

Б. Ф. Шифрин

«Тема» и окрестности (наброски к поэтике происходящего)

Нужно кончать работу. Я думаю кончить ее здесь. Можно было бы завязать конец бантиком, но я уверен, что старый канон сведенной статьи или лекции умер. Мысли, сведенные в искусственные ряды, превращаются в одну дорогу, в колени мысли писателя. Все разнообразие ассоциаций, все бесчисленные тропинки, которые бегут от каждой мысли во все стороны, сглаживаются. Но так как я полон уважения к своим современникам и знаю, что им нужно или «подать конец», или написать внизу, что автор умер и потому конца не будет, поэтому да будет здесь концовка:

«.....»

Вывороченные шпалы. Шашки. Песок. Камень. Рытвины.

— Что это? — ремонт мостовой?

— Нет, это «сочинения Розанова».

И по железным рельсам несется уверенно трамвай».

Я применяю это к себе.

Виктор Шкловский

I. «Тема»

1. **Вступительное замечание.** Тема взята в кавычки, и это не вызывает протеста. Тему можно закавычить, например, потому, что характерно залетание тем со стороны, из некоего репертуара, в виде чужого слова. «Тема» чужая, еще не моя. Или *уже* не моя. Я еще и не дошел до середины выступления, еще не развил свою мысль (да и не совсем знаю, к чему это развитие приведет), а судьи кричат: «поближе к теме!» Они знают. Недаром Толстой дает резкую отповедь на просьбу дать авторское переложение, изложить «Анну Каренину» в виде некоего смыслового экстракта (что вы хотели сказать вашим романом?). Не помогло; теперь Анна Каренина именно и излагается: в пособиях для пишущих ЕГЭ, типа «Толстой за 4 часа», а то и в комиксах. «Тема» связана со словарем докисических полаганий, «атласом» общих мест. Это не только топонимический факт; оснащенность репертуаром присуща повседневности не только риторически, но и онтологически. Имя закрепилось за реа-

лий, и с этим уже ничего не поделать. И всё же, такое толкование *темы* в некотором (принципиальном!) отношении совершенно неудовлетворительно. Вот об этом как раз и предстоит поразмыслить.

А вот в отношении *происходящего* (скажем, актуализируемого вопросом «что происходит?») ставить или не ставить кавычки — значения не имеет. Зато курсив важен. Конечно, вопрос «что происходит?» предполагает предварительный выбор некоего аспекта, ракурса; некоего маркирующего внимания: точки зрения, субъектной диспозиции взаимно-*расположений*, обстоятельств и «декораций» (settings); и только при такой конкретизации (сечении, проекции) возможно уже описание этой «чтойности», или, если угодно, *тематизация*. Общность происходящего всегда проблематична, сомнительна. Например, невозможно решать этот вопрос, не оговорив, в каком высвеченном круге (охвате, *масштабе*) или в чьей «событийности»/«зоне голоса» (М. Бахтин) обретается актуализирующее внимание. Расположения должны при этом пониматься динамически, в модусе направленности движений (порывов, интенций); существенны рисунки жестов, линии, траектории. Настоящее время не означает в этом случае все-го-навсего «состояния в данный момент». **Что про-ис-ходит.** Сложность не только в темпоральной (аспектологически-процессуальной) рефлексии, но и в субстантивации. С кем? Чье? Вообще «Происходящее»? Мое происходящее не то же, что происходящее персонажа А, реквизита В, площадки С. Что с тобой происходит? Что происходит с Андреем? Что с нами происходит? Могло бы даже показаться, что тут речь идет не о теме, а о *реме*: на что падает ударение, что выделено. Но тема-рема-тическая логика (логика «актуального членения») тут не совсем такая, как ее обычно представляют: речь не идет о новости (информации) последнего высказывания; речь, возможно, как раз идет о целостной линии. Можно предположить, что когда выделение актуального центра инициируется не ответом, но самим вопросом, то это особый случай «актуального членения». «Что с ним происходит?» — <?> — «с Андреем» (вариант: Борисом). Вот уж действительно, возник на горизонте Борис (некая новость), но ведь он в какой-то мере уже «имелся в виду», присутствовал и ранее, иначе было бы совсем не просто вызвать его на эту дейктическую

площадку. Во всяком случае, заметим, что уже самое начало разговора о происходящем ввело в рассмотрение слово «тема» не в значении заголовка/ярлыка из каталога неких идейных продуктов (или предметно-классифицированных задач), но в виде некоего фактора речевой динамики, причастного к «ходу дел» (сценарию, нарративной линии и т. п.) — к фактору актуализации¹.

«Речь идет о ...». Но мы идем *по* тропе, возможно, по проволоке, возможно, *вдоль* края. Никто не идет о. А речь *идет о*². В этом и есть завязка интриги. Мы говорим о явлениях, о событиях; тематизируем какие-то «вещи», предметы. Но мы не ходим о! Надо преобразовать концепт так, чтобы и тема не шла о, но шла тропой, пересеченной местностью, зигзагом. Гатью, *через* трясины. Мостом над пропастью. Надо вспомнить о том, что этим значением, значением жизненно-созидаемой (переживаемой) линии тема ведь тоже всегда обладала, только его, почему-то, принято относить к музыке: «музыкальная тема». В свете этого значения сам концепт «то, что происходит» (про-ис-ходит) обретает особый смысл. «То, что ис-полняется».

2. Тема как вызов. Чтобы не застревать, как в тупике, в противостоянии двух значений слова, нужно выйти на простор опыта с его непредрежденным числом измерений. Обнаруживается *третье* значение, выявляется онтологическая многоуровневость смыслового искания. «Тема» получает особую подсветку на уровне метаязыка, как инструмент *рефлексии* поэзиса.

Но нужно оговориться. Вряд ли нам предложат это третье значение в виде единой формулы, некоего духовного экстракта и т. п. Это значение не будет представлено *одним* актом дефиниции, точным примером или образом. Скорее, оно явит себя как ряд попыток, так и не достигающих после-

¹ В словаре «теме» в смысле тема-рематической концепции (т. е. теории актуального членения) отведено отдельное гнездо (см.: Словарь иностранных слов. 18-е изд., стер. М.: Рус. яз., 1989).

² Это же имеет место в польском и украинском языке, причем с опусканием слова «речь». Например, по-польски: «chodzi o podryż» — «речь идет о путешествии».

дней цели. Третье значение может обозначиться как некая проблема; как постоянный срыв, лакуна, соскальзывание в жест и т. п. Об этом свидетельствует опыт Виктора Шкловского (возможно, наиболее радикальный опыт осмысления поэтики в XX столетии). Таков и отрывок (окончание эссе), выбранный нами в качестве эпиграфа. Отказ от того, чтобы заменить ход мысли внятными абрисом композиционной схемы; мучительный вопрос о *колее*, ряд отточий и, наконец, жест: отсылка к опыту Розанова, к этому удивительному странствию.

«Найти тему». Это почти идиома: первый компонент не оказывается семантической опорой для второго (ср.: «пойди туда — не знаю куда, найди то — не знаю что»). Попробуем придерживаться исходной неопределенности, соответственно понимая и «вызов». Вызов есть двуполусно (обоюдоостро) мыслимая активность. Если даже иметь в виду тему как вызов извне, то ведь искание (порыв) идет от человека. Разве вслушиванием, разворотом внимания человек не провоцирует Иное, как если бы зов исходил из его собственных глубин? Тема придет, захватит; тема повелевает. Но — «эта тема»: *это* и до того имелось в виду (на дальних подступах в сознании — или вовне?).

