

дение в 1629 году католическим священником Иоанном Эдом почитания Святейшего Сердца Иисуса. Можно и письмо Останина, вдохновленное числом 37, рассматривать как метаблигическое исследование гетерогенных синхронизмов, но не в макроистории, а в *микроистории*, в индивидуальной повседневности.

Мы хотим сказать, что значение этой триаконтаэптафии нельзя сводить только к литературной практике — вопрос об *объективном* значении числа 37 должен оставаться открытым (объективным в том же смысле, какой имеет, допустим, число 7 в «законе» Миллера). Тем более что привязанность Останина к этому числу не есть какая-то отдельно стоящая особенность: она, как уже было сказано, включена в его общий исследовательский проект, является одной из граней пифагорейского и герметического способов познания мира. В ответ на возможные «просвещенные» возражения относительно этих способов познания мы можем процитировать вывод из нашего исследования останинского метода (см. выше): «...ничто в культуре не уходит насовсем, все постоянно возвращается, и если текущий консенсус отторгает какое-то прошлое знание, то оно зачастую принимает извращенные, уродливые формы. Необходимо, таким образом, те, кто раскапывает и подхватывает “устаревший” образ мысли и если не обновляет его, то хотя бы наполняет новым содержанием, приспособливает к современности...»

Не избежал преследований этим числом и автор настоящего эссе: в процессе написания оно возникало тут и там без всякого удовлетворительного объяснения (начать хотя бы с того, что разница в возрасте между ним и Останиним составляет 37 лет и 7 дней). Какое значение автор усматривал в этих встречах? Очевидное: каким бы ни было *объективное* значение числа 37, огненные оно всегда будет означать *встречу* с самим Останиним, пусть и необъяснимую или еще не объясненную.

Борис Останин

## Доклад о Драгомощенко<sup>1</sup>

Мое предварение выступления Аркадия Драгомощенко призвано облегчить слушателям восприятие и понимание его стихотворений. Должен признаться, что не в силах вполне справиться с этой задачей, и вот почему.

Аркадия Драгомощенко, как и А. Парщикова, И. Жданова, О. Седакову, причисляют к сложным поэтам, однако сложность сложности рознь. Нередко ленивый на подъем критик спешит заклеить сложным непонятное, *не желая его понять*, и таким образом обеспечивает себе душевное алиби. Обычна и другая ситуация: критика, воспитанного на поэзии «неслыханной простоты»

---

1 В ноябре 2016 года Борис Останин передал мне на хранение несколько своих текстов времен самиздата, которые он набрал на компьютере. Публикуемые здесь выступления были в их числе. — *Примеч. А. Скидана.*

(искренней, эмоциональной, сюжетной) буквально раздавливает обилие поэтических фигур, глубокой метафизики, намеренных темнот, полисемии, интеллектуальной изобретательности... Такого рода сложность отличает «новую поэзию» (в том числе поэзию Драгомощенко), но является по большому счету позитивной, поскольку провоцирует критика на изучение непривычного языка и метафизики, на становление нового мышления и тем самым обогащают его.

Поэзия Драгомощенко связана еще с одной сложностью, разрешить которую вряд ли возможно — именно она и превращает встречу поэта со слушателем в *парадокс*. В чем он заключается? В том, что его поэзия предназначена не слушателю, а читателю, не для прослушивания, а для вычитывания; слушать поэзию Аркадия Драгомощенко есть «противоречие в определении». Перед нами поэт не «эстрадный» и не «тихий» (у того и другого одна цель — ухо слушателя, и одно средство — голосовые связки, которые они используют с разной нагрузкой: от выкрика до шепота): Драгомощенко — поэт *незвучковой*, так сказать *немой*, его бесполезно слушать ухом, необходимо читать глазами. Письменная поэзия не есть линейно-развертываемый во времени ряд (ораторский, музыкальный), это пространство листа, цепко схваченное схемой стиха, следуя которой взгляд читателя (а следом за ним — ум) неторопливо вычерчивает прихотливые фигуры движения и понимания.

Белое пространство листа — фундамент для словесного лабиринта поэзии Драгомощенко, что идет вразрез с традиционной звуковой поэзией, на которой большинство из нас воспитано. Письменная поэзия — это прежде всего *зрелище*. Я имею в виду не ее графику (каллиграммы, искусство буквами) и даже не образность, а тот важный факт, что считывание, активная и своенравная работа читающего глаза, есть неперемное условие ее восприятия и понимания. Письменная поэзия предлагает и предполагает пристально-созерцающее рассматривание, нелинейное движение глаза по тексту стихотворения. Следствие такого движения — нарастающая свобода и одновременно ответственность читателя, принимающего на себя славное бремя соучастника в переустройстве-порождении стиха.

