

Об объемности (многомерности) литературного произведения: есть ли у произведения начало и финал?

Принимая во внимание объемность (многомерность) литературного произведения, понятия «начало» и «финал» лучше применять по отношению к тексту, словесному наполнению произведения, а не к произведению целиком. Все высокохудожественное произведение отличается объемностью, которая создается субъектно-объектными и пространственно-временными переходами, синтаксическим и графическим фасадом благодаря особому ритму читательской рецепции с ее отрезками на различных плоскостях, как в скульптуре. Объемность (многомерность) произведения способствует проявлению в нем словесной и внесловесной областей, позволяя заявить о категории «внесловесное» наряду с категориями «дословесное» и «послеловесное».

Ключевые слова: объемность (многомерность) литературного произведения, начало, финал, современная русская поэзия, субъект, синтаксис, графика, дословесное, послеловесное, внесловесное.

Автор статьи настаивает на объемности (многомерности) литературного произведения, возникающей в рецепции читателя. Объемность рождается благодаря переключке субъектно-объектных «голосов», временных и пространственных переходов, графических и синтаксических элементов, ритмических единиц разного уровня и поддерживается благодаря особому ритму читательского восприятия, умению переводить внимание с одной плоскости на другую. В связи с объемностью возникает проблема наличия/отсутствия у произведения начала и финала. Рассмотрим данную проблему на материале современной русской лирики – Аркадия Драгомощенко, Виктора Сосноры, Всеволода Константинова¹ и других поэтов.

В русской поэзии 1990–2010 годов наблюдаются две параллельные тенденции – с одной стороны, сохранения границ начала и финала стихотворения, с другой – их не-маркирования. Первая традиция для мировой поэзии многовековая и для русской изначальная. Вторая традиция до романтизма проявлялась дискретно, современной поэзией она унаследована от романтической традиции² и усилена современными минус-приемами (отсутствием знаков препинания, заглавных букв и др.). Названия ряда стихотворений 1990–2010-х годов содержат указания на отрывочность: *Арабов Ю.* Из чужого письма; *Амелин М.* (из 126-го псалма) и др. Тенденция немаркирования стойко оформляется уже в 1960–1970-е годы: *Сапгир Г.* (из письма) «Еще не знаю...»; *Айги Г.И.*: такая зима («а зима? а снега?...»). Она продолжается, укрепляясь, но сосуществует с первой тенденцией, не вытесняя ее. Отдельные авторы подчеркивают безымянность произведения, усиливая эффект первой строчной буквой в произведении: *Сопровский А.* Без названия («река – уже иная – окружает...»). Д. Пригов 70-х годов нередко оставляет неполной последнюю строку стихотворения («Эпиграмма в старинном стиле», «А много ли мне в жизни надо...», «Моего тела тварь невидная...» и др.). Строгость границ в разной степени остается свойственна поэтам почвы и воздуха, традиции (Светлана Кекова) и эксперимента (Сергей Тимофеев). Но даже всегда обозначая начало и финал, автор может колебаться и, к примеру, брать в скобки заглавия (как бы пряча их), не давать им прописных букв. Такой прием, например, наблюдается у Германа Власова: (старики); (букет). Поскольку обе тенденции – сохранения и немаркирования начала и финала – могут отчетливо проявляться у одного автора одновременно (Г. Айги, Г. Сапгир, А. Сопровский, Б. Кенжеев, А. Цветков, И. Лиснянская, И. Ермакова, А. Сен-Сеньков, Н. Звягинцев и др.), то, по всей вероятности, одна из них касается словесной ткани произведения, его текста, а другая – всего произведения как объемной «вещи».

Для ясности дальнейшего изложения важно дать авторские определения категорий «дословесное» и «послеловесное». Дословесное – категория мышления и интуитивного прозрения, используемая для характеристики свойств элементов литературного произведения, относящихся к стадии его создания до словесного воплощения (дословесной стадии) и возможному естественному или искусственному сохранению части из них в тексте. Послеловесное – категория мышления и интуитивного прозрения, используемая для характеристики свойств возможных элементов, возникающих в сознании автора и рецепции читателя на стадии создания произведения после его словесного воплощения (послеловесной

Линейность дословесного и словесного и линейность и параллельность словесного и послесловесного при рождении и рецепции произведения парадоксальным образом укрепляют его объемность. Она создается как «голосами» субъектов, пространственно-временными сдвигами, синтаксическим и графическим фасадом, так и несинхронным восприятием разных участков текста в их линейной дискретности, возможной только на малом участке. Да, последовательность действий всегда имеет место, но она очень короткая, ибо текст (при рождении в сознании автора и затем рецепции читателя) довольно быстро вздымается горкой языка, вертикальным сцеплением элементов. При абсолютной равноценности они получают разную весовую нагрузку (которая может быть перераспределена), доминирующие в этом конкретном случае элементы становятся несущими.

