше прямой») открывает иную перспективу мысли, отличную от принятой: утрата (она же — «ломаная») выворачивает условности, наделяет бытие

¹ Там же. С. 18.

² Ссылка дана по: Семенов А. Н. Спасительная сила абсурда // Шестов Л. Афины и Иерусалим. М., 2001. С. 10.

потерявшего (переживающего трагедию) мужеством и стойкостью («ломаная больше прямой»); и таких смыслозадающих соотнесений достаточно много — из их наличия выводится проекция возможных смыслов (притом, что законченность смысла, его артикулируемость и определенность остается в стороне). Синтаксический и семантический абсурд приводит к абсурду мысли, который позволяет обнаружить абсурдность необходимости, принимаемой нормальной, корректирующей публичное бытие, наводит на «острые углы» жизни (которые «публичное бытие» старается обойти, подавить, скрыть успокоительными — моральными, идеологическими, теологическими и пр. — формулами). Абсурд позволяет оказывать сопротивление «фактам очевидности», которые стали таковыми благодаря привычке мыслить в стратегии, определенной традицией. Необходимость генерирует безразличие, апатию, слабость. Для Шестова, все, что касается «души и Духа», ускользает от «заключений», «фактов очевидности», от «регулярных, положительных истин», от «*привычки* необходимости». Живая жизнь, интенсифицированная опытом «личной трагедии», личным опытом «предела привычного», опытом грани, не поддается необходимости, напротив, просачивается там, где необходимость отменяется (в том числе и лингвистически, за счет избегания таких оборотов как «больше никогда...», «уже не...», «теперь не ...» и пр., которые усиливают боль утраты, и отказ — отказ возможности будущего «без...» — от которых позволяет мыслить порядок иначе, чем он уже установлен — мыслить порядок таким образом, что эта боль остается и смирение с нею — привычка к ней — немислимы, так же как и немислима в этом смысловом проекте лингвистическая фактичность прошедшего времени).

Прямой выход к абсурду — настойчивое непонимание тех моментов, которые принимаются за «необходимые положительные истины»: отказ этим «истинам» в возможности их понимания/приятия/допущения в приватное пространство. Непонимание осуществляется через целенаправленное и устойчивое сомнение в «положительных истинах», через неверие им и последовательный отказ от них. Шестов настаивает на том, что именно от сомнения — своего живого/живительного стержня отказалась философия, и приобрела статус «спекулятивных систем доказательства («истины», «бытия Бога», «мира», «человека» и пр.)». Сторонниками философских систем, успокаивающихся на своих гносеологических (прогностических, ретроспективных и пр.) иллюзиях, жизнь оставлена в стороне (Кант, к примеру, делит неделимое — живую жизнь человека — на трансцендентальное и трансцендентное, устанавливая иллюзорные «перегородки» в которые и которым начинает верить публика, забывая о *живом*), в то время как живое самой философии в ее *несомненном сомнении*. Потому именно философия способна выйти из поля иллюзорных «химер» разума, возобновить мысль и вернуть восприятию жизни мышлением стихийность и многообразие. Так, провозглашая абсурд в качестве способа приближения к безусловному живому, мыслитель настаивает, что он (абсурд) с необходимостью сопровождается сомнением в общепризнанном.

Абсурд необходим постольку, поскольку он разоблачает самомнение разума. В то время как мысль/жизнь нуждается в просторе; разум ставит «силки», уводит человека от опасности, притупляет бдительность, усиливает привычку боязни опасности, боли и пр. Боязнь смерти, самолюбие, зависть — качества человеческого, но «люди не любят признаваться в своих заблуждениях... Люди, ничтожные, жалкие существа, на каждом шагу, как это доказывает история и обыкновенная житейская практика, заблуждающиеся, хотят считать себя непогрешимыми и всезнающими. И зачем? Отчего не признаться прямо и открыто в своем незнании? Правда, это не так легко и достижимо. Подлый разум, вопреки нашему желанию, подсовывает нам мнимые истины, от которых мы не умеем отделаться даже тогда когда замечаем их призрачность», так «Сократ хотел думать, что ничего не знает — и не мог... Декарт понимал, что нужно во всем усомниться, но не знал, с чего начать»¹. Шестов формулирует существенную претензию к философии — «и так будет до тех пор, пока философы будут считать своей обязанностью учить и спасать ближних»², тем самым мыслитель настаивает на том, что философии следует вернуть себя к своему истоку — к *сомнению*: «Нужно усомниться не затем, чтобы потом снова вернуться к твердым убеждениям: это было бы бесцельно; опыт показал, что такой процесс приводит только от одного заблуждения к другому, — в области последних вопросов, разумеется. Нужно, чтобы сомнение стало постоянной творческой силой, пропитало бы собой самое существование нашей жизни. — И мыслитель дает такой парадокс: — Ибо *твердое знание есть условие несовершенного восприятия*»³. «Твердое знание» есть костыли для «слабого, неокрепшего духа», оно же есть «твердая почва привычки», целеустремленному отказу от которой мешает страх. «Созревший дух», отказываясь от «привычной прочности и устоев», освобождается от страха и тех «моральных клещей», которые ограничивают в нем полноту жизни. Решимость, мужество и бесстрашие характеризуют подлинную философию.

Предпринимая попытку «взрыть убитое и утоптанное поле современной мысли», Шестов оживляет архаические (праисторические) основания разума — ужас, зыбкость почвы, обостренное чувство грани — основания мифические. Архаика мысли есть мифическая архаика — это свой, собственный, живой опыт мысли, *всегда* маркированный личностным присутствием. Шестов говорит: «... если вы сохранили живые глаза и чуткий слух — бросьте инструменты и приборы, забудьте методологию и научное донкихотство и попытайтесь довериться себе. Что за беда, что вы не добудете общеобязательных суждений и увидите в баранах баранов? Это шаг вперед, может быть.

¹ Шестов Л. Апофеоз беспочвенности: Опыт адогматического мышления. Л., 1991. С. 88.

² Там же. С. 88.

³ Там же. С. 88.

Вы разучитесь смотреть вместе со всеми, но научитесь видеть там, где еще никто не видел, и не размышлять, а заклинять, вызывать чуждыми для всех словами невиданную красоту и великие силы»¹. Сила мысли *практикуется* посредством последовательного отказа от таких социально (и морально) положительных/приемлемых явлений, как «гуманизм», «общественное благо», «долг пред ближним», «мировоззрение» и пр. Такие конструкции, получая социальную прочность, принуждают к исполнению определенных (социально и идеологически) выгодных действий, завлекая ум в «силки разума».

Освобождение от «разумных сетей» возможно через принятие таких феноменов, которые остаются на периферии социального, принимаются общественностью в качестве социально невменяемых, но которые дают полнокровное ощущение жизни. Это феномены: «презрение», «безумие», «ненормальность», «опасность», «отказ от самосохранения», «отказ от утешения», «эгоизм», «отказ от утилитаризма», «сознательный обман себя (как *осознание, контроль* противоположности обмана внесознательного, предоставляемого стандартными клише)», «непоследовательность», «неожиданность», «неконсервативность», «унизительность», «одиночество» и пр. — такие реалии вплетены в приватное жизненное пространство социальной нормированностью собственного смысла. Если этот смысл методично вскрывать — отказывать ему в понимании (соответственно — в принятии, в допущении в *свой* мир) — и анализировать, прояснять условия закрепления этого смысла за тем или иным социальным феноменом, условия его квалификации со стороны морали, то «почва идет из под ног», «земля горит», и ощущение, что «за тобой уже ничего нет». Принятие этого живительного «нет» (часто провоцируемого жизненной драмой, болью, бесосновной тоской, внезапным озарением — «все не так») дает возможность *быть мысли* (и живой полноте жизни). И боль, и тоска, и утрата, и разверзшаяся пустота проживаемы вполне тогда, когда усилены соответствующим словом — когда слово им дано (ими получено). Неприятие положительных реалий и слов, укрепляющих их социальный статус («положительных законченных истин»), принуждает к *адогматическому мышлению*, в плане выражения (вербальной артикуляции) сопровождаемому отказом от семантической определенности формул-клише, от их стилистической замкнутости, исполняемому *живым словом-мифом*.

Практикуемое непонимание приводит к абсурду, и очевидно, абсурд культивируется через методическое непонимание, разоблачающее темы безличного «добра» и анонимной «справедливости», вытесняющие *а/вне/доморальное естество*. Адогматическое мышление, мифопоэтика мысли, отказываясь от равнинного (утрамбованного, утоптанного) ландшафта разума, предлагает альтернативу — *ландшафт горного пути*, который может быть понят и в качестве метафоры, квалифицирующей стилис-

¹ Там же. С. 172–173.

тику мышления, и в качестве пойнэтического жеста, делания, мастерства, на которое отваживаются отчаянные (отчаявшиеся)¹.

Итак, под территорию мысли Л. Шестов отводит языковые нюансы, афоризмы, стилистический пастиш: мысль чревата трезвостью ума (посредством принятия безосновности «думания», через целенаправленный отказ от «положительных истин»); трезвость ума закаляет, застигает человека врасплох, оставляет его один на один с жизненной стихией. Живая мысль экзистенциально укоренена, потому проживается полнотой обостренных чувств.

5.2.2. Экзистенциал/Тело/Миф

Следует заметить, что, расчищая территорию «думания», Л. Шестов освобождает и язык от закрепленной за ним коммуникативной функции, оставляя присущую ему функцию чистой репрезентации-представления. Из «Апофеоза...» проступает следующее: мысли и письму как способу ее утверждения, манифестации и артикуляции присущ не только коммуникативно-конвенциональный статус, культурально поддерживаемый аристотелевской теорией корреспондентности; мысль и письмо необязательно ориентированы на адресата, напротив, «думание» (и слово, в которое оно упаковывает себя и в котором оно себя обнаруживает) в адресате как раз не нуждается. *Фраза мысли — без адреса*, она есть частное пространство конкретной жизни, конкретного живого опыта. Если коммуникативная функциональность языка (мысли, письма) ориентирована на убеждение, т. е. на внятность донесения того, что говорится и какая цель этим говорением преследуется, то репрезентативная функциональность не ориентирована на конкретику определенной *точки зрения*, определенной логики. Репрезентация открывает множество логических перспектив, в том числе наводит и на *логику зла* (инобытия добра), на *логику риска* и на логику мужественного пребывания сделавшего выбор мыслителя в свободе идти на риск, осознавая, что *свой жест* (*этот жест, эта живая* акция мысли) противен социально (морально) приемлемому. Логика зла и логика риска открывают возможность расщепления стилистики донесения мысли. И в этом смысле то, что понимается под «гуманистическими основаниями общества», есть один из многих стилистических вариантов письма (один из приемов мышления). Логика риска и логика зла (как манифестация логики *иного* конвенционально принятому) указывает на чистую репрезентативную *возможность* языка.

¹ Уместно сравнить шестовский «*ландшафт горного пути*», взятый им в квалификации подлинности слова, языка, шире — мысли, с подобным сравнением, обнаруживающим себя в творчестве М. Цветаевой (к примеру, в ее статье «Поэт-альпинист»). Мысли поэта и философа в так ориентированном мироощущении совпадают. Мысль есть занятие альпинистского порядка, но, в то же время, сам псевдоним Л. Шестова производится мыслителем от «шеста» («посоха») — одного из немногих «путеводителей» странника. В ландшафте равнин (языка, словесный арсенал которого «прописан» культурой и закреплен традицией) мысль есть *хождение с шестом* по непроторенным тропам.

Эпоха Серебряного века предлагает эмансипацию пола, эмансипацию тела, и в этом контексте тексты Л. Шестова достаточно отчетливо демонстрируют силовую линию освобождения языка от насилия над ним социального тела (освобождение от приватизация языка социальным контекстом). В текстах Шестова (и в «Апофеозе...», а особенно в его поздних работах) проводится освобождение мысли от догмата формально-логических и социально вменяемых схем, а вместе с опытом освобождения мысли прослеживается и желание мыслителя освободить язык — возратить ему его сущностно значимое (живое в опыте детства, игры), его *изначальную приватность*.