Во всяком случае, тема берется в работу; начинает разворачиваться в виде чего-то протяженного: гибкая линия, ветка, выторкнувшаяся из почки, ручей из источника. Не сама по себе точка как *фокус* движения, но это линия «продвигается», претерпевает изменение. Так понимаемое развитие, не сводимое к механическому движению, но, скорее, имеющее в виду нарастание, характерно для представления о естественном процессе (а в какой-то мере и о ходе действия в драме, не совпадающем с «интригой»). Трудно дать единый образ, слово «линия» не очень подходит (линия, если это «аналитическая кривая», предопределяется малым фрагментом, а здесь это как раз под вопросом). Василий Кандинский исходит из следующей интуиции:

«Принятое почти повсеместно понятие “движение” я заменяю на “напряжение” <...> “Напряжение” — это сила, живущая внутри элемента, соответствующая лишь одной составляющей творящего “движения”. Второй составляющей

является “направление”, которое тоже определяется “движением”. Элементы живописи — это реальные результаты движения в форме:

- 1) напряжения и
- 2) направления.

<... > Точка заключает в себе только напряжение и не может иметь направления, а линия безусловно причастна как к напряжению, так и к направлению»³.

Представление о вызове как двуполярной активности есть представление о «зерне» (зародыше) как о живом. В концепции Кандинского точка выступает принципиально проблематичным началом: она заряжена напряжением, но источником дальнейшей актуализации она все-таки не является, как если бы некие силы не только сконцентрировались в ней жизненный порыв, но и заградили ему выход. Вопрос об отклике и начинании не решается на уровне точки.

Категория *темы* — основная в исследовании В. Шкловского, посвященном поэтике В. В. Розанова⁴. Но слово это, при всей остроте теоретической мысли, присущей Шкловскому, далеко от терминологической проясненности, полисемантично; ключевые значения приходится уяснять из контекста, из интенции мысли.

Шкловский, в частности, спрашивает, каковы источники тех новых тем, которые обнаруживаются в «Уединенном» и «Опавших листьях». В то же время (как отмечает Шкловский), Розанов именно *вводит* тему и далее распоряжается ею. Это *его* тема, одна из найденных *им*. «Семейные темы вводились раньше ...но семейственности, ватного одеяла, кух-

³ Кандинский В. Точка и линия на плоскости. СПб. : Азбука, 2001. С. 242–243. «Концепцию “напряжения” можно, по-видимому, трактовать как некое одушевление точки, но не одухотворение ее. Точка статична; в ее порождении, равно как и развитии в линию, решающую роль играют внешние импульсы. Точка возникает как столкновение *нашего* жеста (заостренного карандашом или кистью) с плоскостью. И внешнее же воздействие отвечает за все дальнейшее: “Силы, приходящие извне, преобразовавшие точку в линию, могут быть различными”» (там же).

⁴ Шкловский В. Розанов // Гамбургский счет / В. Шкловский. СПб. : Лимбус Пресс, 2000. С. 317–342.

ни и ее запаха (вне сатирической оценки) в литературе не было»⁵. Тут не идет речь о том, что темы берутся из дидактического фонда или анонимно-всеобщего каталога. Речь идет о находке писателя: теме как действенной основе (энергичном ресурсе) про-изведения. Тема *разворачивается*. Более того, она исподволь уже звучала, она только выходит на поверхность. Это исподволь-звучание не только есть попытка Шкловского спасти Розанова (а заодно и себя самого, как видно из эпиграфа, с его «вывороченными шпалами и рывтинами») от того чисто риторического истолкования темы и тематизма, которые усваиваются каждым со школьной скамьи⁶.

Нет, Шкловский вообще намерен изменить ракурс разговора о поэтике, ибо здесь в фокусе внимания оказывается не «что», а как:

Ввод новых тем производится так. Нам дается отрывок готового положения без объяснения его появления, и мы не понимаем, что видим; потом идет развертывание, — как будто сперва загадка, потом разгадка. Очень характерна тема «друга» (о жене Розанова). Сперва идет просто упоминание (стр. 110), потом (стр. 133) намеки вводят нас в середину вещей, нам дается человек кусками, кусками, взятыми как от знакомого, но только много позднее отрывки стекаются, и мы получаем связную биографию жены Розанова. <...> Этим достигается то, что прежде всего новая тема не появляется для нас из пустоты, как в сборнике афоризмов, а подготавливается исподволь, и действующее лицо или положение *п р о д е р г и в а ю т с я ч е р е з в е с ь с ю ж е т*⁷.

Шкловский особо останавливается на нарративной технике Розанова, мастерстве, с которым писатель ведет одновременно несколько разных тем, разворачивает ряд линий, то прерывающихся или расходящихся, то вновь сплетающихся. Тут явно ощущается ассоциация с принципами полифонии и симфонизма. Тем не менее это ведение тем, пойнзис

⁵ Там же. С. 323.

⁶ То есть под аккомпанемент страха «неправильного» ответа на уроке; страх укоренен практикой диктанта (сочинение — лишь модификация). Тем самым укоренен и мир, в котором даже и в отношении *повествовательно происходящего* должно существовать образцово-правильное мнение.

⁷ Там же. С. 332.

как ис-полнение не получает у Шкловского никакого терминологического оформления. На уровне терминологической отчетливости фигурирует только пара (1) «тематический материал» и (2) «композиция». В итоге на первый план выходит все та же *тема как «предмет»*, тема, возможно, и новая, но тут же занимающая место в риторическом фонде.

Вообще отрывки у Розанова следуют друг за другом по принципу противопоставления тем и противопоставления планов, то есть план бытовой сменяется планом космическим.

«Уединенное» и «Коробы» можно квалифицировать поэтому как романы без мотивировки.

Таким образом, в области тематической для них характерна канонизация новых тем, а в области композиционной — обнажение приема⁸.

Что же касается «третьего значения» темы, то оно присутствует во всем этом замечательном анализе, во всех его сбоях с ключевого понимания темы как темы музыкальной (стало быть, не только не противопоставленном композиции, но, напротив, берущем композицию в ее настоящем смысле, в смысле созидающейся многоструйной темпоральности) на понимание «риторическое». И это особенно проявляется в аспекте «мотивировки». В современных литературоведческих штудиях концепт мотива иногда трактуется в «музыкальном» плане, в аспекте его потенции порождать тему как целое, то есть в роли не только композиционно-смысловой (образной) единицы, но и направляющего импульса, вектора, локально являющегося/предугадывающего ход (или изгиб) сюжетно-тематической линии⁹. Но неизменно подчеркивается отличие мотива от мотивации (с ее психологическим background'ом). Между тем, вопрос о мотивировке, акцентированный Шкловским, есть вопрос о логике и темпоральной связи происходящего, и, отбросив аспект мотивации (в частности, мотивации психологической), мы на самом деле отбрасываем переживание пойэзиса как длительности/модаль-

⁸ Шкловский В. Розанов // Гамбургский счет / В. Шкловский. С. 334.

⁹ См.: Силантьев И. В. Поэтика мотива. М.: Языки славянской культуры, 2004.

ности: потеря, не возместимая никакой структурно-композиционной схемой. Мотив, если его трактовать в духе Шкловского, выступает как *обуславливающий фактор* происходящего.