Словесное произведение объемно, а дословесная и послесловесная области принадлежат его ауратичности, окружают его, резонируют, выходя из рождающего центра. Послесловесное – это протянутое через словесное дословесное, отдельные дословесные элементы могут быть явлены в тексте. И здесь линия, но она воображаемая, мнимая. Как и мнима окружность, чьи части достигают сами себя. Действительно только объемное, многомерное изображение, границы которого зависят от читательского восприятия. Здесь уместно привести слова поэта Всеволода Константинова о рождении произведения как вещи из личной беседы с ним: «Стихотворение не бежит от начала к концу. Каждая строчка как бы оглядывается и осознает все части. И последняя – это не конец фразы, а один из элементов, как бы заделывающих последнюю прореху, чтобы вещь не развалилась. А после этого ее можно подбросить, повертеть в руках, с ней уже ничего не случится. Как вещь. Ведь мы же не можем сказать, где у фигурки начало, где конец»⁵. Анализируя стихотворение, можно рассуждать о его верхней и нижней зонах, левом и правом полях, диагоналях, фасаде, объеме, но его границы для каждого читателя индивидуальны. Понятия «начало» и «финал» (произведения) при анализе можно (и привычно) использовать применительно к тексту (начало и финал текста), а не ко всему произведению, но понимая при этом их условность.

Анализируемое стихотворение Аркадия Драгомощенко объемно благодаря и двум идеограммам, центры которых по контрасту образуют метафору. Центр первой идеограммы – исключенное из материального бытия: «то, что рукам не под силу», делающая «сильнее склоны холма» «гончарная трава», «исключенное из песка» «побережье пернатой глины». Центр второй – сущее, прояв-

ленное в материальном мире: «склоны холма», песок в пригоршне. Другие мотивы стихотворения тянутся к одному из этих центров.

Идеограмма, части которой стремятся к центру, но не достигают его, – одновременно выпуклое и вогнутое явление, она способна втекать в другую идеограмму и в то же время принимать ее в себя. При взаимодействии идеограмм их центры генерируют новое поле. Контрастная метафора в исследуемом стихотворении Драгомыщенко показывает антиномичность проявленного в мире сущего и «пустых мест» мира, близких к непостижимому. С одной стороны, человек пытается привлечь в мир явного сущего «птиц из досок», измерить каждую тень, взвесить пеной сны «на пелене багряного гравия», но с другой стороны, стремится «исключить», вырезать фрагменты сущего, чтобы обозначить истинное. Разрыв и сопряжение внутри метафоры происходят уже в сфере послесловесного.

Создавая произведение, поэт словно следует закону оптической оси, а хороший поэт – закону эхолота. Способный только сообщать создает изображение, к примеру, как в выпуклом зеркале, мнимое, прямое, уменьшенное. «Не косвенная» поэзия, подобная поэзии Р. Киплинга, дает изображение, как в сферическом зеркале, зачастую выпуклом. Мнимое, прямое и уменьшенное изображение вне зависимости от расстояния, на котором находится предмет, всегда – ЗА зеркалом. Читатель лишен возможности войти в ауру произведения, оптика работает на искажение. Объект изображения доступен только как месседж о нем. Читателю не достать из-за зеркала объемную реальность. Биографический автор не дает (не способен дать) много ракурсное изображение. «Рассказывающая», «сообщающая» поэзия парадоксальным образом имеет большее возмущение и искажение, чем косвенная и объемная творческая, и не способна преодолеть возможностей сферических зеркал. Достаточно сравнить, к примеру, интенции Р. Киплинга и Э. Паунда как отражения в елочном шаре и галерее зеркал.

Объемность стихотворений Виктора Сосноры с их косвенной образностью намного больше словесной ткани в них. При преобладающей выпуклости формы его произведений наблюдается удивительная вогнутость бесконечного послесловесного просвета. Соснора ювелирно точно ставит точку в произведении, одаривая читателя послесловесным, воображаемым продолжением. В стихотворении «Памяти...» при наличии отрывочности в названии весь текст стихотворения устремлен не к финалу, а к созданию объема, причем как вглубь, так и вверх. Чередование субъектно-объектных ракурсов происходит в большинстве строк, что видно по местоименной явленности: моя – моя – меня; ее – ее; я; ты; я; Вам;

им. Их восприятие скользит по разным плоскостям, создавая объем. Многообразие знаков препинания в тексте (восклицательные и вопросительные знаки, тире, многоточия, скобки) рождает многомерную картину, необычный графический фасад, поддерживаемый спектром различных эмоций.