Приватность языка, укрепленная личностным опытом «граней мира» (или «последних вопросов») ориентирована не столько на публичность, сколько на риторику, внутренне присущую глубинной связи жизни и слова, т. е. на убедительность и внятность для самого проживающего жизненный момент тех словесных конструкций, которыми он фиксирует опыт, которые, возможно, этим опытом пробуждаемы и обнаруживаемы¹ (равно как и наоборот — этот опыт пробуждают и интенсифицируют, вызывают глубину переживания). Это дает основание полагать, что приватность языка ориентирована на интенсив проживания жизни, сопряженный с интенсивом лингвистической артикуляции *опыта жизни*. Полнота проживания, чуткость не поддаются спекуляции, не передаются *ratio-speculum*, но требуют иного слова. Телесный опыт реагирования на реальность (а мысль телесна настолько, насколько она инициирована *чувством жизни*), боль бессодержательны, т. е. свободны от конвенционально

¹ Как замечает в личной беседе Саша Силкин, тема возможностей индивидуально-личного языка была оставлена в стороне и такими радикальными стратегиями мысли, которые отстаивались в середине и конце XX века европейским посмодерном. Даже в работах Ж. Деррида тело языка принимается как тело коммуникативно определенное, имеющее конвенциональную природу. Язык никогда не выводился из конвенционального поля — потому что не утрачивал коммуникативной природы, основания. В то время как альтернатива воспринимать язык в противоположном режиме — в режиме личного опыта мира, в режиме приватности — тема достаточно живая: индивидуальная практика позволяет вообще убрать коммуникативную причину, основу, позволяет оставить только репрезентативную функцию без какой-либо корреспондентности в кругу коммуникантов, «обыденных целей» и т. д. Очевидно, если заводить речь о языке топологической рефлексии, то актуальной будет именно репрезентативная функциональность языка, поскольку она позволяет фиксировать живой опыт мысли, инициируемый ритмикой действия, тактильной вовлеченностью, телесным реагированием, ландшафтом. Ориентиры на такое восприятие языка/слова имеют место в аналитике поэтического слова поэтами и критиками (к примеру, формалистами-литературоведами-лингвистами) Серебряного века, в том числе они представлены и собственно философскими линиями мысли — В. Розанова, Л. Шестова. Важным остается то, что восприятие языка вне коммуникации — и есть свободное поле мысли. Оставаясь в режиме мысли Шестова, который принимал свободу как осознанную необходимость, свобода есть осознанная языковая необходимость (при этом — *осознанная необходимость языка*, значимого в качестве приватного феномена, что расширяет топос самой свободы).

принятых смыслов вещей, потому этот опыт принуждает к приватному языку — к языку репрезентации, к мифу.

В одной из последних своих работ («Киргегард и экзистенциальная философия», 1938г.) Шестов, продолжая линию мысли, ориентир которой был задан ранним опытом письма, и, нагнетая, усиливая «логику ужаса», настаивает на таком способе изложения, который наиболее адекватен для *такого* порядка *логического* (ужас, оставленность при разъятом противоречии желания («Я хочу») и долженствования («Ты должен» при том, что остается невыясненным, к примеру, в жизненно значимом случае Киргегарда — «Откуда Киргегард знает, что существует такое “принуждение”, которое даже божественную любовь заставляет склониться над Неизменностью?» — то, что определить предметным порядком языка невозможно). «В мировой литературе мы найдем не много писателей, которые решались в таких исступленных образах демонстрировать права вечного и этического над смертными и бессмертными, — пишет Шестов. — Да и сам Киргегард не отваживался открыто об этом говорить: тут больше, чем когда-либо, он пользовался формой “непрямого высказывания”, и я не скрываю ни от себя, ни от читателя, что теми сопоставлениями цитат, что мне пришлось сделать, я *больше добивался выявить его “молчание” или, точнее, то, о чем он молчал и о чем мы все молчим, чем то, о чем мы все, и даже сам Киргегард, говорит*» (курсив мой — И.К.)¹. — Экспликация того, *о чем молчание*, того, *что* молчанием утаивается, но неизменно присутствует в самом складе говорения, в самом порядке письма определяет равнодушие к *теме* языка, волнение Шестова о языке, о тех его структурах, которые, выговаривая, таят молчание, наводят на мысль и открывают ей путь, тем самым преодолевая внутрилингвистическую необходимость. Та же тема является фоном его размышлений над логикой текстов Ницше. В своей ранней вещи («Достоевский и Ницше (Философия трагедии)») Шестов настаивает на том, что тексты Ницше, сотканные из противоречий, не должны быть восприняты только в качестве «выраженных убеждений автора», скорее это «искусственно созданные» конструкции, преследующие одну из целей — отвратить *естество мыли* от «стремления к ясному дневному свету, к разумности во что бы то ни стало», от «желания сделать жизнь светлой, холодной, осторожной, сознательной, безынстинктивной, противоборствующей инстинктам». Ницше не столько обличает такие «недоразумения как Сократ», сколько «торжественно и уверенно отделяет себя от этой категории» мыслителей, подписывая себе нравственный приговор: Ницше предоставляет «метод отыскания истины — хотя, конечно, и отрицательный»², который заключается еще и в том, чтобы «скользить по поверхности слов». «... Мы в сочинениях Ницше, — замечает Шестов, — меньше всего должны искать тех заключений, к которым он пришел, отклоняя естественно выраставшие в душе запросы. Наоборот, все такого

¹ Шестов Л. Киргегард и экзистенциальная философия. М., 1992. С. 178.

² Шестов Л. Достоевский и Ницше (Философия трагедии). М., 2007. С. 145–147.

рода суждения мы, в свою очередь, должны систематически и последовательно отклонять и устранять. Пусть больно и страждущий говорит как больной и страждущий, только о предметах, которые имеют для него значение. Unbedingte Verschiedenheit des Blicks ведет к ужасу и холоду одиночества; глубокое подозрение к жизни грозит еще более страшными последствиями, говорит он. Мы все это знаем, и тем не менее требуем от Ницше только одной правды о его жизни. И, главное, в конце концов, он сам всеми силами хочет высказаться, открыть читателю свою мучительную тайну, как и Достоевский в своем «Великом инквизиторе»¹. Отказ от «заключений», следование логики письма, выведенной непрямыми конструкциями, пронизанными смысловыми противоречиями, открывается возможность проскальзывания за предметную грань слов и восстановление того, о чем слово умалчивает — лингвистические установки мыслительной стратегии самого Шестова, и для него — подлинной философии, которая, в свою очередь, нацелена на то, чтобы, заморозив идеалистические истины, «не отрицать страдания... а принять их, признать и, быть может, наконец, понять»². Страдания, схваченные логикой приватного языка, вовлеченного в логику парадоксов письма, высвобождают архаическую стихию мифа, удерживающую пределы и языка, и реальности, и человека в едином топосе, предвосхищающем линейную определенность конвенционально выстроенной логики. Миф позволяет делать акцент на *тишине*, среди которой «донесутся до нас новые слова, может быть откроется *правда о человеке*, а не опостылевшая и измучившая всех человеческая правда»³.

Тексты Шестова, вбирающие в себя ориентиры на сентенции и сюжеты Ницше, Достоевского, Киркегарда, организуют смысловое пространство *таким образом*, что в них проступает стихия мифического, *которой* обнаруживается то, что «Логос знания бесконечно наивнее и ограниченнее предопределяющего его Мифоса»⁴. Сам приватный язык есть указатель к мифу и, одновременно, являет себя мифом в его первоисходном значении — в значении принятия слова не столько как уже определенного смысла, сколько как опыта пути, по которому практика разъятой и освобожденной от спекулятивных условностей жизни (мысли) находит адекватное себе выражение; пути, которым движется мыслитель, укладывая в слова живой опыт предела / «думания», предоставляя читателю полноту этого опыта (сопровождаемого молчанием, скрывающим себя за словом — *в дословном*), и выговаривая «свою тайну».

Логика мифа смущает логику устойчивой и социально приемлемой формы («логику трезвого ума», формализованную логику истины). Миф проникает в логику анонимных истин, «больших тем», всеобщих правил этического, разо-

¹ Там же. С. 154.

² Там же. С. 13.

³ Там же. С. 154.

⁴ *Иванов Н.* По ту сторону истины и лжи: Путь Льва Шестова / / *Шестов Л.* Апофеоз беспочвенности: Опыт адогматического мышления. Л., 1991. С. 27.

блачая их претензию на универсализм, на власть. Миф, движимый мыслителем (движущий мыслителя), делает очевидными те скрепы, которыми держится «разум», «этика», отсылая к порождающим их феноменам. Снимая логические «заслонки» разума («замораживая» лексико-синтаксические линии), миф (инициируемый опытом предела и, одновременно, иницирующий этот опыт) посредством абсурда легализует *таинственность*, тщательно маскируемую, подавляемую и вытесняемую из культурного поля — миф снимает маски с вещей и явлений, оставляя человека один на один с собственным естеством.

Тексты Шестова не призывают к целенаправленному возрождению мифа, они осуществляют пробуждение *исконно мифического* в языке. Миф, оставляя в стороне коммуникативную конвенциональность слова, предоставляет мысли свободу, одновременно же наводит на необходимость личной ответственности говорящего. Миф есть свобода и ответственность, схваченные единым жестом мысли.

В режиме восприятия языка как приватной структуры бытия, как мифа становится очевидным то, что слово, язык не могут быть (не поддаются) поняти дистанцированно от телесного опыта, опыта телесности, прожитого на пределе чувств (тоски, боли, отчаяния, страха и пр.). Боль дает возможность почувствовать тело, вспомнить о том, что оставлено, подавлено, забыто; боль приводит к простоте слов, к непосредственности поступков, оживляя жизнь и восстанавливая *память*. Боль вскрывает сущностные основания памяти, выводит на поверхность абсурд афоризма «память лечит», напротив, *проживание боли* делает очевидным противоположное: память не лечит, более того, она призвана не лечить, но «теребить рану», травмировать тело. Полнота жизни (вбирающая в себя и утрату, потерю и, одновременно, присутствие потерянного, утраченного, ту полноту жизни, в которой опустевшее чье-то место в обжитом порядке за / наполнено болью) ощущаема / интенсивно проживаема при наличии незаживающей раны, ее боли. Слово-миф боль усиливает, часто прибегая к «запретным ходам», проговаривая то, что табуировано социальным, или что с позиции социальной приемлемости воспринимается *ненормальным, безрассудным, неразумным* — сам факт речи, утверждаемый грамматикой настоящего времени в отношении того, кто оставил мир, или обладание кем в «принятом порядке» и одобряемом социально / этически невозможно (к примеру, желание обладать Региной Ольсен для С. Киргегарда¹). Размышляя над философией Ницше

¹ «Он (Киргегард — И. К.) любил, больше всего на свете любил Регину Ольсен, — пишет Шестов о жизненной драме Киргегарда. — Необходимость порвать с ней ужасала его безмерно, до такой степени, что даже в последние дни своей жизни через много лет после того, когда Регина Ольсен стала женой Шлегеля, он внутренне, вопреки свершившемуся факту и всем очевидностям, твердившим ему, что однажды бывшее не может стать небывшим, продолжал добиваться своих прав на нее. Умирая, он думал не о суде вечности, о котором он рассказывал нам в своих речах, он словно ждал, что очевидности расступятся, рассеются, превратятся в ничто, и за ними откроется новая и совершенно непостижимая для разума истина, что Регина Ольсен

и Паскаля, мыслитель заключает: мысль пробивается *благодаря боли*, иногда, и довольно часто — посредством ее. «Только великая боль, — передает Шестов слова Ницше, которые, по его убеждению, характерны и для мысли Паскаля, — та длинная, медленная боль, при которой мы будто сгораем на сырых дровах, только эта боль заставляет нас, философов, спуститься в последние наши глубины, и все доверчивое, добродушное, прикрывающее, мягкое, в чем, быть может, мы сами прежде полагали свою человечность, отбросить от себя»¹. — Только боль, ее острота или притупленность, обналичивают в человеке то, что *уже нечеловеческое* — не поддающееся рамкам рассудка, контроля, но что выводит на поверхность стихию жизни и дает ей слово — что квалифицирует наличие мысли, ее сущностное основание. Так, мысль не / доантропоморфна, ее фактичность делает возможным выход к *безусловно живому*.

принадлежит не Шлегелю, который был на ней женат и обладал ею, а Киркегарду, который от нее ушел и мог в этой жизни только прикасаться к ее тени... если то, что он говорил, имело хоть какой-нибудь смысл, то придется допустить, что и в самом деле такой ничтожный, такой обыденный случай, как разрыв Киркегарда с Региной Ольсен, был событием всемирно-исторического значения, более важным, чем открытие Америки или изобретение пороха. Ибо раз все-таки окажется, что в какой-то ни для кого не видимой и не существующей перспективе Киркегард отстоял пред самоочевидностями свои права на Регину Ольсен, — то все устои нашего «мышления» окажутся поколебленными. Тогда философии придется от Гегеля идти к Иову, от Сократа к Аврааму. Тогда от разума — придется идти к Абсурду. Наши основоположные, незыблемые истины превратятся в «пернатые сновидения» — заключает Л. Шестов (*Шестов Л. Киркегард... С. 178–179*), примеряя эту речь к фактичности собственного бытия; ход интерпретации наводит на необходимость принимать жизненную подложку всех текстов Киркегарда, поскольку именно эта подложка есть импульс самой жизни, побудивший Киркегарда к письму, пробудивший в нем мыслителя и писателя. *Невозможное* ранит, причиняет боль, оно же пробуждает мысль, выводит ее на поверхность и поставяет сюжеты для ее претворение в текст, что дает основание полагать, что жизнь и опыт письма взаимововлечены и взаимозависимы, и что они сцеплены между собой приватным текстом (языком), который не проговаривается напрямую, но прослеживается в языковых жестах, в самой манере письма, в выборе темы и способе развития сюжета — *в стиле*, который остается все же в позиции *метаязыка* (как будто фоном) в отношении того, *что* говорится и *о чем* говорится, и в то же время стиль (метаязык, фон) обнаруживает себя в том, *как* говорится. Единство композитов речи мыслителя дает основания фиксировать факт *приватного языка*, улавливать и воспринимать его *особенное*. Возможно, за этой интерпретативной формой сюжета чужой жизни в подлинной философии (в силу равнодушия самого мыслителя к теме такого порядка) скрывается фактичность его личностного бытия. В заинтересованности, потребности в теме интерпретируемого жизненного сюжета (в теме отсутствия, возможности невозможного) обнаруживается и выводится на поверхность подспудный пласт трагического опыта жизни самого Шестова, и, если следовать его установкам, схватывания подлинной мысли, — любого человека.