3. Дух повествования. Действие, место, время: надо дать отчет о координатах, то есть осознать, где ты находишься (находишь себя), потому что по большей части мы существуем безотчетно, растерянно. *Происходящее* есть нечто, не укладывающееся в схему трех единств. У действующего лица, суфлера, свидетеля зачесалась спина — и конец единству пространства исполнения. Происходящее не может совладать с *прочим* и попутным, не может вступить в разборки с ним, ибо прочее и попутное есть само же происходящее¹⁰. Происходящее не может быть описано как явленное одному взору, одной дейктической рефлексии находимости (я-здесь-сейчас), даже и при допущении крайнего «протеизма» лица (я, он, ты), легучести/виртуальности высвеченного локуса, расслоенности площадок и самого драматического действия. Но некто берет на себя ответственность за текущее «а вот» (голос комментатора, сопровождающий повороты картинок при демонстрации волшебного фонаря) — за эту скользкую точку, впрочем, претендуя на все локусы, на площадки в их «едино-временности» или, лучше сказать, их «со-временениях». Каким образом есть *вообще происходящее*? Ис-полнение, понимаемое как восполнение дейктической *частности* до полноты бытия, есть чудо. Дейксис — ситуационные координаты конкретного высказывания; каким же образом всё, что происходит, может высказать себя разом?

Кто звонит? Колокола зазвонили разом, со всех холмов — перечисляются имена церквей и приходо́в, говорится о вавилонском смешении, разноголосице, но и единении этих оркестровых партий, притом что колокольни *пусты*; звонари города Рима высыпали на улицу. Колокола звонят сами, но ведь кто-то в них звонит? Такова преамбула, присказка романа «Избранник» Т. Манна. Сказанию, предлагающему увлеченный образ средневекового повествования вообще —

¹⁰ О концепте «происходящего» см.: Шифрин Б. Ф. Голоса во временных помещениях. Опыт герменевтики внимания. СПб.: Русская культура, 2013. С. 186–191. О «прочем» см. там же. С. 285–324.

абстрагированного (как нас заверяют) и от особенности того или иного языка, — нужен некто, выставляющий все происходящее разом, но так, что обнаруживается ход, линия причин и действий, история. Но вначале все линии стянуты в узел единого события¹¹ (так что и линий еще нет: сравните с «Большим взрывом»). Кто звонит? «Дух повествования», — отвечает повествователь. Дух повествования есть теоретическая категория, предпосылаемая нарративу, — некий постулат об *идеальном типе* присутствия, о полномочиях вездесущего, всеохватывающего, всепроницающего и все-связующего начала. Высшее начало явило себя в эмпирии события как действующее лицо¹². Идентичность, выставляемая повествователем, в ту же минуту берется в скобки: он (по его собственным словам) всего лишь «инкарнация» духа повествования.

Начинается с чуда. Но есть то, что мы не называем чудом, — жизнь, целостная когерентность; само «протяжение» разных линий вместе, ибо повествованию присущ некий луч, фокус которого последовательно смещается, хотя никто не утверждает, что это происходит в пространстве, миметически следующем физике. В сущности, это жизнь как исполнение, вос-полнение отдельных линий. И именно так это дано в прототипе, стоящем за этим образом единственности: в событии пятидесятницы, с его многим шумом, с разделившимися языками пламени, с этим глаголением на разных языках¹³. Но вот что примечательно: меня-

¹¹ Этот узел /локус — Рим; центр в этом случае равен целому, это весь мир: голоса колоколов извещают об избрании Папы.

¹² Происходящее соответствует в данном случае концепции В. П. Руднева: *событие — это рассказ о событии* (см.: Руднев В. П. Феноменология события // Логос. 1993. № 4).

¹³ Колокола — те же языки. Что же до единства сего исполнения, то вот пояснение повествователя в «Избраннике»: «Ибо так уж устроено, что дух повествования — это дух свободный до отвлеченности, и средством его является язык как таковой, сам язык, язык — абсолют, не желающий знать никаких наречий и местных языковых божеств. Иначе как раз и впадешь в политеизм и язычество. Ведь бог есть дух, и слово превыше всех языков и наречий» (см.: Манн Т. Избранник. Новеллы. Статьи : пер. с нем. / сост. С. Апт. М. : Олма-пресс, 2004. С. 21).

ется самый образ наполнения/присутствия; сначала у него нет этого рисунка разделяющихся линий (сделался шум... и *наполнил весь дом, где они находились*). И только за этим возникает иной образ (уже не *на-*, а *ис-*полнения): «И явились им разделяющиеся языки, как бы огненные, и почили по одному на каждом из них. И исполнились все Духа Святого, и начали говорить на разных языках, как Дух давал им провещать». Пламя единое, но и разделенное: таковы и линии судеб, пути апостолов¹⁴.

II. К вопросу о пространстве исполнения: напутствия В. Бенямина

«Пространство исполнения», как концепт исходит из факта раздвоения происходящего как высвеченного подвижным фокусом актуализации¹⁵. Происходят две актуализации; первый фокус есть спонтанный фокус луча сознания, второй — луч, знаменующий локус действующего лица на площадке драматического действия.

Свобода ландшафтного движения сознания (читателя, зрителя, слушателя) может пониматься по-разному. У. Эко уподобляет читателя путешественнику или страннику¹⁶. Возможен даже тип читателя, перемещающегося в горизонте текста вне каких-либо ограничений, вплоть до виртуального переноса на любую дейктическую площадку, в зону го-

¹⁴ Таким образом, в обоих случаях — и в «Деяниях апостолов», и в «Избраннике» — имеющее быть *ис-*полнение, прорастание линий повествования из некоего зерна видится не как аутопойэзис, не как простое развертывание собственных (природных) сил. Оно не только мыслится в просторе, *открытом* Духу, но сама выразительность этого действия есть синергия в ее драматически-жизненном претворении. *Это* (явленное сначала как *на-*полненность) не *сопутствует* зерну, *это* и не путеводительствует ему. Это путь *одухотворяет*.

¹⁵ Шифрин Б. Ф. На пути к пространству исполнения (практики экспонирования и эвристика культуры) // Международный журнал исследований культуры. 2013. № 3(12). С. 68–74.

¹⁶ Умберто Эко. Роль читателя. Исследования по семиотике текста / пер. с англ. и итал. С. Серебряного. СПб. : Symposium ; М. : Изд-во РГГУ, 2005.

лоса любого «персонажа» (или интертекстуального фантома)¹⁷. Апология/искус чтения как вольного полета нередко поддерживается ссылкой на способность воображения, раскрепощаемую в таком полете. Но забывают о том, что те или иные «возможные реальности» призываются к жизни прежде всего *практиками внимания* в их сотрудничестве с перцептивными регистрами. Чтобы действительным образом постигать высоты, поэту следует ходить босиком, говорит Елена Гуро. В таком случае впору задуматься о читательской сопричастности как о вызове. Пойэзис дороги востребует особые перцептивные модальности, кинестезис, «шестое чувство».

Дорога обладает чертами внеположенной (объективной) данности, тем не менее, именно эта «данность» индуцирует поля неопределенности и переживание *странности*. Известная концептуализация дороги в терминах «хронотопа» явно недостаточна в интересующем нас ракурсе. В проблематике исполнения на первый план выходят не пространство/время как таковые, но категории модальности в их взаимодействии с темпорально-аспектологическими представлениями языка. В частности, выявленная Кандинским интуиция энергичного становления линии (направленность + напряженность) есть модально акцентированное представление.

Первое предостережение. Теперь мы готовы привести высказывание Вальтера Беньямина как своего рода *предостережение*. Беньямин обдумывает возможность заменить практики чтения, подобные «полету», *переписыванием* книги (в духе китайской традиции). Летящий на аэроплане не ощущает дорогу как нечто особое: он видит лишь, что «дорога пробирается сквозь ландшафт, она разворачивается перед ним по тем же законам, что и местность вокруг нее». Но этого недостаточно.