Другое следствие — эпичная бессюжетность письменной поэзии. Если звуковая поэзия движется во временном, причинно-следственном ряду и конструирует себя в голосовом потоке как *сюжетная цепь* (что-то происходит, вызывая новые происшествия и, соответственно, интерес слушателя, выросшего на сюжетности обыденной жизни), то письменная поэзия организует себя бессюжетно-пространственным образом как вольное блуждание и ориентирует читателя-зрителя на совершенно иной способ восприятия, а возможно, и мышления. Письменная поэзия — это не движение речи, а создание бытия; язык в творчестве Аркадия Драгомощенко хочет быть не знаковой системой, а бытийственным телом.

Анализ поэзии Драгомощенко — дело будущих критиков и аналитиков; уверен, что он будет плодотворным и полезным. Пока подскажу две темы для них: разветвление значений и самописание глаза. Драгомощенко — неуспынный мастер обновления смысла и статуса слова: он сжимает праздничное торжество до толщины шелковой нитки, а стертую банальность способен превратить в грозное оружие. Его усилия по разрушению и хаотизации языка, которых так боятся многие критики, — направлены на обретение нового смысла и нового порядка, на *самовозрождение* языка. Любитель творческих парадок-

сов, Драгомощенко нередко сознательно направляет себя на путь неудач, что обличает в нем незаурядного стратега. В его поэзии свет в сотрудничестве с тьмой порождает фигурное многообразие мира и противится духу, созидавая своим противлением невероятную космогонию и вызывая в ниспадающем ряду воплощений — противоборство зрения (основой которому служит свет) со слухом (чья основа — дух, опосредованный голосом).

Возвращаюсь к начальной мысли о парадоксе встречи письменного поэта со слушателями и предлагаю два выхода из него.

Во-первых, набросанное мной очертание письменной поэзии выявляет лишь «идеальный тип», с которым поэтическая практика Драгомощенко не всегда совпадает. В его стихах обнаруживается достаточно зияний звуковой поэзии, которые притянут к себе и удовлетворят традиционное сюжетно-слуховое восприятие.

Второй выход из тупика парадокса прост: если письменная поэзия тяготеет к пространству Гутенберга, значит, надо ей его дать! Возвращенная из чуждой звуковой среды в пространство типографского печатного листа, поэзия Аркадия Драгомощенко обретет весомость и несомненность, избавит читателя от тягот непонимания, снимет с поэта обвинения в нарочитой тайнописи и сокровенной бесчеловечности.

<1972?>

## **Представление поэзии Александра Горнона в Доме ученых в Лесном**

<...>

Уважаемая публика, после упомянутых мной «живой культуры» и «живой философии» в связи с творческой лабораторией «Поэтическая функция» вас вряд ли удивят появление перед вам живого поэта Александра Горнона и мои восторженные слова о нем.

По-видимому, определение «живой» вообще следует использовать как своеобразный пароль или метку — по крайней мере, во времена нарастающего пассаизма и эклектики, когда главным орудием литератора оказываются ножницы и клей, коллаж становится важнейшим способом организации «своего» произведения, робкое ученичество приравнивают к мастерству, а плагиат провозглашают законным художественным приемом. Соблазняющие и расслабляющие творческую личность теории постмодернизма звучат порой столь убедительно, что подчиняют себе публику, — но это до тех пор, пока она не столкнется со столь неординарным и масштабным явлением, как, например, поэзия Александра Горнона. Ее живое и деятельное присутствие, ее фантастически самобытный облик напрочь разносят теории эклектики, согласно которым современный литератор, изнемогающий под бременем эрудиции и массовой культуры, способен разве что на механическое, пусть порой и искусное

соединение чужих стилей, на вторичный (иронически или агрессивно составленный) коллаж.

Мне известно несколько случаев, когда пораженные стихами Горнона критики активно принимались за их аналитический разбор, но так и не могли довести его до конца. Отчасти это свидетельствует о слабости литературной теории и критики, которые до сих пор не выработали достаточно богатого языка описаний и разнообразного арсенала методов, но больше — о самом Александре Горноне, чье поэтическое творчество стремительно выпадает за пределы формального литературного анализа. Сейчас вы сами услышите, что он делает с языком, как превращает слова — первейший материал и орудие поэтического строительства — из мертвых кирпичей в живые, подвижные, одухотворенные существа.