¹ Шестов Л. Гефсиманская ночь (Философия Паскаля) [Электронный ресурс] / Л. Шестов — Режим доступа: <http://vzms.org/index.htm>

Мысль, провоцируемая болью, последняя надежда, разворачивающая себя перед мыслителем, стоящим на краю пропасти. Миф-слово, приватный язык в этом контексте может быть понят и в качестве способа удержания и этой надежды, и этой грани; в то же время, он открывает перспективу взгляда, отличную от привычной и приемлемой, принуждает заглядывать за грань принятых смыслов и вер, в глубину архаического стихии языка и быть подверженным ее ритму, за которым отношение «истина» / «ложь», «добро» / «зло» отступают, приобретая второстепенное значение: миф открывает топологию и топографию стихийности жизни, обнаруживающей себя в статусе *иного* привычному, нормальному, регулярному, разумному.

В поздних работах *инобытие*, провоцируемое болью от Необходимости, причиняемой неотвратимостью фактов и принуждающей к принятию Неизменности, болью проживания отчаяния, мыслитель именует экзистенцией, указывая на то, что опыт мысли невозможен в отрыве от опыта тела, что существует такой жизненный порядок, в котором физика и метафизика сводятся в единый топос, а слово перестает значить то, что за ним закреплено традицией, становится обезумевшим словом, словом живого приватного языка — словом мифа.

Следует обратить внимание, что в позициях восприятия живого слова мысли философия и Л. Шестова, и В. Розанова сходятся в едином основании: она принуждает к отвлечению от общего, к переходу к частному, к обращению к природе, к естеству и посредством него требует вернуть человеку здоровый инстинктивный эгоизм, наличие которого дает возможность мыслить и, одновременно, отвлекает от эгоизма меркантильного, сводит «чувство человека» и с общечеловеческим и с природным началом. Текст в так заданном режиме мысли (посредством неожиданных оборотов, сопоставлений, абсурдных фраз и сентенций, методического непонимания) осуществляет хирургическое вмешательство в область мышления, обнаруживая и стилистически обналичивая живую пластику слова — слова-экзистенциала-мифа. Философия и литература в таком контексте мышления (в контексте актуальности *жизни* и *живой мысли*) смыкаются.

Вывод. Литература (проза, поэзия) XX века, Платонова, Набокова, Бродского¹ раскрепощает философию от категориально заданного догматического мышления (где категориальный строй воспринимается драмой языка), сообщает ей лингвистическую перспективу. Мысль этих авторов (стилистика

¹ Поэтический дискурс как собственно философский в эстетике И. Бродского получил осмысление в следующих работах: *Келебай Е.* Поэт в доме ребенка. Прологемы к философии творчества И. Бродского. М., 2000, *Лакербай Д.Л.* Ранний Бродский: Поэтика и судьба. Иваново, 2000, *Плеханова И.И.* Метафизическая мистерия Иосифа Бродского. Под знаком бесконечности: эстетика метафизической свободы против трагической реальности. Иркутск, 2001, *Ранчин А.М.* Философская традиция И. Бродского // Литературное обозрение. 1993. № 3/4, *Ранчин А.М.* Иосиф Бродский и русская поэзия 18–20 вв. М., 2001, *Ранчин А.М.* На пиру Мнемозины. Интертексты Иосифа Бродского. М., 2001, *Эткинд Е.Г.* Материя стиха. Париж, 1985.

и риторика их текстов) длит зыбкую нить ероче в 30-х, 40-х, 70-х годах: здесь философия представлена через литературу, а литература может быть воспринята в качестве одного из возможных жанров философствования. Очевидно, что опытом мысли художников слова литература выводима на уровень философствования, в то же время и литературный текст задает мыслительные ориентиры философского текста, организует самое пространство мысли и мышления. Литература XX века укоренена в эстетическом пространстве Серебряного века, в опыте мысли ориентирована в большей степени на стилистику В. Розанова (В. Набоков), Л. Шестова (И. Бродский), в меньшей степени — Н. Бердяева, С. Франка и остальных. «Розановский текст» предлагает уникальную версию философствования, ориентированную на лингвистический космос — на топологию языка. Здесь философия и поэзия органически связаны, их язык — язык мифа, а *образ мысли* — мифопойэтический. Холистичность опыта мысли Серебряного века дает основания воспринимать литературу и философию в пространстве отечественной культуры в качестве реалий взаимозависимых.

Модерн повторяет барокко на новой исторической спирали (согласно Т. Элиоту), в то же время русский модерн отличен от модерна европейского, хотя по типологическому сходству соотносим с ним. Если русский модерн возвращает барокко и претворяет его в лингвистической среде отечественной культуры, то топологическая рефлексия продлевает и развивает установки модерна на сущностный порядок рациональности, и без контекста модерна ее работоспособность вполне понята и воспринята не может быть. Кроме того, следует учитывать, что по многим основаниям русский модерн как философский проект (обнаруживающий себя в опыте философствования В. Розанова, Л. Шестова) соотносим с рациональными платформами европейского постмодерна.

Европейская генеалогическая линия топологической рефлексии — особая тема, но в отечественной культуре, можно быть уверенным, основания стратегии топологической рефлексии узнаваемы в мысли В. Розанова, Л. Шестова, со-бытийствующих с эстетической рефлексией поэтов-современников. Топологическая рефлексия по многим основаниям, как это показано в исследовании, есть дление эстетики Серебряного века в философии. Контуры самого стиля философствования, именуемого «топологическая рефлексия», проступают (и этим могут быть обоснованы) из эксплицированной преемственности. Язык топологической рефлексии в этом порядке не может быть воспринят иначе, чем приватный язык, который посредством *перверсии* (преодоления) лингвистического схематизма, санкционированного культурой, обналичивает и делает фронтальным живую *плоть слова*, вовлеченного в приватный эстетический опыт мысли. В так заданном лингвистическом режиме дело поэта и дело философа суть взаимоконвертируемые жесты, а поэзия, разворачивая естество родной речи, утверждает себя как «грамматика философии» (хотя у Новалиса была философия «грамматикой поэзии»).

Заключение

Серебряный век как эпоха есть не только историческая точка, но с необходимостью открывается органикой мысли, воспроизведенной смысловыми глубинами русского языка; это — фундамент самобытной культуры. В контексте отечественной культуры «Серебряный век» может быть соотносим с европейским Возрождением и Романтизмом, поскольку выполняет ту же содержательную, телеологическую нагрузку в укреплении культурных основ: принуждает к восстановлению значения античности в плане целостных, не подвергнутых делению на опыт и интеллект, тело и дух, материй. Опыт мысли Серебряного века обнажает и демонстрирует важные вещи в плоскости культурного самоосмысления современной России: — русская культура — *иное* культуры западноевропейской, совершенно самобытно переплавляет европейские и азиатские модели рациональности, упакованные в словарь мысли и организующие образ действия; — философия русского модерна — уникальная стратегия философствования, подкрепленная и национально-этническими механизмами родной речи, и географической рельефностью, это *иная мудрость*, не подпадающая под формат мудрости Европы, но на уровне опыта рекультивации смысла с Европой солидарная; — язык русской мысли — синтетический по внутренней органике и архитектонике русский язык; в поле *этого языка* обнаруживает себя мысль пойэтическим жестом художника слова, поэта, философа.

Здесь важно принять, что русская мысль — это мысль, заданная из топологических оснований и утвержденная собственным опытом мира. В текст сознательно не были вовлечены работы сугубо философского характера, поскольку в них (за исключением некоторых немногих, показательных в плане лингвистической работы — В. Розанова, Л. Шестова) нет предварительной глубинной работы со словом, сопровождающей работу мысли, не прорабатываются основания мысли, не развивается / раскачивается ее Логос, а мыслительные композиции зачастую фундированы метанарративными сюжетами (религиозными, идеологическими, собственно нормативно-философскими и пр.). Часто язык «русской религиозной философии», как она закрепилась в традиции, риторичен, и соскальзывает либо в публицистику (как, к примеру, у Н. Бердяева), либо — в религиозную риторику (что частотно для Н. Лосского, С. Булгакова, А. Лосева и др.). Довольно интересна поэтика мысли П. Флоренского, Г. Шпета, но это тема другого исследования. Нас интересует мифопойэтика, в которой доминантным в плане высказывания остается пойэтический дискурс, опыт приватного языка.

Авторы Серебряного века пойэтическим жестом фиксируют и осваивают территорию, в которой оказывается возможным обретение живой мысли, свободной от пологих смысловых схем, вербальных клише, спекулятивных конструкций предметной рациональности. Топологическая рефлексия продолжает дело мысли, заявившей о себе эпохой Серебряного века. Задача тех, кто

осуществляет дело мысли сегодня — пробудить интерес к стилю и языку философствования у молодого поколения, задать ориентиры, по которым можно двигаться. Авторы, позиции которых для настоящего исследования принципиальны, справляются с этой задачей. Главное в их текстах сегодня — неравнодушное отношение к делу мысли, реставрация отечественной традиции мысли и ее понимание в исторической перспективе.

Как показывает исследование, топологическая рефлексия в своем историческом основании укоренена в эстетическом опыте Серебряного века и наиболее явно демонстрирует себя в такой особенной стратегии мысли, как мифопойэзис, для которого в языковом плане остается доминантным опыт поэзии — опыт *расплавленного слова*, совпадающий с опытом *живой мысли*.

Язык прощупывает и осваивает *пограничье*.

Язык в бытийственном срезе не есть только грамматическая система, не есть способ коммуникации, выполненный по заранее заданным логическим форматам и обоснованный конвенционально.

Язык есть способ бытия, позволяющий мыслителю выйти за границы установленных смысловых форм и сообщающий ускорение мысли. В этом отношении то, что фиксируемо «миром», зависимо от языка в своей непосредственности.

Язык *уже* есть феномен эстетический, если понимать эстетику из изначально присущего ей значения/этимологии — *aesteticos* — чувственное восприятие. Мысль конвертируется в специфический языковой опыт, в котором язык есть стихия, стягивающая мир вещей и реальность человека, сознательное и бессознательное, рациональное и внерациональное. Точкой отсчета чаще всего выступает второе, как только речь заходит о понимании человеком себя в качестве человека, о подлинном восприятии таких безусловных феноменов, которые маркируют *человеческое* — честь, совесть, истина, благо, любовь и пр. — в целом: когда речь заходит о подлинности. *Понимание* таких феноменов возможно из опыта их *проживания*. И такой опыт отсылает к изнанке слова, провоцирует выход за границу принятых и конвенционально закрепленных содержаний. Это уже не язык понятий, абстрактных категорий — это язык-миф, в котором слово и вещь, означаемое и означающее не разъяты, но сцеплены единой формой. Такое понимание языка рекультивирует его архаическое значение и смысл. Слово воспроизводит перводанность мысли, само же выступает прагмемой, т. е. такой лексической оболочкой, в которой название, имя сопряжено с опытом, действием (*pragmata* — действие). Говоря о так заданной бытийственной версии языка, следовало бы воспринимать онтологию слова через мифопоэтику, присущую поэтическому дискурсу, в котором слово расплавлено до звука, вбирает в себя ритм, сталкивает в одном контексте смысловые единицы, контекстуально далекие друг от друга, задает ситуацию неожиданности, внезапности, часто — абсурда. И из такой ситуации *проступает* смысл, который *еще не* наделен монументальной конкретикой слова, *но уже* содержит субстанцию, «тонкую материю», смысла.

Если вести речь о личностной идентификации, то она возможна только при таком рациональном усилии — при отстраненности от смысловых клише, от проложенного Логоса смысла, при *отстранении* смысла (как у В. Шкловского в русском формализме начала XX века). Личностная идентификация, ориентированная на говорящее, живое слово и фиксируемая этим словом, обращается к опыту, произведенному в поле этого национального языка, в данном случае — русского. Потому личностная идентификация, осуществленная посредством *своего*, стилистически не ангажированного слова, либо совпадает с идентификацией отечественной философии, проведенной различными мыслителями в различные исторические периоды, либо отталкивается от нее.