Только тот, кто идет по дороге, узнает о ее власти и о том, как именно из земель, которые с аэроплана предстают лишь раскинувшейся равниной, она на каждом своем пово-

¹⁷ Выдвижение на первый план позиции воспринимающего есть черта эссенстики, этой разновидности свободного странствия; эссеист (особый случай «реинкарнации духа повествования») сочетает писательский тип «всеприсутствия» с опытом читателя-странника (см.: *Энттейн М.* Эссе об эссе. URL: http://www.emory.edu/INTELNET/esse_esse.html).

роте зовет к себе дали, бельведеры, поля и просторы, подобно тому, как командир своим приказом отзывает солдат с фронта. И только переписанный текст командует душой того, кто им занимается, тогда как просто читателю не суждено приобрести новые впечатления, понять, как текст прокладывает их, словно дорогу, которая продирается все глубже в дебри внутреннего мира, потому что читатель повинуется свободному движению своего Я в пространстве грез, а переписчик позволяет командовать этим движением¹⁸.

Смысл как целое уясняется, по мысли Беньямина, не самим по себе масштабом видения, но ритмом, соответствующим масштабу длениа. В другом, по-своему уникальном исполнении эта мысль обнаруживается в трудах Я. Друскина (см. Приложение).

Второе предостережение: *пойэзис и топо-логика*. Мы еще не касались второй смысловой стороны «пространства исполнения». Пространство, этот изменчивый выразительный дизайн, само выступает в роли действующего лица. Коридор, зажимающий наше внимание между двумя непроницаемыми стенами, не просто направляет (ведет) героя (читателя, кинозрителя), но и властвует над происходящим; так устроены некие сновидения, но таким аналогом сна является и эпизод движения в туннеле или в автобане. В этом случае фокус события отождествляется с продвигающейся концевой точкой. Но Беньямин как раз говорит о другом. Он говорит о том, что дорога есть производство попутного/по-стороннего, призывание Иного. Не вектор, отождествляемый со своим концом/остриём, но возможность каждой точки оказаться изгибом, поворотом — и открыть непредсказуемые просторы — *сбоку*. Но это не вполне сбоку, это и по линии взгляда, только сама дорога тут поворачивает! Поворот дороги необыкновенно важен, он отменяет предшествующую неподвижность перспективы. Прогулку, передвижение по такой дороге можно уподобить гештальт-терапии, исцеляющей человека в ключевом измерении контакта с Иным¹⁹.

¹⁸ *Беньямин В.* Улица с односторонним движением. М.: Ad Marginem, 2012. С. 19–20.

¹⁹ *Масколье Г.* Гештальт-терапия вчера, сегодня, завтра. М.: Боррес, 2010.

В процитированном выше фрагменте речь не идет о том, чем обусловлены повороты дороги, что заставляет ее *обходить* какие-то места. Оттенок ритмического мимесиса неотделим от подлинного опыта дороги, говорит Беньямин. Но это отнюдь не значит, что дороге присущ пафос некоего регулярного порядка. Таков еще один урок дискурса прогулок: не стоит мыслить управляющую роль предметного ряда, окружения и т. п. по модели логической не-обходимости.

Вопрос о логике происходящего можно поставить в терминах топик (топосов), понимая их не только риторически, как «общие места», но и как некоторые мотивировки хода действия. Доксические «образования», стереотипно осмысляемые узлы обстоятельствоваания могут играть роль мощных обуславливающих факторов «происходящего». А. Ф. Лосев приписывает концепцию сюжетного развития, как управляемого топиками, Аристотелю. Топо-логика сюжета не есть логическая каузация, тем не менее, она предопределяет связь событий в трагедии²⁰.

Как нам представляется, пойэзис в понимании Беньямина исходит из иного понимания топика как фактора. Топика — скорее некая призма, посредующая среда, влияющий контекст, аура. Воздух современного повествования — джазовая импровизация. Влияние при этом мыслится не как некое принуждение, но скорее как настроение. Важно, однако, что эти призмы, светофильтры, настроения и даже ауры имеют некую объективную укорененность в символическом поле, сопряженном с конкретным пойэзисом, с этим вот странством исполнения. Такой *призмой* (светофильтром, настроением) в европейской культуре выступала, например, меланхолия. Беньяминовская медитация на тему фотографии, ощущая трудновыразимость (но и ключевую роль) опыта «ауры», соскальзывает, как к более простому примеру, к призматическому «меланхолии»²¹. Симптомом ауры (как особого присут-

²⁰ Топики производят свой эффект лишь в рамках эстетического целого; «топология сюжета» есть «топологическая эстетика» (см.: Лосев А. Ф. История античной эстетики, том IV. Аристотель и поздняя классика. М.: Искусство, 1975. С. 712–722).

²¹ См.: Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. М.: Медум, 1996.

ствия) является неизбежная отдаленность: не ее самой, но объекта. В этой тональности можно вспомнить, что и руины (с их меланхолией) таковы: к ним нельзя приблизиться, словно бы обнаруживается хранительная оболочка, атмосферический слой. Ясно, что таким способом проявляет себя отнюдь не силовой фактор. Его надо мыслить иначе.

Третье предостережение. Произведение искусства в нашу эпоху допускает ипостась копии с технологически неограниченным тиражированием²². Этим, с одной стороны, радикально изменяется коммуникативный сценарий исполнения: теперь не зритель идет в музей на встречу с идеальным, но произведение может разными способами приходиться к нему в дом или, скажем, на любую публичную площадку. Атмосфера музея сменяется на некое, вообще говоря, профанное место; зато возникает горизонт вовлеченности произведения в самые разные действия выставления. С другой стороны, как раз подверженность старению, а в перспективе — разрушительному ходу времени, придает произведению ауру *подлинности*. Эту ауру копия (сейчас — цифровая) уже не может удержать. Констатация этого положения дел и явилась тем, что мы назовем третьим предостережением Беньямина. Оригинал имеет, по Беньямину, две перспективы исполнения: первая — экспозиционная, вторая — судьба оригинала от рождения до разрушения. Очевидно, эту судьбу оригинала тоже трудно помыслить в виде простой последовательности. Полотно оказывается палимпсестом, в котором таятся предшествующие черновые наброски, зачеркивания и замарывания, новые наслоения и т. п. Таким образом, парадокс тиражиро-

С. 24–33. Отметим следующий пассаж (с. 33): «Культурная функция изображения находит свое последнее прибежище в культе памяти об отсутствующих или умерших близких. В схваченном на лету выражении лица на ранних фотографиях аура в последний раз напоминает о себе. Именно в этом заключается их меланхоличная и ни с чем не сравнимая прелесть. Там же, где человек уходит с фотографии, экспозиционная функция впервые пересиливает культурную». Связь эстетики/поэтики фотографии с интуицией ауры, меланхолии, «ветхости» и т. п. остается актуальной проблемой (см.: Лишаев С. А. Помнить фотографией. СПб.: Алетей, 2012).

²² Беньямин В. Произведение искусства ... С. 15–61.

ванности оборачивается и вопросом о том, что есть оригинал, какой момент в так понимаемом пойээзисе (пути) произведения может приниматься за «идеальное» состояние, становится объектом реконструкции, перевода в цифровой формат и т. п.