Ничуть не собираясь восполнять усилия аналитиков, но единственно из желания подсказать слушателям одно из возможных направлений слушания поэзии Горнона, произнесу несколько слов об используемом им приеме *расщепления* и последующего *уплотнения* речевого потока или, правильное сказать, *расплетания/сплетания* словесных нитей в сеть.

Тому, кто изучал иностранный язык, известно, что на первом этапе знакомства с чужой устной речью главная проблема — научиться членить непрерывный речевой поток *на фрагменты* (такие, как слова и слоги), быстро и не задумываясь определять грани словоразделов, автоматически разбивать поток слышимой речи на дискретные части, что и позволяет восстанавливать целое речи по ее фрагментам и понимать ее.

Поэзия Горнона устроена таким образом, что описанное определение словоразделов, разбиение речевого потока на дискретные части и последующее восстановление целого не удастся слушателю ни быстро, ни автоматически, ни однозначно...

Звучащий текст Горнона побуждает слушателя членить его на звуко-словесные фрагменты не одним-единственным, а сразу несколькими способами. Иначе говоря, речевой поток *полиартикулируется*, расщепляется на несколько рядов, причем разными слушателями нередко по-разному. Эта (не единственная) особенность поэтики Горнона открывает в языке и поэзии неординарные, «неклассические» возможности.

Приведу простейший пример: «грим массы»; более сложные вскоре предложит сам поэт. Линейный звуковой поток расщепляется на ряды с разными звуко-словесными (фонтосемантическими) единицами, которые воспринимаются как бы мгновенно, все сразу и к тому же в сложных сетевых взаимодействиях — как в целом, так и по частям (по принципу контраста, дополнения, развития и т.п.). Все это приводит к тому, что процесс слушания резко убыстряется, обгоняя речевой поток: сознание и подсознание пробегают по звуковому ряду сразу в нескольких ветвящихся направлениях, превращая слуховое восприятие в изощренное перемещение по слоистой звуко-пространственной сети. В этом, к слову сказать, причина того, почему поэзия Горнона — явление не только звуковое, но и провоцирующее на нестандартное размещение в пространстве листа, над чем автор сейчас активно экспериментирует.

И в звуке, и в записи в поэзии Горнона возникает эффект перетекания слов, «ноздреватой» строки, эластичных границ, мерцающего смысла — слово, которое мы привыкли воспринимать в жестко фиксированных границах, как будто оно кристалл, перестает быть таковым, обретает витальность и способ-

ность к биоморфной жизни: оно оживает, расщепляется, распадается, снова собирается, расплавляется, пульсирует и пр. Это происходит не только за счет динамизации словоразделов и общего энергетического подъема, но и благодаря «объемности» отдельных звуков: в русском языке многие согласные и безударные гласные воспринимаются не однозначно, а как *поле звуков*, что позволяет им стать дополнительными точками расщепления речевого потока, узлами ветвления звуко смыслов.

Феномен многосмыслия (фоносемантики) стихотворной строки — явление, укорененное в культурной традиции, как и феномен ее многозвучия (полифонии), причем реализуются они самыми разными способами, в связи с чем упомяну хотя бы четыре смысловых поля библейских текстов: буквальное, символическое, моральное и провиденциальное. Особую роль «двусмысленность» и «игра слов» играют в комическом, которое возникает из-за как минимум двойного понимания текста: первое — с отсылкой к высокому или нейтральному, дозволенному, второе — к низовому, неприличному, запретному.

В отличие от поэтов-концептуалистов, которые ориентируются преимущественно на комические и сатирические эффекты, возникающие при расщеплении и новом слиянии словоряда, Александр Горнон осуществляет мощный поэтический *синтез*, замечательным и непростым образом уравнивая в своей поэзии торжественное и игровое, священное и низкое, вечное и злободневное, волновое и дискретное, энергетическое и логическое. Поэт развивает упомянутые мной две традиции (и многие иные) «множественного» стихосложения, обогащая их великолепными звуко смысловыми находками и изобретениями, созидавая свою небывалую поэтику. Речь идет именно о *новой, полицфоносемантической поэтике*. Сочинять отдельные двусмысленные строки, нацеленные на комический эффект, не так уж трудно, как не трудно, допустим, профану извлечь на рояле несколько случайных аккордов... Однако создание полноценной поэтической композиции с многообразными связями частей, с полнокровной образно-поэтической системой, с уникальной внутренней музыкой, со стихийной жизнью стиха удастся лишь подлинному мастеру. Сейчас мы его услышим, сейчас рассыплемся во всех направлениях по эксцентрическим словесно-звуковым лабиринтам Александра Горнона.

<1989?>

Публикация А. Скидана