Надо сказать, что отечественная философия не может быть достаточно полно воспринята и понята, если ее ограничивать от поэтических языковых практик, от восприятия слова в качестве мифа, от проведенной работы над словом, из которой становится очевидным то, что действие мыслителя и поэта совпадают, если речь заходит о самих основаниях мысли, о установках рациональности, о подборе слова, свободного от идеологического сюжета (религиозного, политического, социально-коммуникативного). Для идентификации современной отечественной мысли важен эстетический опыт «русского Ренессанса», Серебряного века, отечественного модерна, повторяющего в ключевых позициях барокко и обналичивающего уникальные версии восприятия единства слова-мысли, ставящего под вопрос сами установки смысла, «конды» рациональности. В своих ключевых позициях этот опыт опережает ту версию философии и философствования, которая в полноте своей развернула себя в Европе в середине XX века — в опыте феноменологии, экзистенциализма, философии жизни и пр.

Личностная идентификация, совпадающая с эстетическим опытом языка, — уже есть опыт реальной философии, искренне нацеленный на прояснение того, что не укладывается в бытующую рациональную схему. В таком контексте мир становится мифом, в котором каждая вещь имеет свое имя и прикладное значение, а человек понимает, что он делает и с какой целью. Эстетика языка здесь — один из возможных ориентиров в изменяющейся реальности, в ситуации, когда очевидное теряет свою приемлемость и понятность, когда человек стоит перед выбором — *как* понимать мир и *как* возможно понимание.

За границей текста остались интересные тематические срезы; к примеру, архаическая стилистика «Навях чар» Ф. Сологуба, тема хаоса и «вампиризма» А. Блока, сновидческая риторика А. Ахматовой, «смысловые» сдвиги А. Платонова, топо-логическое прочтение работы А. Кожева «Идея смерти в философии Гегеля». Некоторые позиции, раскрытые в тексте, требуют более подробного, детального осмысления. Все эти моменты указывают на возможность продолжения исследовательской работы, а также дискуссий, провоцирующих письмо.

Литература

Источники.

1. *Андрей Белый* и *Иванов-Разумник*: Переписка. СПб., 1998.
2. Антология русской поэзии. Максимилиан Волошин. Стихи. [Электронный ресурс] / М.А. Волошин — Режим доступа: <http://www.stihi-rus.ru/1/Voloshin/index.htm>
3. *Аристотель*. Никомахова этика. Кн. II. Ч. 2. // *Аристотель*. Соч. В 4 т. Т. 4. М., 1978-1984.
4. *Ахматова А.* Заметки о Николае Гумилеве // *Ахматова А.* Полное собрание поэзии и прозы в одном томе. М., 2009.
5. *Ахматова А.* Листки из Дневника [о Мандельштаме] // *Серебряный век*. Мемуары (Сборник). М., 1990.
6. *Ахматова А.* Пестрые заметки // *Ахматова А.* Полное собрание поэзии и прозы в одном томе. М., 2009.
7. *Ахматова А.* Проза о «Поэме без героя». PRO DOMO MEA // *Ахматова А.* Полное собрание поэзии и прозы в одном томе. М., 2009.
8. *Ахматова А.А.* Из семи книг: Стихотворения, поэма. СПб., 2002.
9. *Ахматова А.А.* Листки из дневника // *Мандельштам О.* Соч.: в 4-х. т. Т. 1. М., 1993.
10. *Бальмонт К.* Элементарные слова о символической поэзии // *Бальмонт К.* Избранное: Стихотворения. Переводы. Статьи. М., 1980.
11. *Барт Р.* Camera lucida. М., 1997.
12. *Барт Р.* Империя знаков. М., 2004.
13. *Бахтин М.* Лекции об А. Белом, Ф. Сологубе, А. Блоке, С. Есенине (в записи Р.М. Мирской) // *Диалог. Карнавал. Хронотоп*. 1993. № 2–3.
14. *Бахтин М.* От философии поступка к риторике поступка. М., 1996.
15. *Бахтин М.* Слово в романе // *Вопросы литературы и эстетики*. М., 1975.
16. *Бахтин М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965.
17. *Бахтин М.М.* К методологии гуманитарных наук // *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М., 1986.
18. *Белый А.* Душа самосознающая. М., 1999.
19. *Белый А.* Между двух революций: Воспоминания. В 3 кн. М., 1990.
20. *Белый А.* Начало века. М., 1990.
21. *Белый А.* Петербург (Серия «Литературные памятники»). Л., 1981.
22. *Белый А.* Символизм как миропонимание. М., 1994.
23. *Беньямин В.* Московский дневник. М., 1997.
24. *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М., 1996.

25. Берберова Н. Курсив мой // *Серебряный век. Мемуары* (Сборник). М., 1990.
26. Бердяев Н. Русская идея // *Русская идея: в кругу писателей и мыслителей русского зарубежья*. В 2-х. т. Т. 2. М., 1994.
27. Бердяев Н. А. Самопознание: Сочинения. М.-Харьков, 1998.
28. Биbihин В. Время читать Розанова // *Розанов В. В. О понимании: Опыт исследования природы, границ и внутреннего строения науки как цельного знания*. М., 1996.
29. Биbihин В. В. Ранний Хайдеггер о Дунсе Скоте // *Мартин Хайдеггер: Сб. статей*. СПб., 2004. С. 163-186.
30. Биbihин В. В. Узнай себя. СПб., 1998.
31. Биbihин В. В. Язык философии. М., 2002.
32. Блок А. О современной критике // *Блок А. Соч.: в 8 т. Т. 5. М.-Л.*, 1960.
33. Бродский И. Нобелевская лекция // *Бродский И. Соч.: в 7 т. Т. 1. СПб.*, 1997.
34. Бродский И. Об одном стихотворении // *Бродский И. Соч.: в 7 т. Т. 5. СПб.*, 1997.
35. Бродский И. Полторы комнаты // *Бродский И. Соч. в 7 т. Т. 5. СПб.*, 1997.
36. Бродский И. Поэт и проза // *Бродский И. Соч.: в 7 т. Т. 5. СПб.*, 1997.
37. Бродский И. Сын цивилизации // *Бродский И. Соч.: в 7 т. Т. 5. СПб.*, 1997.
38. Брюсов В. Ключи тайн // *Брюсов В. Собр. Соч.: В 7 т. Т. 6. М.*, 1975.
39. Бугаева (Васильева) К. Н. Дневник: 1927–1928 // *Лица: Биографический альманах. Вып. 7. СПб.*, 1996.
40. Булгаков С. Жребий Пушкина // *Пушкин в русской философской критике (конец XIX — первая половина XX века)*. М., 1990.
41. Булгаков С. Свет не вечерний. М., 1994.
42. Булгаков С. Философия имени. СПб., 1999.
43. Буслаев Ф. И. Исцеление языка. СПб., 2005.
44. В. Шкловский — Ю. Тынянову, 10 сентября — начало октября 1928 года. ЦГАЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 441.
45. Вагинов К. Козлиная песнь. М., 2008.
46. Валери П. Я говорил порой Стефану Малларме // *Валери П. Об искусстве*. М., 1993.
47. Вейдле В. Пора России снова стать Россией // *Русская идея: в кругу писателей и мыслителей русского зарубежья*. В 2-х. т. Т. 2. М., 1994. С. 354–358.
48. Виноградов В. В. Стиль Пушкина. М., 1948.
49. Виноградов В. В. Язык Пушкина. М.-Л., 1935;
50. Витгенштейн Л. Культура и ценность // *Витгенштейн Л. Философские работы, Часть 1. М.*, 1994.

51. Волошин М. О самом себе // Волошин М.А. Статьи. Очерки. Критика [Электронный ресурс] / М.А. Волошин — Режим доступа: http://lingua.russianplanet.ru/library/mvoloshin/mv_osebe.htm
52. Волошин М. Автобиография // Волошин М.А. Статьи. Очерки. Критика [Электронный ресурс] / М.А. Волошин — Режим доступа: http://lingua.russianplanet.ru/library/mvoloshin/mv_biograf.htm
53. Волошин М. К.Ф. Богаевский — художник Киммерии // Волошин М.А. Статьи. Очерки. Критика [Электронный ресурс] / М.А. Волошин — Режим доступа: http://lingua.russianplanet.ru/library/mvoloshin/mv_bog.htm
54. Волошин М. Культура, искусство, памятники Крыма // Волошин М.А. Статьи. Очерки. Критика [Электронный ресурс] / М.А. Волошин — Режим доступа: http://lingua.russianplanet.ru/library/mvoloshin/mv_krym.htm
55. Волошин М. Лики творчества. Л., 1988.
56. Волошин М. О смысле танца // Утро России. 29 марта 1911 г. [Электронный ресурс] / М.А. Волошин — Режим доступа: <http://www.stihi-rus.ru/1/Voloshin/tanec.htm>
57. Волошин М. Откровения детских игр // Волошин М. Лики творчества. Л. 1998. [Электронный ресурс] / М.А. Волошин — Режим доступа: http://lingua.russianplanet.ru/library/mvoloshin/mv_otkrov.htm
58. Волошин М. Россия распятая // Волошин М.А. Статьи. Очерки. Критика [Электронный ресурс] / М.А. Волошин — Режим доступа: http://lingua.russianplanet.ru/library/mvoloshin/mv_russia.htm
59. Воспоминание о серебряном веке М., 1993.
60. Воспоминания о Марине Цветаевой. Сборник. М., 1992.
61. Врангель Н. Любовная мечта современных русских художников // Эротика Серебряного века. Поэзия. Проза. Изобразительное искусство. М., 2006.
62. Вышеславцев Б.П. Вольность Пушкина (индивидуальная свобода) // Русская идея: в кругу писателей и мыслителей русского зарубежья. В 2-х т. Т. 2. М., 1994.
63. Гадамер Х.-Г. Актуальность прекрасного. М., 1991.
64. Германский Орфей: Поэты Германии и Австрии XVIII — XX вв. М., 1993.
65. Герцык Е. Волошин // Воспоминание о серебряном веке М., 1993.
66. Гершензон М. Мудрость Пушкина // Пушкин в русской философской критике (конец XIX — первая половина XX века). М., 1990.
67. Гете И. В. Собр. соч. в 10-ти т. Т. 8. М., 1970.
68. Гиппиус З. Дмитрий Мережковский. Париж, 1951.
69. Гиппиус З. Серебряный век. М., 1990.
70. Гиренок Ф. Философия — это наше уже-сознание // Кто сегодня делает философию в России. В 2-х т. Т. 1. М., 2007. С. 385–402.
71. Гиренок Ф.И. Удовольствие мыслить иначе. М., 2008.

72. *Гумилев Н.* Записки кавалериста, VIII // Бирж. ведомости. 1915, 1 ноября, № 15183.
73. *Гумилев Н.* Наследие символизма и акмеизм // *Гумилев Н.С.* Письма о русской поэзии. М., 1997.
74. *Гумилев Н.* Собр. Соч. в 4-х т. Т. 4. Вашингтон, 1968.
75. *Гумилев Н.* Сочинения: В 3 т. Т. 1–3. М., 1991.
76. *Гумилев Н.* Стихотворения и поэмы. (Библиотека поэта. Большая серия). Л., 1988.
77. *Деррида Ж.* Голос и феномен. СПб., 1999.
78. *Деррида Ж.* О грамматики. М., 2000.
79. *Диоген Лаэртский.* О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. М., 1986.
80. *Драгомощенко А.* Memory Gardens // *Драгомощенко А.* Безразличия: Рассказы, повесть. СПб., 2007.
81. *Драгомощенко А.* Конспект-контекст // *Драгомощенко А.* Безразличия: Рассказы, повесть. СПб., 2007.
82. *Драгомощенко А.* Петербург на полях // *Драгомощенко А.* Безразличия: Рассказы, повесть. СПб., 2007.
83. *Драгомощенко А.* Там. То. Тогда. // *Драгомощенко А.* Безразличия: Рассказы, повесть. СПб., 2007.
84. *Жак Деррида в Москве:* Деконструкция путешествия. М., 1993.
85. *Жирмунский В.* Поэтика русской поэзии. СПб., 2001.
86. *Заболоцкий Н.* История моего заключения // *Серебряный век.* Мемуары (Сборник). М., 1990.
87. *Иванов В.* Дионис и прадионисийство. СПб., 2000.
88. *Иванов В.* Древний ужас (по поводу картины Л. Бакста «Terrore Antiquus») // *Иванов В.* Дионис и прадионисийство. СПб., 2004.
89. *Иванов В.* Заветы символизма // *Иванов В.* Родное и вселенское. М., 1994.
90. *Иванов В.* Кризис индивидуализма // *Иванова В.* Родное и вселенское. М., 1994.
91. *Иванов В.* Мысли о символизме // *Иванов В.* Родное и вселенское. М., 1994.
92. *Иванов В.* Наш язык // *Иванов В.* Родное и вселенское. М., 1994.
93. *Иванов В.* Собр. Соч. в 4 т. Т. 2. М., 1999.
94. *Иванов В.* Старая или новая вера? // *Иванов В.* Родное и вселенское. М., 1994.
95. *Из писем Г.Г. Шпета* Наталье Константиновне Гучковой от 11.06.1912 // *Г.Г. Шпет/Comprehensio:* Вторые Шпетовские чтения «Творческое наследие Г.Г. Шпета и современные философские проблемы». Томск, 1997.
96. *Ильин И.* О тьме и просветлении. Книга художественной критики: Бунин. Ремизов. Шмелев. М., 1991.
97. *Кастанеда К.* Искусство сновидения. Киев, 2003.