С одной стороны, поэтическая рефлексия этой ситуации привела к возникновению в настоящее время художественно-игровых практик «зачеркнутого текста»²³. С другой — она привела к тому, что художник захотел сам распорядиться тем, что происходит с оригиналом, определить «постродовую» судьбу своей картины, в том числе и процессы ее «старения»; если угодно, представить в ускоренном ритме неизбежную патину времени и акты омолаживающих косметических операций (реставрации). Впрочем, вряд ли это можно назвать реставрацией, это скорее акты авторской иронии по отношению к оригиналу. В итоге появился жанр исполняемой/отменяемой на наших глазах картины. Кинокамера запечатлевает некий сеанс исполнения, в котором Пикассо с удивительной скоростью и «безошибочностью» (!) создает текущие версии картины, на наших глазах тут же и исправляя, «зачеркивая» их, сменяя новыми (причем каждая из версий могла бы быть выставлена как окончательный результат, оригинал).

Пространство исполнения не совпадает с самой по себе топической панорамой. Или, лучше сказать, она не сама по себе, и вот факторы ее анимации («призмы», *титажи*, оживляемые/оживляющие фигуры) — все это занимает Беньямина.

Приложение. Лидия Друскина. Взгляд сестры²⁴

<...> Когда приходилось сравнивать варианты, меня всегда поражало, что начало, сколько бы ни было страниц, переписано дословно. Зачем, думала я, он тратил время на переписку? Поняла

²³ См.: Колесникова Е. И. Семинар «Зачеркнутый текст в перспективе художественного высказывания» // Вестник СПГУТД. Серия 2: Искусствоведение. Филологические науки. 2014. № 3. С. 38–46; Чебанов С. В. Типология семиотических зачеркиваний в реконструкции Летнего сада // там же. С. 47–57; Шифрин Б. Ф. Стратегии культуры: зачеркивание versus начинание с чистого листа // там же. С. 58–62.

²⁴ Друскина Л. Взгляд сестры. URL: <http://folioverso.ru/imena/4/sister.htm>

это, найдя в дневнике строки о том, как Яков Семенович читал сложные книги. Вот вкратце эта запись.

Положим, он прочитал книгу до пункта А и все ему ясно, но, читая дальше, он не понимает пункта В. Тогда читает всю книгу с начала и, дойдя до пункта В, понимает его — все проясняется. Затем достигает пункта С, который тоже ставит его в тупик. И снова читает всю книгу с начала. Результат тот же: пункт С становится понятным. И так далее — до конца книги. Отсюда вывод: «Теория, понимание, взгляд, вообще все живое не сумма отдельных частей: А + В + С +... а целое, то есть А → АВ → АВС → ... из А следует АВ, из АВ — АВС т. д.»

Это рассуждение и этот вывод, мне кажется, можно перенести на творчество Якова Друскина. Он **не переписывает** начало исследования (условно А), но **пишет заново**: надо снова войти в тот мир, который начал строить в первом варианте работы, тогда станет ясным дальнейшее — то, что не удалось сначала.

III. Пойээзис вне телеологической презумпции

1. Конструкция и раз-со-вмещение. Трудно представить себе процесс созидания вне телеологической перспективы, вне обусловливания замыслом. Но уже и канатоходец идет от пункта А к пункту Б только благодаря свободе пошатывания, то есть ресурсу третьего измерения. А я бы хотел мыслить его ход еще более радикально, как если бы второй конец проволоки еще не был закреплен и виртуально крепился на каждом шагу, оставаясь подвешенным в воздухе.

Видение целого как строяемого из шагов, вне ссылки на конкретную практику сомнительно; но и ссылка не всегда помогает. Пойээзис принято представлять как совершающийся по двум осям («измерениям»): оси парадигматической (ось семантической вариативности) и оси «сцепления». Но в последнее время я не могу избавиться вот от какого недоумения. То, что выбирается (из парадигмы) на данном шаге для сопряжения с чем-то соседствующим, для составления синтагмы — на самом деле лишь условно можно мыслить как нечто единое, а не как совмещенность многого. *Феноменологически простым*²⁵ можно объявлять каждый элемент из пара-

²⁵ Термин М. Шелера (см.: Шелер М. Ресентимент в структуре моралей / пер. с нем. А. Н. Малинкина // СПб.: Наука, 1999. С. 7–9).

дигмы, но при вступлении в синтагматический контакт с соседним «монолитом» *провоцируется* переразложение (как при соединении атомов в молекулу атом уже не удерживает электронов в качестве сугубо внутренних «частей»). Так что путеукладчик не имеет тут возможности мыслить монолитами в виде рельсов, и стыки возникают (виртуально) в *любом* месте. Это недоумение отчасти поддержано неортодоксальным видением речевого обихода, предложенным Б. М. Гаспаровым; автор, впрочем, предпочитает говорить не о стыках, а о *швах*, которые характерны для соединения «коммуникативных фрагментов»²⁶. В речевом потоке черточка шва зачастую как бы отменяется, перемещается. Парадигматическая «единица» приходит в движение не только за счет синтагматического хода, как бы модифицирующего тему (ремой), но и за счет динамики раз-совмещения. Событие раз-совмещения, а вслед за этим и событие сцепления со следующим «фрагментом» иногда оказывается сильным, взрывным²⁷. В сдвигологии А. Крученых подобная ситуация предстает в *двоющейся освещении*: есть фоносемантические оплошности (языковая игра возникла стихийно: «и колокольчик, дарвалдая», «узрюли русской терпсихоры» и т. п.); но «оплошность» может и обыгрываться, подозреваться в качестве установки²⁸. В одном видении — проблематическая монолитность; в другом — провоцируемая «раз-монолитизация» (и «ино-монолитизация»). Якобсоновская схема двух осей (парадигмати-

²⁶ Гаспаров Б. М. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. М. : Новое литературное обозрение, 1996.

²⁷ Подобный сдвиг восприятия описан В. Хлебниковым в начале поэмы «Журавль» (ребенок, потрясенный свидетель происходящего, видит, как *оживают* металлические городские трубы):

*Так делают подвижными дотол неподвижные на болоте выти,
Когда опасность миновала, —
Среди камышей и озерной кити
Птица-растение главою закивала.*

Подробнее о совмещенности и раз-совмещении см.: Шифрин Б. Ф. Голоса во временных помещениях. С. 43–45.

²⁸ Крученых А. Кукиш прошляком: Фактура слова. Сдвигология русского стиха. Апокалипсис в русской литературе. М. ; Талинн : Гилея, 1992.

ка и синтагматика как измерения поэтики) оказывается в подобных случаях просто нерелевантной. Концепт коммуникативного фрагмента (КФ), выдвинутый Б. М. Гаспаровым, в сущности означает отказ от этой схемы (и вообще от структуралистского пафоса «конструкции»). Следует уточнить: поэтика поэтики разнь. В традиционных жанрах понимание сюжетосложения может исходить из такой «цельнооформленной» единицы, как *мотив*. Но в отношении, например, постмодернистской прозы концепция мотива оказывается средоточием методологических затруднений.

Казалось бы, тут просто-напросто напоминает о себе аспект *прагматики*, нередко выставляемый в качестве *третьего* измерения. В одних практиках КФ берутся из расширенного фонда, «образцовое ядро» коего образуют такие монолиты, как фразеологические единства, мотивы и т. п. В других практиках, напротив, актуализируется способность к мутациям, варьированию, расщеплению, присущая уже и фразеологическим оборотам; поэтические сдвиги, игры слов и пр. находятся как раз на этом полюсе. Но я хотел бы отметить, что в смысловом плане дело отнюдь не сводится к поэтической акции, *выходке*. Такие, всякий раз неожиданные, превращения слов воспринимаются не только как некие «приключения», чудеса эксцентрики, но и как «природные явления» на уровне основ нашего языкового/телесного существования. Как и всякая логика, логика совмещенности дает нам гарантии идентичности и устойчивости наличного мира. Распад или проблематизации таких гарантий вызывают переживание, выходящее за рамки коммуникативной определенности/неопределенности²⁹.

2. Нить и коллизия. «Пойэзис вне телеологической презумпции» восходит к очень глубоким источникам. Попробую означить их двумя примечательными описаниями-эпиграфами. Первый эпиграф — комментарий Э. Кассирера к языковому стилю Гераклита:

«Подобно тому как отдельный объект у Гераклита оказывается в постоянном потоке становления, где он одновременно и исчезает, и сохраняется, таким же должно быть и отношение отдельного

²⁹ Попытку свести вопрос к прагматическому недоумению/возмущению (в духе поэтики скандала) иронически высветил Н. В. Гоголь в сетовании, завершающем его знаменитый «Нос».

слова к целому “речи”. Даже внутренняя многозначность, присущая слову, оказывается поэтому не просто недостатком языка, а существенным и положительным моментом заключенной в ней выразительной силы. Ведь именно она свидетельствует, что границы слова, как и границы самого бытия, не неподвижные, а текущие. Только в подвижном и многообразном слове языка, постоянно словно прорывающем свои собственные границы, отображается полнота создающего мир логоса. Все барьеры, которые язык воздвигает и должен воздвигать, должны быть им самим опознаны как временные и относительные, которые сам он потом и уничтожает, как только подвергает предмет рассмотрению с новой точки зрения. <...> И если кто хочет говорить разумно, не должен обманываться отдельностью слов, но должен проникнуть сквозь них к тому, что является общим для всех, к $\xi\upsilon\nu\acute{o}\nu$ καὶ θεῖον. Лишь после этого, когда смысл и обратный смысл слов поняты этим способом и соединены вместе, слово может стать поводом и путеводной нитью познания. Тогда становится понятным, что большинство “этимологий”, которыми играет Гераклит, включает в себя эту возможность двоякого толкования: что слово и вещь чаще оказываются связанными не через сходство, а per antiphrasin»³⁰.

В свете этого разъяснения «ход по проволоке с незакрепленным концом» предстает, как ни парадоксально, *универсалией* «языкового существования». Барьеры, которые язык воздвигает, — они те же самые, *которые сам он потом и уничтожает*. Казалось бы, вещь христоматийно известная: в условиях гераклитовского потока «той же самости» не может быть. Но перед нами не вещь, и вся штука в том, чтобы не стерлось, как монета, переживание апории; чтобы это «неравенство-самому-себе» чувствовать как острие актуально происходящего. Невозможность тут не отрицает, но (напротив) обнаруживает бытие, саму «всамделишность». Растождествление есть событие, именно и *являющее* эту длящую себя линию.

Раздвоение/расслоение толкований, поощряемое *этимологией в кавычках*, — эффект, прямо переносящий нас от игр Гераклита к играм современной поэзии. Но раздваивается и речь самого Кассирера. Проблема, которую тем самым удаётся по-новому осветить — это вопрос о линии и курсоре. Путь зерна (семена, слова) не есть чисто имманентный, хотя

³⁰ Кассирер Э. *Философия символических форм*. Т. 1: Язык. М. ; СПб. : Университетская книга, 2002. С. 54.

и не есть управляемый извне. Кто тут ведущий, кто ведомый, что есть линия следования и какова роль над-присутствующей смысловой инстанции? Кассирер осмысляет эту апорию интерференцией двух метафор. Нечто живое и изменчивое должно стать одновременно *поводырем* и *путеводной нитью*. Как возможно такое совмещение? Поводырь ведет слепого по трассе? А кто он сам: орган, восполняющий слепого, или агент дорожной сети, витальное восполнение (одушевление) трассы? Путеводная нить ведет человека, она и есть поводырь; но не по ней ли, не вдоль ли нее (этой нити) он и идет?

Второй «эпиграф» касается коллизии тех напряжений и выстреливающих из слова векторов и изгибов темы, которыми сопровождается каждый шаг происходящего. Эту коллизию нельзя свести к «отменам»; аспект столкновения/сопряжения не исчерпывает события смыслового преобразования. Итак, вот описание поэтического состязания, в котором тема исполняется, так сказать, в две руки:

«Гесиод начал описание какого-то странного пира:

Сели они, чтобы вволю поесть коней быстроногих...

Гомер подхватил:

...коней быстроногих

Мирно пустили пасть: довольно они воевали

< ... > Гесиод продолжал:

После свершили они возлиянья и выпили море...

Гомер и тут вышел из положения:

...море

Стали они бороздить на своем корабле крутобоком.

Тогда Гесиод увидел, что Гомера не возьмешь и на загадках»³¹.

Подхватывание высказывания есть «в то же время» иноосмысление, переименование коммуникативного фрагмента (раз-совмещение старого КФ и образование нового). Но даже если бы это был просто «шов», озабоченность обрывом полотна, то все-таки так одежду не чинят, да и заплатки так не

³¹ Гаспаров М. Л. *Занимательная Греция. Рассказы о древнегреческой культуре*. М. : Новое литературное обозрение, 2006. С. 61.

³² Так обстоит дело, если толковать эту практику по каким-то бытовым моделям, а не как игру, в данном случае — игру в разга-

ставят: тут к пиджаку пришивают портьеру³². Слово *коней*, например, резко (почти омонимически) изменив смысловый профиль, переходит из топики «вволю поест» (коней!) в топику «пасти». Коллизия двух «отрезков» тематической линии есть, в то же время, политоичность. Каждая топка работает как контекстуальная призма, инициирующая свое собственное развитие темы. Смысл в потоке поэтической речи не артикулирован (и не предрешен) делением на слова, морфемы и т. п. Смысл — актуализирован, пробужден: в том числе и синергетическим действием призмы. Тут, пожалуй, не скажешь, что призмы подхватывают друг друга как *конструктивные элементы* предложения, они — голоса, их дело — голосоведение, тембр, настроение и т. п.

3. К проблематике З-У-головы. Восприятие как «подхватывание». Есть странные картинки-экспонаты, неподвижные объекты, вдруг обретающие выразительное инобытие. Происходит переключение, превращение: изображение, которое мы видели как Зайца, видится нами как Утка. Витгенштейн назвал это явление случаем З-У-головы (З-У-Г). Близкий случай — загадочный рисунок: охотник, который вдруг обнаруживается в «зарослях», в сплетении штрихов, контуров, пятен. Концепцию З-У-Г зачастую трактуют в усеченном виде, выделяя из введенного Витгенштейном инструментария только концепт «видеть как». В итоге теряется эвристически ценная гибкость самого этого концепта, могущего у Витгенштейна обретать разные оттенки³³. *В данный момент я вижу только одно. Сейчас я вижу «это» как зайца. Но вот непонятно-что-произошло, и сейчас я вижу это как утку. «Нельзя видеть одновременно и зайца, и утку».* Так говорит некий субъект недоумения, персонаж Витгенштейна. Обычно

дывание загадок. В этой игре происходит не только сшивание-подхватывание, но и актуализация «виртуальной» перегородки, которая, как порог реки, ранее была скрыта потоком: *И выжили. ... Море стали они бороздить.* Точка (и отточие) после «выжили» обнаружилась так, как если бы некая черта скрывалась в *складке* ткани, и вот ткань распрямили. Есть жанр загадочных картинок, когда в сети ветвей и пунктиров нужно обнаружить прячущегося на дереве охотника.