98. *Кастанеда К.* Сказки о силе. Киев, 2003.
99. *Кессиди Ф.* Гераклит. СПб., 2004.
100. *Киреевский И. В.* Речь Шеллинга [Электронный ресурс] / И. Шеллинг — Режим доступа: http://az.lib.ru/k/kireewskij_i_w/text_0090.shtml
101. *Колесов В. В.* Жизнь происходит от слова... СПб., 1999.
102. *Кржижановский С.* Философема о театре [Электронный ресурс] / С. Кржижановский — Режим доступа: http://az.lib.ru/k/krzhizhanowskij_s_d/text_0370.shtml
103. *Кузмин М.* Дневник 1931 года // Новое литературное обозрение. 1994. № 7.
104. *Кузмин М.* О прекрасной ясности. Заметки о прозе // Аполлон. 1910. № 1. С. 5–17.
105. *Кузмин М.* Парнасские заросли [Электронный ресурс] / М. Кузмин — Режим доступа: http://az.lib.ru/k/kuzmin_m_a/text_0350.shtml
106. *Кузмин М.* Условности. Статьи об искусстве. Петроград, 1923.
107. *Лосев А. Ф.* Диалектика мифа // *Лосев А. Ф.* Миф. Число. Сущность. М., 1994.
108. *Лосев А. Ф.* Из бесед и воспоминаний // Студенческий меридиан, № 8. 1988г.
109. *Лосев А. Ф.* Владимир Соловьев и его время. М., 1990.
110. *Лосев А. Ф.* История античной философии. М., 1989.
111. *Лосев А. Ф.* История Античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития // История античной эстетики, том VIII, книги I и II. М., 1992, 1994.
112. *Лосев А. Ф.* Миф — развернутое магическое имя // *Лосев А. Ф.* Миф. Число. Сущность. М., 1994.
113. *Лосев А. Ф.* Самое само. М., 1999.
114. *Лосев А. Ф.* Философия имени // *Лосев А. Ф.* Бытие. Имя. Космос. М., 1993.
115. *Лосев А. Ф.* Форма. Стиль. Выражение. М., 1995.
116. *Лурье А.* Детский рай // *Воспоминание о серебряном веке* М., 1993.
117. *Маковский С.* Вячеслав Иванов в России // *Воспоминание о серебряном веке* М., 1993.
118. *Маковский С.* На Парнасе «серебряного века» // Русская идея: в кругу писателей и мыслителей русского зарубежья. В 2-х. т. Т. 2. М., 1994.
119. *Маковский С.* Портреты современников // *Серебряный век. Мемуары* (Сборник). М., 1990.
120. *Малларме С.* Сочинения в стихах и прозе. М., 1995.
121. *Мамлеев Ю.* Россия вечная. М., 2002.
122. *Мандельштам О.* «Скрябин и христианство» // *Мандельштам О.* Соч.: в 4-х. т. Т. 1.: Стихи и проза 1906–1921 г. г. М., 1993.
123. *Мандельштам О. А.* Блок (7 августа 21 г. — 7 августа 22 г.) // *Мандельштам О.* Соч.: в 4-х. т. Т. 2.: Стихи и проза 1921–1929 г. г. М., 1993.

124. *Мандельштам О. Борис Пастернак* // *Мандельштам О. Соч.:* в 4-х. т. Т. 2.: Стихи и проза 1921–1929 г.г. М., 1993.
125. *Мандельштам О. Буря и натиск* // *Мандельштам О. Соч.:* в 4-х. т. Т. 2.: Стихи и проза 1921–1929 г.г. М., 1993.
126. *Мандельштам О. И. Эренбург. Одуванчики. Париж. 1912.* // *Мандельштам О. Соч.:* в 4-х. т. Т. 1.: Стихи и проза 1906–1921 гг. М., 1993.
127. *Мандельштам О. Игорь Северянин. Громкокипящий кубок* // *Мандельштам О. Соч.:* в 4-х. т. Т. 1.: Стихи и проза 1906–1921 г.г. М., 1993.
128. *Мандельштам О. Литературная Москва* // *Россия: Общественно-политический журнал. М.-Петроград, 1922. Сентябрь. № 2. С. 23–24.*
129. *Мандельштам О. О природе слова* // *Мандельштам О. Соч.:* в 4-х. т. Т. 1.: Стихи и проза 1906–1921 г.г. М., 1993.
130. *Мандельштам О. Петр Чаадаев* // *Мандельштам О. Соч.:* в 4-х. т. Т. 1.: Стихи и проза 1906–1921 г.г. М., 1993.
131. *Мандельштам О. Пшеница человеческая* // *Мандельштам О. Соч.:* в 4-х. т. Т. 2.: Стихи и проза 1921–1929 г.г. М., 1993.
132. *Мандельштам О. Слово и культура* // *Мандельштам О.Э. Соч.:* в 4-х. т. Т. 1.: Стихи и проза 1906–1921 г.г. М., 1993.
133. *Мандельштам О. Утро акмеизма* // *Мандельштам О. Соч.:* в 4-х. т. Т. 1.: Стихи и проза 1906–1921 г.г. М., 1993.
134. *Мандельштам О. Четвертая проза* // *Мандельштам О. Соч.:* в 4-х. т. Т. 3.: Стихи и проза 1930–1937 г.г. М., 1993.
135. *Мандельштам О.Э. Слово и культура. М., 1987.*
136. Манифест ОБЭРИУ. [Электронный ресурс] — Режим доступа: <http://www.dharm.ru>.
137. *Марксизм и философия языка* // *Вопросы философии. 1993. № 1.*
138. *Марсель Г. Опыт конкретной философии. М., 2004.*
139. *Маяковский В. [Товарищи!]* // *Маяковский В. Собрание сочинений в 8 т. Т. 8. М., 1968.*
140. *Маяковский В.В. Юбилейное* // *Маяковский В.В. Собр. Соч.:* в 8 т. Т. 4., М., 1968.
141. *Мережковский Д. Пушкин* // *Пушкин в русской философской критике (конец XIX — первая половина XX века). М., 1990.*
142. *Мережковский Д.С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы* // *Мережковский Д.С. Собр. Соч.:* В 4 т. Т. 4. М., 1999.
143. *Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. СПб., 1999.*
144. *Минский Н. Религия будущего. СПб., 1905.*
145. *Московский Парнас. Кружки, салоны, журфиксы Серебряного века 1890–1922. М., 2006.*
146. *Набоков В. Пушкин, или Правда и правдоподобие* // *Набоков В. Лекции по русской литературе. М., 1996.*

147. *Набоков В.* Пушкин, или Правда и правдоподобие // *Русская идея: в кругу писателей и мыслителей русского зарубежья.* В 2-х. т. Т. 2. М., 1994.
148. *Набоков В. В.* Другие берега // *Набоков В. В.* Соч.: в 4-х. т. Т. 4. М., 1999.
149. *Набоков В. В.* Лекции по русской литературе. М., 1996.
150. *Набросок В. Иванова «Евреи и русские»* // *Новое литературное обозрение.* 1996. № 21.
151. *Нация и империя в русской мысли начала XX века.* М., 2004.
152. *Неизвестные письма Н. С. Гумилева* // *Изв. АН СССР. Сер. Лит. и языка.* 1987, т. 46, № 1.
153. *Ницше Ф.* Так говорил Заратустра // *Ницше Ф.* Соч. в 2-х. т. Т. 2. М., 1990.
154. *Одоевцев В. Ф.* Русские ночи, или о необходимости новой науки и нового искусства [Электронный ресурс] / В. Ф. Одоевцев — Режим доступа: http://az.lib.ru/o/odoewskij_w_f/text_0030.shtml
155. *Панченко А. М.* Юродство как зрелище // *Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньирко Н. В.* Смех в Древней Руси. Л., 1984.
156. *Пастернак Б.* Воздушные пути. М., 1982.
157. *Пастернак Б.* Люди и положения. М., 2007.
158. *Пастернак Б.* Охранная грамота // *Пастернак Б.* Воздушные пути. М., 1982.
159. *Пастернак Б.* Соч.: в 5-ти т. Т. 4. М., 1991.
160. *Пастернак Е.* Борис Пастернак. Материалы для биографии, М., 1989.
161. *Переписка из двух углов: В. Иванов и М. Гершензон* // *Иванов В.* Родное и вселенское. М., 1994.
162. *Петр Отшельник (Кузмин М.).* Раздумья и недоумения Петра Отшельника // *Петроградские вечера.* Петроград, 1914. Кн. 3.
163. *Письма запрещенных людей.* Литература и жизнь эмиграции 1950–1980 годы. По материалам архива И. В. Чиннова. М., 2003.
164. *Письмо Р. Якобсона Х. МакЛейну* // *Роман Якобсон.* Тексты, документы, исследования. М., 1999.
165. *Пришвин М.* Плагиатор ли А. Ремизов? Письмо в редакцию // *Слово.* 1909. № 833. 21 июня.
166. *Райнер Мария Рильке, Борис Пастернак, Марина Цветаева.* Письма 1926 года: Книга, 1990.
167. *Ремезов А.* Бедовая доля // *Ремезов А.* Сочинения. Т. 3. СПб., 1911.
168. *Ремизов А.* Винегретная ерунда // *Ремизов А.* В розовом блеске. М., 1990.
169. *Ремизов А.* Кукха. Розановы письма. Нью-Йорк, 1978 (репр. изд. 1923).
170. *Ремизов А.* Николины притчи // *Ремизов А.* Собр. соч. В 10 т. Т. 6: Лимонарь сиречь: Луг духовный. М., 2001.
171. *Ремизов А.* Обезволпал // *Ремизов А.* В розовом блеске. М., 1990.

172. Ремизов А. Письмо в редакцию // Литературные ведомости. 1909. № 205, 6 сентября
173. Ремизов А. Пляс Иродиады. Нью-Йорк-Дюссельдорф, 1978 (репр. изд. 1923).
174. Ремизов А. Подстриженными глазами: Книга узлов и закрут памяти. Париж, 1951.
175. Ремизов А. Россия в письменах. Т. 1. Нью-Йорк, 1982 (репр. изд. 1922 г).
176. Ремизов А. Русалия. Берлин, Пг., М.: Гржебин, 1923.
177. Ремизов А. Цепь золотая // СИРИН: Сборник первый. СПб., 1913. С. 241–264.
178. Ремизов А. О безумии Иродиатином, как на земле зародился вихорь // Ремизов А. Собр. соч. В 10 т. Т. 6: Лимонарь сиречь: Луг духовный. М., 2001.
179. Розанов В. А. С. Пушкин // Пушкин в русской философской критике (конец XIX — первая половина XX века). М., 1990.
180. Розанов В. Возрождающийся Египет. М., 2002.
181. Розанов В. Из восточных мотивов // Розанов В. В мире неясного и нерешенного. М., 1995.
182. Розанов В. Люди лунного света. Метафизика христианства. СПб., 1913.
183. Розанов В. Опавшие листья. Короб I. М., 1997.
184. Розанов В. Опавшие листья. Короб II. СПб., 1916.
185. Розанов В. Полемические материалы // Розанов В. В мире неясного и нерешенного. М., 1995.
186. Розанов В. Последние листья 1916 год. М., 2000.
187. Розанов В. Уединенное. СПб., 1912.
188. Розанов В. В. О понимании: Опыт исследования природы, границ и внутреннего строения науки как цельного знания. М., 1996.
189. Розанов В. В. Обонятельное и осязательное отношение евреев к крови // Розанов В. В. Сахарна. М., 2001.
190. Роман Якобсон. Тексты. Документы. Исследования. М., 1999.
191. Савчук В. В. Кровь и культура. СПб., 1995.
192. Савчук В. Время нигилизма // Судьба нигилизма: Эрнст Юнгер, Мартин Хайдеггер, Дитмар Кампер, Гюнтер Фигаль. СПб., 2006.
193. Савчук В. Искусство в эпоху тотальной коммуникации // Рациональность и коммуникация. Тезисы VII международной научной конференции. СПб., 2007. С. 29–32.
194. Савчук В. Режим актуальности. СПб, 2004.
195. Савчук В. Рефлексия в свете разума // Основы онтологии. СПб., 1997.
196. Савчук В. В. Введение в топологическую рефлексю (Курс лекций). СПб., 2004.
197. Савчук В. В. Конверсия искусства. СПб., 2001.

198. *Священник Павел Флоренский*. Детям моим. Воспоминания прошлых дней. Генеалогические исследования. Из Соловецких писем. Завещание. М., 1992.

199. *Священник Павел Флоренский*. Имена / / *о. П. Флоренский*. Малое собрание сочинений. Вып. 1. 1993.

200. *Серебряный век*. Мемуары (Сборник). М., 1990.

201. *Слоним М.* Живая литература и мертвые критики / / *Русская идея: в кругу писателей и мыслителей русского зарубежья*. В 2-х. т. Т. 2. М., 1994.

202. *Солоневич И.* Дух народа / / *Русская идея: в кругу писателей и мыслителей русского зарубежья*. В 2-х. т. Т. 2. М., 1994.