³³ См.: *Витгенштейн Л.* Философские исследования // Философские работы. Часть 1 / Л. Витгенштейн. М.: Гнозис, 1994. С. 277–307.

отождествляют его с точкой зрения автора. Но этот дискурс озадачивания привлекает много иных голосов/настроений. Вот я вижу кружок как парящий шар, говорит Витгенштейн. Парить — это аспект. Есть особый смысл слова видеть: «видеть аспект», «высвечивать аспект», «изменять аспект» (это особые категории, вводимые автором; и в их подсветке концепт «видеть как» обретает тонкий смысл). Если я высветил аспект, то может последовать переключение. *Я вижу одно как нечто другое.* Но если дело обстоит так, то «увидеть как» (вместо того, чтобы видеть что) есть акт метафоры³⁴. И здесь (учитывая нарративную интенцию метафоры) намечается радикальная перемена проблемной ситуации: переход от события восприятия У-З-Г к тому *действию*, которое провоцирует, «являет» в зримых данностях силуэт выразительного инобытия.

Апория З-У-головы излучает веер проблем. В ракурсе данной работы наиболее удивительным представляется то, что эксцесс восприятия атемпорального «экспоната-картинки» оказывается катализатором пойэзиса, фактором развертывания «музыкальной темы». Акцент с события *восприятия* смещается на «сценарий ис-полнения»; в описании Витгенштейна — концепт «видеть как» преобразуется в подсветке концепта «тонкие оттенки поведения» (речь идет о детской игре):

«Он совершенно забывает, что это ящик; для него это действительно дом». (На это указывают определенные признаки). А не вернее было бы в таком случае и говорить, что он видит ящик как дом?

Так вот, тот, кто умел бы так играть и в определенных ситуациях с особым выражением восклицал: «Теперь это дом!», выражал бы этим вновь высвеченный аспект.

Услышь я, что кто-то рассуждает о З-У-изображении и сейчас определенно высказался об особом выражении заячьей морды, я сказал бы, что сейчас он видит это изображение как зайца.

Но выражение его голоса и жесты таковы, как если бы изменялся, становясь то тем, то этим, сам объект.

³⁴ *Рикёр П.* Живая метафора // Теория метафоры. М.: Прогресс, 1990. С. 449–452. Рикёр, в поисках основ метафорического восприятия, опирается на концепт «видеть как». Но удовлетворяться этой формулой мы не вправе: русский язык требует указать вид глагола. Контекст Витгенштейна скорее подчеркивает не статику восприятия, но изменение, событие, акт: *у-видеть как* (Рикёр отчасти замечает этот нюанс, характеризуя «видеть как» как «чувство-действие»).

Мне могут повторять одну и ту же мелодию, каждый раз проигрывая ее во все более замедленном темпе. Наконец я говорю: “Вот теперь все верно” или “Теперь наконец-то это марш”, “Теперь наконец-то это танец”. И в самой этой тональности уже выражается высвечивание аспекта.

“Тонкие оттенки поведения”. Мое понимание музыкальной темы выражается в том, что я насвистываю ее с правильным выражением <...>³⁵.

В рассказе о состязании поэтов, процитированном выше, подхватывание есть ино-восприятие, надо нечто увидеть как другое (что и удастся Гомеру). Не «видеть как», а *у-видеть как*. Это восприятие, становящееся поэтическим действием. Читатель (с его причастностью к синтетической точке зрения нарратора) должен удержать в поле внимания весь эпизод подхватывания, не только решающее мгновение. Чисто психологический тупик, требование видеть «либо-либо» преодолевается уже и на том пути уразумения, который нащупывает Витгенштейн (по сути дела переходя от «видеть как» к «у-видеть как»). Но можно выразить это и другим способом. Поэтический текст востребует (я бы сказал, гипостазирует) способность *одновременно* видеть нечто и как утку, и как зайца. Это не «физиологически-природный» орган зрения. Впрочем, и одновременность тут особенная, ибо не объект, но *ход действия* начинает мыслиться по двум (и более) колеям.

4. Колейность, или Нечто о полифоносемантике. Сдвигология А Крученых (так и не решившая для себя вопрос, имеем ли мы дело с З-У-головой как эффектом восприятия или как актом пойэзиса) оказалась предтечей ряда поэтических практик. В «полифоносемантике» А. Горнона³⁶ виртуальный разлом и сцепление «единиц», омонимия и З-У-эффекты предстают симптомами пойэзиса, а не языковой стихии самой по себе. «Подхватывание» может носить пунктирный, не прописанный явно характер; может разыгрываться не только как состязание-сопряжение видений/голосов двух (и более) персонажей, но как сопряжение многих состояний и форм «авторского» видения/присутствия/интонации. Неожидан-

³⁵ Витгенштейн Л. Философские исследования. С. 292–293.

³⁶ Горнон А. 25-й кадр, или Стихи не о том (полифоносемантика). СПб. : Контраст, 2014.

ное «увидеть как», с явлением З-У-голов и их исчезновением, может возникнуть под катализирующим воздействием контекстов, топико-фразеологических слоев, «призм повседневности». При осмыслении топических ландшафтов, которые инициируются многообразием будто бы локальных превращений, являемых полифоносемантикой, полезным оказывается не только образ ветви-линии, выстреливающей из слова с его омонимическим ресурсом. Нет, вполне подойдет и образ колеи, но только в условиях сопутствия ей иных колеи. Эта ситуация *колейности* далеко не безопасна, она требует особого жизненного взаимодействия с колеей, своего рода симбиоза с ней, притом что иногда приходится совершенно непредсказуемым и необъяснимым образом выворачивать руль и т. п. Надо признать, что требование не вылетать из колеи, идущее от поэта к читателю, вовсе не сопровождается заботой о качестве дороги. Неустрашимое явление *колейности* в поэтике Горнона есть своего рода гиперреализм. У нас такие дороги, такие напластования и заносы топик, такая жизнь.

Скорей по маши
(и бабы по мёт нам!) <...>³⁷

Первая строка являет два ракурса события, две призмы обихода; два драматических разворота (с разными призываемыми на сцену персонажами, субъектами обращения); две модальности высказывания, одна — приказа (или инструктажа), другая — просьбы (помашите нам!), лирики расставания... но ведь — при единстве темы! При общем происходящем! Но далее подхват совсем иным голосом, неким ироническим примечанием (не столько к самому эпизоду, сколько к «видению»): чтобы и после этого происходящее казалось единым, данного фрагмента как раз недостаточно. Единства придется искать далее, фрагмент рождает из себя некий (неудовлетворенный) жест *продления*. Как показывает даже этот малый фрагмент, поэтика Горнона не только полифоносемантична, ее можно было бы назвать и *политопикой*. Слово обихода можно представить как узел, скрещенье коммуникативных фрагментов. Но слово в поэтическом тексте имеет некую энергию *вектора/поворота*, как и река, текущая в

³⁷ Там же. С. 63.

обстоянии своих «топик».

5. Мелкоскоп. Подпись. Благодарности. Этимология, своя, домашняя; лесковский «мелкоскоп»; деформация, языковая игра, омоним. Малое, мелкое становится ключом или, в терминах Витгенштейна, высвечиваемым (и преобразующим) аспектом. Все это работает в полифоносемантике.

Лев

ша^вбок руженьи пра^вшей разговорный каракуль.