203. *Стравинский И.* Превращение русской музыки / / *Русская идея: в кругу писателей и мыслителей русского зарубежья*. В 2-х. т. Т. 2. М., 1994.

204. *Струве П. Б.* Достоевский — путь к Пушкину / / *Русская идея: в кругу писателей и мыслителей русского зарубежья*. В 2-х. т. Т. 2. М., 1994.

205. *Струве П. Б.* Дух и Слово. Париж, 1981.

206. Студенческое дело В. Хлебникова / / *Хлебников В.* Соч.: в 6 т. Т. 6 (2). М., 2005.

207. *Судьба нигилизма: Эрнст Юнгер, Мартин Хайдеггер, Дитмар Кампер, Гюнтер Фигаль*. СПб., 2006.

208. *Танатография эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века*. СПб., 1994.

209. *Топологическая рефлексия* / / *Проективный философский словарь* / Под. ред. Г. Л. Тульчинского и М. Н. Эпштейна. СПб., 2003.

210. *Трубецкой Е. Н.* Умозрение в красках. Этюды по русской иконописи / / *Трубецкой Е. Н.* Смысл жизни. М., 1994.

211. *Тынянов Ю.* Проблемы стихотворного языка. Статьи. М., 1965.

212. *Ульянов Н.* Русское и великорусское / / *Русская идея: в кругу писателей и мыслителей русского зарубежья*. В 2-х. т. Т. 2. М., 1994.

213. *Флоренский П.* Догматизм и догматика / / *Флоренский П.* Христианство и культура. М., 2001.

214. *Флоренский П.* Обратная перспектива / / *Флоренский П.* Христианство и культура. М., 2001.

215. *Флоренский П.* Православие / / *Флоренский П.* Христианство и культура. М., 2001.

216. *Флоренский П.* У водоразделов мысли (черты конкретной метафизики) / / *Флоренский П.* Христианство и культура. М., 2001.

217. *Флоренский П.* Философская антропология / / *Флоренский П.* Христианство и культура. М., 2001.

218. *Франк С. Л.* Душа человека / / *Франк С. Л.* Предмет знания. Душа человека. М., 1990.

219. *Франк С. Л.* Из размышлений о русской революции / / *Русская идея: в кругу писателей и мыслителей русского зарубежья*. В 2-х. т. Т. 2. М., 1994.

220. Франк С.Л. Непостижимое: Онтологическое введение в философию религии // Франк С.Л. Сочинения. М., 1990.
221. Фуко М. О трансгрессии // Танатография Эроса. СПб., 1994.
222. Хайдеггер М. Основные понятия метафизики // Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления. М., 1993.
223. Хайдеггер М. Письмо о гуманизме // Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления. М., 1993.
224. Хайдеггер М. Разъяснения к поэзии Гельдерлина. СПб., 2003
225. Хайдеггер М. Что значит мыслить? // Хайдеггер М. Разговор на проселочной дороге. М., 1991.
226. Хайдеггер М. Что зовется мышлением? М., 2007.
227. Хайдеггер М. Что это такое — философия? // Вопросы философии. 1993. № 8. С.113–123.
228. Хармс Д. «О том, как иван иванович попросил и что из этого вышло» // Хармс Д. Малое собрание сочинений. СПб., 2005.
229. Хлебников В. ! Будетлянский // Хлебников В. Соч.: в 6 т. Т. 6 (1). М., 2005.
230. Хлебников В. «Воин не наступившего царства» // Хлебников В. Соч.: в 6 т. Т. 6 (1). М., 2005.
231. Хлебников В. «Говорят, что стихи должны быть понятны» // Хлебников В. Соч.: в 6 т. Т. 6 (1). М., 2005.
232. Хлебников В. «Изберем два слова лысина и лесина...» // Хлебников В. Соч.: в 6 т. Т. 6 (1). М., 2005.
233. Хлебников В. «Пусть на могильной плите прочтут...» // Хлебников В. Соч.: в 6 т. Т. 6 (1). М., 2005.
234. Хлебников В. Время — мера мира // Хлебников В. Соч.: в 6 т. Т. 6 (1). М., 2005.
235. Хлебников В. Девий бог // Хлебников В. Хлебников В. Соч.: в 6 т. Т. 4. М., 2005.
236. Хлебников В. Доски судьбы // Хлебников В. Соч.: в 6 т. Т. 6 (1). М., 2005.
237. Хлебников В. Закон поколений // Хлебников В. Соч.: в 6 т. Т. 6 (1). М., 2005.
238. Хлебников В. Курган Святогора // Хлебников В. Соч.: в 6 т. Т. 6 (1). М., 2005.
239. Хлебников В. Мысли и заметки (из тетрадей и записных книжек разных лет), 1919 // Хлебников В. Соч.: в 6 т. Т. 6 (2). М., 2005.
240. Хлебников В. Мысли и заметки (из тетрадей и записных книжек разных лет), 1904 — 1907 // Хлебников В. Соч.: в 6 т. Т. 6 (2). М., 2005.
241. Хлебников В. Наша основа // Хлебников В. Соч.: в 6 т. Т. 6 (1). М., 2005.
242. Хлебников В. О втором языке песен. Числоимена // Хлебников В. Соч.: в 6 т. Т. 6 (1). М., 2005.

243. Хлебников В. Разговор двух особ // Хлебников В. Соч.: в 6 т. Т. 6 (1). М., 2005.
244. Хлебников В. Свояси // Хлебников В. Соч.: в 6 т. Т. 1. М., 2005.
245. Хлебников В. Слово как таковое: о художественных произведениях // Хлебников В. Соч.: в 6 т. Т. 6 (1). М., 2005.
246. Хлебников В. Учитель и ученик (О словах, городах и народах. Разговор) // Хлебников В. Соч.: в 6 т. Т. 6 (1). М., 2005.
247. Ходасевич В. Кровавая пища // Русская идея: в кругу писателей и мыслителей русского зарубежья. В 2-х. т. Т. 2. М., 1994.
248. Ходасевич В. Литература в изгнании // Русская идея: в кругу писателей и мыслителей русского зарубежья. В 2-х. т. Т. 2. М., 1994.
249. Ходасевич В. Некрополь // Воспоминание о серебряном веке М., 1993.
250. Цветаева А. И. Воспоминания. М., 1983.
251. Цветаева М. Герой труда // Цветаева М. Воспоминания о современниках. Дневниковая проза: Соч.: в 7 т. Т. 4. М., 1994.
252. Цветаева М. Живое о живом (Волошин) // Цветаева М. Полное собрание поэзии, прозы, драматургии в одном томе. М., 2008.
253. Цветаева М. Живое о живом // Цветаева М. Воспоминания о современниках. Дневниковая проза: Соч.: в 7 т. Т. 4. М., 1994.
254. Цветаева М. Из записных книжек и тетрадей // Цветаева М. Воспоминания о современниках. Дневниковая проза: Соч.: в 7 т. Т. 4. М., 1994.
255. Цветаева М. Искусство при свете совести // Цветаева М. Полное собрание поэзии, прозы, драматургии в одном томе. М., 2008.
256. Цветаева М. Мой ответ Осипу Мандельштаму [Электронный ресурс] / М. Цветаева. — Режим доступа: <http://tsvetaeva.lit-info.ru/tsvetaeva/proza/osipu-mandelshtamu.htm>
257. Цветаева М. Мой Пушкин. СПб., 2004.
258. Цветаева М. Нездешний вечер // Цветаева М. Воспоминания о современниках. Дневниковая проза: Соч.: в 7 т. Т. 4. М., 1994.
259. Цветаева М. Неизданное. Записные книжки в двух томах. М., 2000–2001.
260. Цветаева М. Неизданное. Сводные тетради. М., 1997.
261. Цветаева М. О Германии // Цветаева М. Полное собрание поэзии, прозы, драматургии в одном томе. М., 2008.
262. Цветаева М. Об искусстве. М., 1991.
263. Цветаева М. Письмо А. А. Тесковой. Париж, Ванв, 20 января 1936 г. // Цветаева М. Письма: Соч.: в 7 т. Т. 6. М., 1995.
264. Цветаева М. Письмо В. Н. Буниной. Кламар, 20 ноября, 1933 г. // Цветаева М. Письма: Соч.: в 7 т. Т. 7. М., 1995.
265. Цветаева М. Письмо к К. Родзевичу. 25 сентября, 1923 г. // Цветаева М. И. Письма к Константину Родзевичу. Ульяновск, 2001.

266. *Цветаева М.* Письмо П.П. Сувчинскому. Сен-Жиль, лето 1926 г. // *Цветаева М.* Письма: Соч.: в 7 т. Т. 6. М., 1995.
267. *Цветаева М.* Поэт — альпинист // *Цветаева М.* Полное собрание поэзии, прозы, драматургии в одном томе. М., 2008.
268. *Цветаева М.* Поэт и время // *Цветаева М.* Полное собрание поэзии, прозы, драматургии в одном томе. М., 2008.
269. *Цветаева М.* Поэты с историей и поэты без истории // *Цветаева М.* Соч.: в 2-х. т. Т. 2.: Проза. М., 1980.
270. *Цветаева М.* Эпос и лирика современной России (Владимир Маяковский и Борис Пастернак) // *Цветаева М.* Соч.: в 2-х. т. Т. 2.: Проза. М., 1980.
271. *Четыре письма из переписки:* Л. Бинсвангер — С. Франк // *Логос.* 1992. № 1. С. 264–268.
272. *Чуковский К.* Анна Ахматова (вступительная статья) // *Ахматова А. А.* Из семи книг: Стихотворения, поэма. СПб., 2002.
273. *Чуковский Н.* Литературные воспоминания. М., 1989.
274. *Шаяпин Ф.* Маска и душа: мои сорок лет на театрах // *Русская идея: в кругу писателей и мыслителей русского зарубежья.* В 2-х. т. Т. 2. М., 1994.
275. *Шестов Л.* Апофеоз беспочвенности. Ленинград, 1991.
276. *Шестов Л.* Афины и Иерусалим. СПб., 2001.
277. *Шестов Л.* Гефсиманская ночь (Философия Паскаля) [Электронный ресурс] / Л. Шестов — Режим доступа: <http://vzms.org/index.htm>
278. *Шестов Л.* Достоевский и Ницше (Философия трагедии). М., 2007.
279. *Шестов Л.* Киргегард и экзистенциальная философия. М., 1992.
280. *Шестов Л.* Умозрение и апокалипсис. Религиозная философия Вл. Соловьева // *Шестов Л.* Умозрение и Откровение. Париж, 1964.
281. *Шкловский В.* Воскрешение слова // *Шкловский В.* Гамбургский счет: Статьи — воспоминания — эссе (1914–1933). М., 1990.
282. *Шкловский В.* Искусство как прием // *Шкловский В.* Гамбургский счет: Статьи — воспоминания — эссе (1914–1933). М., 1990.
283. *Шкловский В.* О поэзии и заумном языке // *Шкловский В.* Гамбургский счет: Статьи — воспоминания — эссе (1914–1933). М., 1990.
284. *Шкловский В.* Памятник научной ошибке // *Литературная газета.* 1930. 27 января.
285. *Шкловский В.* Розанов // *Шкловский В.* Гамбургский счет: Статьи — воспоминания — эссе (1914–1933). М., 1990.
286. *Шкловский В.* Техника писательского ремесла. Библиотека «Огонек». № 424. М., 1929.
287. *Шлейермахер Ф.* Речи о религии. Монологи. М., 1994.
288. *Шнейдер И.* Встречи с Есениным: Воспоминания. М., 1966.
289. *Шпет Г.* Работа по философии // *Логос: Философско-литературный журнал.* 1991. № 2. С. 215–234.

290. Шпет Г.Г. Внутренняя форма слова. Этюды и вариации на темы Гумбольта. М., 2003.

291. Шпет Г.Г. Очерк развития русской философии // Введенский А.И., Лосев А.Ф., Радлов Э.Л., Шпет Г.Г.: Очерки истории русской философии. Свердловск, 1991.

292. Шпет Г.Г. Явление и смысл. Томск, 1996.

293. Шубарт В. Европа и душа Востока. М., 1997.

294. Эйхенбаум Б. Литература. Теория. Критика. Polemika. Л. 1927.

295. Эко У. Остров накануне. СПб., 2003.

296. Энгельгардт Б.М. Феноменология и теория словесности. М., 2005.

297. Jakobson P. Избранные работы. М., 1985.

298. Jakobson P.O. Работы по поэтике. М., 1987.

299. Jakobson P.O. Что такое поэзия? // Jakobson P.O. Язык и бессознательное. М., 1996.

Исследования.

1. *Gallery of russian thinkers...* — [Электронный ресурс] / Roman Jakobson — Режим доступа: http://www.isfp.co.uk/russian_thinkers/roman_jakobson.html

2. *Pomorski St. Remembering Roman Osipovic Jakobson* // Роман Jakobson. Тексты. Документы. Исследования. М., 1999.

3. Аверинцев С.С. «Скворешниц вольных граждан...». Вячеслав Иванов: Путь поэта между мирами. СПб., 2002.

4. Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. СПб., 2004.

5. Азарова Н.М. Типологическая близость русского философского и поэтического слова в текстах XX века // Мир русского слова и русское слово в мире. Материалы XI Конгресса Международной ассоциации преподавателей русского языка и литературы. Варна, 17–23 сентября 2007 года. Т. 3. HERON PRESS. SOFIA. 2007. С. 279–286.

6. Айзенштейн Е.О. Сны Марины Цветаевой. СПб., 2003.

7. Акимов В.М. Свет художника (вступительная статья) // Булгаков М. Пьесы. Романы. М., 1991.

8. Алексеев А.А. Почему в древней Руси не было диглоссии // Проблемы исторического языкознания. Вып. 3. Литературный язык Древней Руси: Межвузовский сборник. Ленинград: Изд-во Ленингр. ун-та, 1986.

9. Антропова Н.К. Становление диалогических концепций М. М. Бахтина и С. Л. Франка: общее и особенное // София: Рукописный журнал Общества ревнителей русской словесности. № 1/2000 (2001) [Электронный ресурс] / Н.К. Антропова — Режим доступа: <http://www.eunnet.net/sofia/01-2000/>

10. *Армстронг А. Х.* Истоки христианского богословия: Введение в античную философию. СПб., 2006.
11. *Баран Х.* К типологии русского модернизма: Иванов, Ремизов, Хлебников // *Баран Х.* Поэтика русской литературы начала XX века. М., 1993.
12. *Баранова Г. С.* Об истории Московского лингвистического кружка: Материалы из рукописного отдела Института русского языка: (Краткое описание материалов Московского лингвистического кружка). ОР ИРЯ РАН. Ф. 20 // Язык. Культура. Гуманитарное знание. Научное наследие Г. О. Винокура и современность. М., 1999.
13. *Берковский Н.* Романтизм в Германии. СПб., 1991.
14. Беседа с Хайдеггером // *Хайдеггер М.* Разговор на проселочной дороге. М., 1991. С. 146 — 159.
15. *Блищ Н. Л.* Автобиографическая проза А. М. Ремизова (проблема мифотворчества). Минск, 2002.
16. *Богомолов Н.* Комментарии // *Кузмин Н.* Стихотворения. СПб., 1996.
17. *Богомолов Н. А.* Любовь — всегдашняя моя вера // *Кузмин М.* Стихотворения. СПб., 2000.
18. *Бонецкая Н. Л.* М. М. Бахтин и традиции русской философии // Вопросы философии. 1993. № 1. С. 83–93.
19. *Борискин В. М.* А. И. Введенский и М. М. Бахтин // М. М. Бахтин и гуманитарное мышление на пороге XXI века. Саранск, 1995. С. 77–79.
20. *Бочаров А. Б.* М. М. Бахтин: от филологии к философии, от металингвистики (метариторики) к философии языка [Электронный ресурс] — Бочаров А. — Режим доступа: http://anthropology.ru/ru/texts/bocharov/ruseur_07.html
21. *Бычков В. В.* Эстетика Серебряного века: пролегомены к систематическому изучению // Вопросы философии. 2007. №8. С. 47–57.
22. *Волков С.* Бродский о Цветаевой. М., 1997.
23. *Волков С.* Диалоги с Иосифом Бродским. М., 1998.
24. *Волков С.* История культуры Санкт-Петербурга. М., 2003.
25. *Волков С.* История русской культуры XX века: от Л. Толстого до А. Солженицына. М., 2008.
26. *Гаврилов Д. А.* Лицедей в евро-азиатском фольклоре. М., 2006.
27. *Гайденок П. П.* Вл. Соловьев и философия Серебряного века. М., 2001.
28. *Гальцева Р. А.* По следам гения // Пушкин в русской философской критике (конец XIX — первая половина XX века). М., 1990.
29. *Гаспаров М.* «Поэма воздуха» Марины Цветаевой: Опыт интерпретации // *Гаспаров М. Л.* Избранные статьи. М., 1995.
30. *Гаспаров М.* Марина Цветаева: От поэтики быта к поэтике бытия // *Гаспаров М. Л.* Избранные статьи. М., 1995.
31. *Гаспаров М. Л.* Взгляд из угла // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994.
32. *Гачев Г.* Русская Дума: Портреты русских мыслителей. М., 1991.

33. Голлербах Э. Радостный путник: О творчестве М. А. Кузмина // Книга и революция. 1922. № 3 (15).
34. Грачева А. М. Жизнь и творчество А. Ремизова. Вступительная статья // Ремизов А. Собр. соч. В 10 т. Т. 1. Пруд: Роман. М., 2000.
35. Грякалов А. А. Письмо и событие: Эстетическая топография современности. СПб., 2004.
36. Грякалов А. А. Поэтический язык: Эстетика и опыт предела // Метафизические исследования. Выпуск 12. Язык. СПб, 1999. С. 9–21.
37. Доливо-Добровольский А. В. Николай Гумилев: Поэт и воин. СПб., 2005.
38. Дубшан Л. Близнец Демона // «Звезда», № 9. 2000. [Электронный ресурс] / Л. Дубшан. — Режим доступа: <http://infoart.udm.ru/magazine/zvezda/n9-20/dubshan.htm>
39. Дугин А. Русская вещь. М., 2001.
40. Дюрант В. Жизнь Греции. М., 1997.
41. Евлампиев И. И. История русской метафизики в XIX — XX веках. Русская философия в поисках абсолюта. Часть I. СПб., 2000.
42. Егоров Б. Ф. Что такое литературоведческий структурный анализ? // Онтология стиха. Памяти В. Е. Холшевникова. СПб., 2000.
43. Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома. 1977. Л., 1979.
44. Елеонская А. С. Русская публицистика второй половины XVII века. М., 1978.
45. Ерофеев В. Настоящий писатель // Добычин Л. Город Эн. Рассказы. М., 1989.
46. Живов В. М. Кошунственная поэзия в системе русской культуры конца XVIII — начала XIX века // Учен. записки Тартуского ун-та. Вып. 546. Труды по знаковым системам. Тарту, 1981. Т. XIII.
47. Живов В. М. Культурные конфликты в истории литературного языка в XVIII — начала XIX века. М., 1991.
48. Живов В. М., Успенский Б. А. Царь и Бог: Семиотические аспекты сакрализации монарха в России // Языки культуры и проблемы переводимости. М., 1987.
49. Зайцев А. И. Греческая религия и мифология. Курс лекций. СПб., 2004.
50. Зелинский Ф. Ф. Эллинская религия. Минск, 2003.
51. Зеньковский В. В. История русской философии: В 2-х. т. Ленинград, 1991.
52. Иванов В. В. Два образа Африки в русской литературе начала XX века: Африканские стихи Гумилева и «Ка» Хлебникова // Иванов В. В. Избранные труды по семиотике и истории культуры: В 2-х. т. Т. 2. М., 2000.
53. Иванов Вяч. В. 1913 ГОД. ТРИПТИХ // Иванов В. В. Избранные труды по семиотике и истории культуры: В 2-х. т. Т. 2. М., 2000.
54. Иванов Вяч. В. Волошин как человек духа // Иванов В. В. Избранные труды по семиотике и истории культуры: В 2-х. т. Т. 2. М., 2000.

55. *Иванов Вяч. Вс.* Заметки о формальной школе и Ю.Н. Тынянове // *Иванов В. Вс.* Избранные труды по семиотике и истории культуры: В 2-х. т. Т. 2. М., 2000.
56. *Иванов Вяч. Вс.* Звездная вспышка (*Поэтический мир Н.С. Гумилева*) // *Иванов В. Вс.* Избранные труды по семиотике и истории культуры: В 2-х. т. Т. 2. М., 2000.
57. *Иванов Вяч. Вс.* К исследованию архаизмов в «Памятнике» Пушкина // *Иванов В. Вс.* Избранные труды по семиотике и истории культуры: В 2-х. т. Т. 2. М., 2000.
58. *Иванов Вяч. Вс.* О взаимоотношении символизма, предсимволизма и постсимволизма в русской литературе и культуре конца XIX — начала XX века // *Иванов В. Вс.* Избранные труды по семиотике и истории культуры: В 2-х. т. Т. 2. М., 2000.
59. *Иванов Вяч. Вс.* Откуда черпал образы Пушкин — футуролог и историк? // *Иванов В. Вс.* Избранные труды по семиотике и истории культуры: В 2-х. т. Т. 2. М., 2000.
60. *Иванов Вяч. Вс.* Постсимволизм и Кузмин // *Иванов В. Вс.* Избранные труды по семиотике и истории культуры: В 2-х. т. Т. 2. М., 2000.
61. *Иванов Вяч. Вс.* Судьбы Серапионовых братьев и путь Всеволода Иванова // *Иванов В. Вс.* Избранные труды по семиотике и истории культуры: В 2-х. т. Т. 2. М., 2000.
62. *Иванов Н.* По ту сторону истины и лжи: Путь Льва Шестова // *Шестов Л.* Апофеоз беспочвенности: Опыт адогматического мышления. Л., 1991.
63. *Ильинская С.* «Александрийское урочище» в поэзии К. Кавафиса и М. Кузмина // Балканские чтения-2: Симпозиум по структуре текста. М., 1992. С. 113–118.
64. *Ильинская С.* Родственность поисков: К.П. Кавафис и русская поэзия «серебряного века» // [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://www.screen.ru/vadvad/Litoboz/Kavafis/KAVAFIS1.htm#15>
65. *Каган Ю.М.* Марина Цветаева в Москве. Путь к гибели. М., 1992.
66. *Карташов А.* Лик Пушкина // Пушкин в русской философской критике (конец XIX — первая половина XX века). М., 1990.
67. *Кацис Л.Ф.* Владимир Маяковский: Поэт в интеллектуальном контексте эпохи. М., 2004.
68. *Келебай Е.* Поэт в доме ребенка. Прологомены к философии творчества И. Бродского. М., 2000.
69. *Клинг О.* Борис Пастернак и символизм // «Вопросы литературы», 2002. № 2.[Электронный ресурс] / О. Клинг. — Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/voplit/2002/2/kl.html>
70. *Клинг О.* Футуризм и «Старый символистский хмель»: Влияние символизма на поэтику раннего русского футуризма. Режим доступа <http://www.synnegoria.com/tsvetaeva/WIN/silverage/issled.html>

71. Клюев Е. Хронология бури // Цветаева М. Полное собрание поэзии, прозы, драматургии в одном томе. М., 2008.
72. Кобзев А. И. Учение о символах и числах в китайской классической философии. М., 1994.
73. Козлов М. Акафист как жанр церковных песнопений // Акафистник М., 1992. Т. 1. С. 20–25.
74. Козырев А. П. Парадоксы незавершенного трактата: К публикации перевода французской рукописи Владимира Соловьева «София» // Логос: Философско-литературный журнал. 1991. № 2. С. 152–171.
75. Колесов В. В. Критические заметки о «древнерусской диглосии» // Проблемы исторического языкознания. Вып. 3. Литературный язык Древней Руси: Межвузовский сборник. Ленинград, 1986. С. 22–42.
76. Коллинз Р. Социология философии: Глобальная история интеллектуального изменения. Новосибирск, 2002.
77. Кребель И. А. Русская метафизика языка и экзистенциальная феноменология М. Хайдеггера: опыт концептуально-методологического сопоставления // Материалы всероссийской научной конференции «Философия и социодинамика XXI века. Проблемы и перспективы». Омск, 2006. С. 293–310.
78. Крылов Д. А. Идея Софии, «религиозное дело» Владимира Соловьева и символизм Андрея Белого // Вестник Московского ун-та. Серия 7. Философия. № 5. 2005. С. 3–19.
79. Кудрова И. Верхнее «до» // Бродский о Цветаевой. Интервью. Эссе. М., 1997.
80. Кудрова И. Огонь, Стихия, Чара... (вступительная статья) // Цветаева М. Мой Пушкин. СПб., 2004.
81. Кудрова И. После России // Кудрова И. Путь комет: В 3 т. Т. 2. СПб., 2007.
82. Кудрова И. Разоблаченная морока // Кудрова И. Путь комет: В 3 т. Т. 3. СПб., 2007.
83. Куллэ В. Иосиф Бродский: Новая Одиссея // Бродский И. Соч.: в 7 т. Т. 1. СПб., 1999.
84. Кутковой В. О соотношении символа, метафоры и аллегории в православной культуре // Икона и образ, иконичность и словесность: Сборник статей. М., 2007. С. 58–74.
85. Лавров А., Тименчик Р. «Милые старые миры и грядущий век»: Штрихи к портрету М. Кузмина // Кузмин М. Избранные произведения. Л., 1990.
86. Лакербай Д. Л. Ранний Бродский: Поэтика и судьба. Иваново, 2000.
87. Липкин С. И. «Угль, пылающий огнем» // Мандельштам О. Соч.: в 4-х т. Т. 3.: Стихи и проза 1930–1937 г. г. М., 1993.
88. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1967.
89. Лишаев С. А. «Дух»: семантический портрет и философский комментарий // MIXTURA VERBORUM 2003. Возникновение, исчезновение, игра: сборник статей. Самара, 2003. С. 154–177.