Нам не удастся «инсценировать» эту строку А. Горнона³⁸ как двуголосую партитуру «подхватываний»; здесь по меньшей мере три голоса; это не состязание, но каждый раз замена антитезы вступлением «третьей» или «четвертой» (подхватывающей и ту, и другую) «линии» (не: «всё как на ладони», но: сама ладонь, сопрягающая в единую нить):

1-ый: Левша.

2-ой: Лев шавок!

3-ий: Лев. Шавок круженье!

1-ый: Левша в окруженьи правшей.

2-ой: Про вшей разговор!

3-ий: Вшей <!> разговорный каракуль!

Левша в окруженьи правшей. Разговорный каракуль.

Левша — иконический образ: некто *не такой*, выделенный (это символически явлено инаковостью *движений руки*). Сильная топическая призма (полипризматичность); в частности, и призма лесковской легенды; фоносемантический лейтмотив (высвечен аспект): блоха здесь в виде вши, вшей («неточность» как симптом обиходности высказывания). Сказово-басенные «светофильтры» (и «мотив блох/вшей» как светской/бытовой реалии и дежурной темы). Блохи живут на поверхности тела (и в мехе) животных, но *разговорный каракуль* — это еще и *каракули*. С одной стороны, этим поименовано всё действие (разноголосица) докисического плетения³⁹,

³⁸ Горнон А. 25-й кадр, или Стихи не о том ... С. 64.

³⁹ Омоним поощряет две версии этого плетения как коммуникации: шей разговор (обмен репликами, повороты голов) и — в повелительном наклонении — шей!

узор повседневных топик (на наших глазах народился и окказиональный фразеологизм, «крылатая формула»: левша в окруженьи правшей). С другой стороны, строка выявила рисунок той самой изгибающейся и ненадежной линии, колеи. Такая линия есть идентифицирующий знак, *апеллесова черта* пойэзиса. Перед нами — почерк. Длющаяся строка, повесть писателя, есть его подпись.

В заключение несколько слов о самом подходе к феномену темы как живой линии. Суть метода — ввести в дело специально отобранные образы целостности как продвижения; особо отобранные *жесты*. Отказавшись от попытки статического описания, систематизации и т. п., я начал искать наиболее точные образы этого жеста, в категориальном плане безнадежно апорийного (как, впрочем, апорийна и самая обычная ходьба, передвижение по проволоке с незакрепленным концом). Это не терминологизировано, но это прототипические описания-метафоры.

Термины В. Кандинского «напряжение» (мыслимое уже и в пределах точки/зерна) и «направление» («вектор», импульс продвижения и изгиба) — это именно метафоры; мне захотелось последовать этому вдохновляющему примеру. В таком случае должны последовать и благодарности: Т. Манну за его «инкарнацию духа повествования», восходящую к пойэзису пятидесятницы, с ее переходом от на-полненности к ис-полнению; В. Шкловскому за эклектику в отношении термина «тема»; Э. Кассиреру за столь «нелепое» совмещение путеводной нити и поводыря; В. Беньямину за его напутствия; Л. Друскиной, которая обнаружила у своего брата уникальный метод осмысления/продвижения текста *всего целиком*. В этом ряду не могу не отметить опыт З-У-Г аналитики Л. Витгенштейна: попытку описать практику «увидеть как» как не укладывающуюся в рамки «видеть как». Я особенно благодарен М. Л. Гаспарову за его описание феномена *подхватывания*. Я признателен Б. М. Гаспарову за «коммуникативные фрагменты» и «швы», за сшивание-продление, больше напоминающее движение, когда мы перебираем в руках нить или канат, подтягивая к себе лодку. Я признателен Лидии Стародубцевой за нашу беседу о пойэзисе и об *окнах*. Я признателен Александру Горнону, который мои представ-

ления о колее совершенно изменил, рассказав о *колеяности*, и который дал такое удивительное поэтическое воплощение этим принципам.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. — Москва : Меднум, 1996.
2. *Беньямин В.* Улица с односторонним движением. — Москва : Ad Marginem, 2012.
3. *Витгенштейн Л.* Философские исследования // Философские работы. Ч. 1 / Л. Витгенштейн. — Москва : Гнозис, 1994.
4. *Гаспаров Б. М.* Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. — Москва : Новое литературное обозрение, 1996.
5. *Гаспаров М. Л.* Занимательная Греция. Рассказы о древнегреческой культуре. — Москва : Новое литературное обозрение, 2006.
6. *Горнон А.* 25-й кадр, или Стихи не о том (полифоносемантика). — Санкт-Петербург : Контраст, 2014.
7. *Друскина Л.* Взгляд сестры [Электронный ресурс]. URL: <http://folioverso.ru/imena/4/sister.htm>.
8. *Кандинский В.* Точка и линия на плоскости. — Санкт-Петербург : Азбука, 2001.
9. *Кассирер Э.* Философия символических форм. Т. 1: Язык. — Москва ; Санкт-Петербург : Университетская книга, 2002.
10. *Колесникова Е. И.* Семинар «Зачеркнутый текст в перспективе художественного высказывания»: этапы работы и проблематика // Вестник СПГУТД. Серия 2: Искусствоведение. Филологические науки. — 2014. — № 3.
11. *Крученых А.* Кукиш прошлякам: Фактура слова. Сдвигология русского стиха. Апокалипсис в русской литературе. — Москва ; Талинн : Гилея, 1992.
12. *Лишаев С. А.* Помнить фотографией. — Санкт-Петербург : Алетейя, 2012.
13. *Лосев А. Ф.* История античной эстетики. Т. IV: Аристотель и поздняя классика. — Москва : Искусство, 1975.
14. *Манн Т.* Избранник. Новеллы. Статьи / пер. с нем., сост. С. Апт. — Москва : Олма-Пресс, 2004.
15. *Масколье Г.* Гештальт-терапия вчера, сегодня, завтра. — Москва : Боргес, 2010.
16. *Рикёр П.* Живая метафора // Теория метафоры. — Москва : Прогресс, 1990.
17. *Руднев В. П.* Феноменология события // Логос. — 1993. — № 4.
18. *Силантьев И. В.* Поэтика мотива. — Москва : Языки славянской культуры, 2004.
19. Словарь иностранных слов. — 18-е изд., стер. — Москва : Рус. яз., 1989.
20. *Чебанов С. В.* Типология семиотических зачеркиваний в реконструкции Летнего сада // Вестник СПГУТД. Серия 2: Искусствоведение. Филологические науки. — 2014. — № 3.
21. *Шелер М.* Ресентимент в структуре моралей / пер. с нем. А. Н. Малинкина. — Санкт-Петербург : Наука, 1999.
22. *Шкловский В.* Розанов // Гамбургский счет / В. Шкловский. — Санкт-Петербург : Лимбус Пресс, 2000.
23. *Шифрин Б. Ф.* Голоса во временных помещениях. Опыты герменевтики внимания. — Санкт-Петербург : Русская культура, 2013.
24. *Шифрин Б. Ф.* На пути к пространству исполнения (практики экспонирования и эвристика культуры) // Международный журнал исследований культуры. — 2013. — № 3(12).
25. *Шифрин Б. Ф.* Стратегии культуры: зачеркивание versus начинание с чистого листа // Вестник СПГУТД. Серия 2: Искусствоведение. Филологические науки. — 2014. — № 3.
26. *Эко У.* Роль читателя. Исследования по семиотике текста. — Санкт-Петербург : Symposium. — Москва : Изд-во РГГУ, 2005.
27. *Эштейн М.* Эссе об эссе [Электронный ресурс]. URL: http://www.emory.edu/INTELNET/esse_esse.html (дата обращения: 27.04.2015).