90. Лосев Л. Иосиф Бродский. М., 2008.
91. Лосская В. Марина Цветаева в жизни. Неизданные воспоминания современников. М., 1992.
92. Лосский Н. О. История русской философии. М., 1991.
93. Лотман Ю. М., Успенский Б. А. Споры о языке в начале XIX века как факт русской культуры // Ученые записки Тартуского ун-та. Вып. 358. Труды по русской и славянской филологии. Тарту, 1975. Том XXIV. Литературоведение.
94. Марков Б. В. От опыта сознания к опыту бытия // Герменевтика и деконструкция / Под ред. Штегмайера В., Франка Х., Маркова Б. В. СПб. 1999. С. 182 — 201. [Электронный ресурс] / Б. Марков. — Режим доступа: <http://anthropology.ru/ru/texts/markov/exconsc.html>
95. Мильков В. «Слово о законе и благодати» Иллариона и теория «Казней Божиих» // Альманах библиофила: Тысячелетие русской письменной культуры (988–1988). Выпуск 26. М., 1989.
96. Миронов Д. А. Этико-антропологические воззрения русских естествоиспытателей второй половины XIX века // АнтропоТопос: Теоретический журнал в области философских наук. Вып. 1–2. Омск, 2008. С. 121–129.
97. Мисюров Н. Н. Испытание кровью и почвой: Немецкий романтизм от литературной теории к идеологической доктрине постромантической эпохи. Омск, 2000.
98. Мисюров Н. Н. Истинная церковь немецких романтиков: Новая страница из истории романтической школы Германии. Омск, 1998.
99. Мисюров Н. Н. Романтизм как тип культуры: Социально-философские, литературоведческие, и культурологические аспекты изучения. Омск, 2003.
100. Михайлов А. В. Мартин Хайдеггер: человек в мире // Михайлов А. В. Избранное. Историческая поэтика и герменевтика. СПб., 2006.
101. Мордвинов А. Б. Комментарий к стихотворению О. Э. Мандельштама «Когда мозаик никнут травы» // MISCELLANEA: Памяти Александра Борисовича Мордвинова. Омск, 2000.
102. Морев Г. Казус Кузмина // Митин журнал [Электронный ресурс] / Г. Морев. — Режим доступа: <http://www.mitin.com/people/morev/kazus.shtml>
103. Никитин А. Л. ROSA MYSTICA. Поэзия и проза российских тамплиеров. М., 2002.
104. Орловский Г. Георгиевский крест В. Шкловского // Московские новости. 1987. 14 июня. № 24.
105. Павлов Е. Шок памяти: Автобиографическая поэтика Вальтера Беньямина и Осипа Мандельштама. М., 2005.
106. Панова Л. «Дни нашей жизни» // Функциональная лингвистика. Язык в современном обществе. Материалы международной конференции. Ялта. 9—9 октября 1998 г. Симферополь, 1998. С. 111–112.
107. Панова Л. «Ка» Велимира Хлебникова: сюжет как жизнетворчество // Материалы международной научной конференции «Художественный

текст как динамическая система», посвященной 80-летию В. П. Григорьева (Москва, ИРЯ РАН, 12—22 мая 2005) М., 2006, С. 535—551.

108. *Панова Л. Г.* Русский Египет. Александрийская поэтика Михаила Кузмина [Электронный ресурс] / Л. Панова. — Режим доступа: <http://ruthenia.ru/document/539093.html>

109. *Панова Л. Г.* Слово «Бог» и его значения: от иерархии небесной — к иерархиям земным // Логический анализ языка. Космос и хаос: концептуальные поля порядка и беспорядка. М., 2003. С. 404—414.

110. *Перспективы метафизики: классическая и неклассическая метафизика на рубеже веков* / Под редакцией Г. Л. Тульчинского, М. С. Уварова. СПб., 2000.

111. *Першин Ю. Ю.* Археология религии: Предчувствие жертвы // АнтропоТопос: Теоретический журнал в области философских наук. Вып. 1—2. Омск, 2008. С. 41—49.

112. *Плеханова И. И.* Метафизическая мистерия Иосифа Бродского. Под знаком бесконечности: эстетика метафизической свободы против трагической реальности. Иркутск, 2001.

113. *Плотников Н. С. С. Л. Франк о Хайдеггере* (к истории восприятия Хайдеггера в русской мысли // Вопросы философии. 1995. № 9.

114. *Подорога В. А.* Феноменология тела. Введение в философскую антропологию. М., 1995.

115. *Ранчин А. М.* Иосиф Бродский и русская поэзия 18—20 вв. М., 2001.

116. *Ранчин А. М.* На пиру Мнемозины. Интертексты Иосифа Бродского. М., 2001.

117. *Ранчин А. М.* Философская традиция И. Бродского // Литературное обозрение. 1993. № 3—4.

118. Речи на поминках постмодерна / Интервью «Русскому журналу» В. Савчука и М. Эпштейна // [Электронный ресурс] / Режим доступа: http://russ.ru/culture/besedy/rechi_na_pominkah_postmoderna

119. *Сажин В.* Мир Д. Хармса // *Хармс Д.* Малое собрание сочинений. СПб., 2005.

120. *Свасьян К.* Примечания к «Так говорил Заратустра» (Also sprach Zarathustra) // *Ницше Ф.* Соч. в 2-х т. Т. 2. М., 1990.

121. *Светликова И. Ю.* Истоки русского формализма: Традиция психологизма и формальная школа. М., 2005.

122. *Седых А.* Далекие, близкие. Нью-Йорк, 1959.

123. *Семенов А. Н.* Спасительная сила абсурда // *Шестов Л.* Афины и Иерусалим. М., 2001.

124. *Синицына Н. В.* Максим Грек в России. М., 1977.

125. *Спивак М.* Андрей Белый: Мистик и советский писатель. М., 2006.

126. *Степанов Ю. С.* О некоторых актуальных расширениях философии языка // Философия языка: в границах и вне границ. Международная серия монографий. Т. 3—4. Харьков, 1999.

127. *Топоров В. Н.* Петербург и петербургский текст русской литературы (Введение в тему) // Ученые записки ТГУ. Тарту, 1984.
128. *Топоров В. О.* О «Крестовых сестрах» А. М. Ремизова: поэзия и правда (Статья первая) // Ученые записки ТГУ. Вып. 857. Тарту, 1989. С. 155–156 (прим. 32).
129. *Труды и дни* — Иосиф Бродский. М., 1998.
130. *Тхостов А. Ш.* Топология субъекта (опыт феноменологического исследования) // Вестник МГУ, серия 14. Психология. 1994. № 2. С. 3–12; № 3. С. 2–13.
131. *Успенский Б. А.* Краткий очерк истории русского литературного языка (XI — XIX вв.). М., 1994.
132. *Филиппов Б.* Древо жизни подстриженными глазами // Ремизов А. Кукха. Розановы письма. Нью-Йорк, 1978.
133. *Хитрова Д.* Кузмин и “смерть танцовщицы” // Новое литературное обозрение, 2006, № 78.
134. *Цивьян Т. В.* О ремизовской гипнологии и гипнографии // Серебряный век в России. Избранные страницы. М., 1993.
135. *Чудакова М.* Жизнеописание Михаила Булгакова. М.: Книга, 1988.
136. *Шайкевич А.* Петербургская богема. М. А. Кузмин // *Воспоминание о серебряном веке* М., 1993.
137. *Шахматова Е. В.* Восток как метафизическая парадигма идеи всеединства в культуре Серебряного века // Вопросы философии. № 3. 1998. С. 147–161.
138. *Швейцер В.* Быт и бытие Марины Цветаева. М., 2003.
139. *Шильман М.* Модерн, который смеется // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина (научный журнал). Серия «Философия». № 2 (11). СПб., 2008. С. 31–37.
140. *Шмаков Г. Г.* Михаил Кузмин, 50 лет спустя // Русская мысль (Париж). 1987. № 3676. 5 июня. Лит. приложение. № 3/4.
141. *Щедрина Т.* Густав Шпет: путь философа (вступительная статья) // Шпет Г. Мысль и слово. Избранные труды. М., 2005.
142. *Энциклопедия: Русские писатели 1800–1917. Т. 2.* М., 1992.
143. *Эткинд Е. Г.* Материя стиха. Париж, 1985.

Содержание

От автора	5
Введение	11
ГЛАВА 1. Топологическая рефлексия — стратегия непредвзятого мышления	25
1.1. Репрезентация топоса мысли	40
1.1.1. Возможность свободы в выборе логических констант	47
1.1.2. Мифопоэтический Логос	49
1.1.3. Топологический статус истины	56
1.2. Философия, искусство, литература: единый опыт мысли Серебряного века.....	59
1.2.1. Серебряный век — точка отсчета отечественной мысли	65
1.2.2. Архаика — интенсив проживания актуального мгновения	69
1.2.3. Топо-Логос русской мысли: мифопоэтика	72
Вывод.....	75
ГЛАВА 2. Серебряный век в отечественной культуре	76
2.1. Серебряный век и век Золотой.....	116
2.1.1. Мыслительная диглоссия	121
2.1.2. Народная культура	128
2.1.3. Языковые стратегии	140
2.2. «Кровь и почва» русского романтизма	143
2.2.1. Русское ницшеанство	152
2.2.2. Реальный миф прадиионисийства.....	159
2.2.3. Женская поэтика — архаический ресурс рациональности	171
Вывод.....	178
ГЛАВА 3. Инаковость мысли. Символьная стратегия пробуждения мифопоэтической архаики: поэзия, философия, наука	180
3.1. Топология символа.....	211
3.1.1. Возможность иного языка (В. Хлебников)	214
3.1.2. Гностический герметизм мысли (М. Кузмин)	228

3.2. Многомерность символического пространства. Мифопоэтическая изнанка -измов (акмеизм, футуризм, формализм и пр.).....	259
3.2.1. Геометрия времени в русском модерне.....	262
3.2.2. Риторика наивного и/или трансгрессия эстетических форм	319
Вывод.....	344
ГЛАВА 4. Собственный миф как инобытие мира	346
4.1. Целостный миф: Кровная связь с живым местом (М. Волошин)....	346
4.1.1. Место, утверждающее вечность.....	363
4.1.2. Быт — конверсия бытия в мистерии истории.....	370
4.2. Миф, инициирующий мысль (М. Цветаева).....	376
4.2.1. Рациональность — освобожденное слово.....	380
4.2.2. Теологема versus мифологема	392
4.2.3. Иномерность пространства мысли. Поэтическая версия философствования	411
4.3. Гнозис мифа (А. Ремизов).....	431
4.3.1. Русалия: живая органика места.....	448
4.3.2. Обезображенное тело.....	454
4.3.3. «Для меня стало “жить” и “боль” одно и то же...»	466
ГЛАВА 5. Русский модерн: опыт живой философии.....	473
5.1. Русский Гнозис (В. Розанов).....	515
5.1.1. Философия вздоха.....	521
5.1.2. «Одомашненная» риторика.....	540
5.2. «Горящая русская земля...» (Л. Шестов)	543
5.2.1. Методическое непонимание и абсурд.....	546
5.2.2. Экзистенциал/Тело/Миф.....	559
Заключение	567
Литература.....	570
Источники.	570
Исследования.	582

Ирина Алексеевна Кребель

Мифопоэтика Серебряного века
Опыт топологической рефлексии

Главный редактор издательства *И. А. Савкин*
Дизайн обложки *И. Н. Граве*
Корректор *И. Е. Иванцова*
Оригинал-макет *И. Р. Поздняков*

ИД № 04372 от 26.03.2001 г.
Издательство «Алетейя»,
192171, Санкт-Петербург, ул. Бабушкина, д. 53.
Тел. / факс: (812) 560-89-47
E-mail: office@aletheia.spb.ru (*отдел реализации*),
aletheia@peterstar.ru (*редакция*)
www.aletheia.spb.ru

Фирменные магазины «Историческая книга»:

Москва, м. «Китай-город», Старосадский пер., 9. Тел. (495) 921-48-95
Санкт-Петербург, м. «Чернышевская», ул. Чайковского, 55.
Тел. (812) 327-26-37

*Книги издательства «Алетейя» в Москве
можно приобрести в следующих магазинах:*

«Библио-Глобус», ул. Мясницкая, 6. www.biblio-globus.ru
Дом книги «Москва», ул. Тверская, 8. Тел. (495) 629-64-83
Магазин «Русское зарубежье», ул. Нижняя Радищевская, 2.
Тел. (495) 915-27-97

Магазин «Гилея», Нахимовский пр., д. 56 / 26. Тел. (495) 332-47-28

Магазин «Фаланстер», Малый Гнезниковский пер., 12 / 27.
Тел. (495) 749-57-21, 629-88-21

Магазин издательства «Совпадение».
Тел. (495) 915-31-00, 915-32-84

Подписано в печать 09.02.2010. Формат 60x88 1/16
Усл. печ. л. 37. Печать офсетная. Тираж 1000 экз.
Заказ №