Мать моя смерть моя как меня!
Жизнь ее, как ее – зал разлук!
Я кормил сладким камнем коня...
Что ж ты встал, не заплакав, за плуг?

Или циркуль-целитель грядет
По окружностям (ясность-земля!)?
Амен, камень горюч, Геометр.
Или яд отвечаю на я.

У цветка отцветает отец.
Или Вам не в новинку на и?
Плуг возделал везде – и конец.
Только и... только имя... – не им⁶.

Языковые эксперименты – оксюморонные метафоры («я кормил сладким камнем коня»), звуковые переключки и каламбуры («амен, камень», «яд отвечаю на я», «у цветка отцветает отец») – увеличивают объемность не вверх, а в глубину, играя выпуклостью/вогнутостью произведения.

Соснора нередко создает субъектно-объектную голограмму, вздымающуюся над плоскостью текста:

Дай Бог, чтоб Вас любили там,
как я без Вас тебя люблю⁷.

(«Кто Вас любил? Да Вас! – да всяк!..»)

Здесь объемность резко вырастает за счет раздвоения субъекта (Вас не люблю, тебя-Вас люблю), а также нарушения, разрыва, надреза грамматики («...там, как...»). «Ты» относится к бессмертной душе умершей «Вы». Читатель вынужден несколько раз переводить взгляд с одной мысленной плоскости на другую, создавая напряженно объемный сектор произведения.

Работа автора с графическими маркерами в стихотворении «БЫЛ АВГУСТ...», а именно чередование обычных строк со стро-

ками сверхкраткими и написанными заглавными буквами, стимулирует зрительное устремление произведения вверх, а не от начала к финалу: увеличенные контексты видятся надстройками, «верхними этажами» над стандартными.

БЫЛ АВГУСТ

с уже леденяще еще дешевизна дождем.

БАЛЛАДА:

шел дождь и дрожал наш египетский дом.

А В ДОМЕ

спираль-кипятильник вываривал чай.

ОДНО МНЕ

– грустил фараон, иероглиф писал про Китай⁸.

Углублению, вогнутости/выпуклости произведений Сосноры во многом способствует его метафора. В стихотворении «Босые листья», в строке «Мой дом стоял, как пять столбов, на холме с зеркалами...»⁹, помимо отражения дома в зеркалах под ним, друг в друге отражаются разные планы метафоры и сравнения.

Гамлет из художественной реальности Шекспира и Гамлет Сосноры (стихотворение «Гамлет») метафорически контрастируют. «Не лицедей, но и не лицемер», «безбилетник»¹⁰, постепенно отрекающийся от отца («я – ничей не сын»), Офелии («я – отрекаюсь от любви»), Дании («вы – не мой народ»), от мнимого статуса человека («И если это человеки вокруг, я отрекаюсь, я – не человек»), Гамлет Сосноры теряет идею мщенья, бывшую важным стержнем его предшественника, обретает пустоту и одновременно многомерность, его новые отречения нарастают, накладываются одно на другое.

Работая с головокругительной метафорой, наступающей и не могущей настичь саму себя, поэт зримо для исследователя очерчивает балансы многомерности произведения, перераспределяя весовую нагрузку с одних элементов на другие, но всегда поддерживая пространство объемно напряженным. Автор, намеренно скупой на изобразительные средства, такой, как Всеволод Константинов, нацелен на внутреннюю нюансировку, которая не менее эффектна, чем метафора и метаметафора. Поскольку этот поэт мало изучен, позволю себе остановиться на нем подробнее.

Поэзию Всеволода Константинова критик Кирилл Анкудинов определяет как минималистскую¹¹. Константинов не чужд минимализму, но больше и глубже его. Он избегает демонстрации приема. При действительно относительно редкой и удачной у него метафо-

ре он назойливо не показывает, насколько она может быть интересна, не демонстрирует крупный и контурный образ:

Наутро первый снег непропеченный
улегся наземь¹².

Он может обратиться даже к стилизованной пушкинской метафоре, чтобы показать не-главенство элемента над целым:

От холода проснулся ночью я:
луны растущей утлая ладья
над зубчатыми елями дрожала.
Ее улыбка колкая светла,
но много нужно внутреннего жара,
чтоб передать хоть горсточку тепла¹³.

Поэзия В. Константинова – объемная. При абсолютном преобладании классического стиха в ней активно работают «голоса» синтаксиса и графики, их сцепления. Это многокурсный автор, любящий дальний план, подъемы, чаще реальные, чем воображаемые планы. Обращу внимание на смену субъектных планов уже в первом стихотворении книги «Побег» «Где я живу, сейчас я расскажу...»: в начале лирический герой бродит между тремя домами на пригорке («соседи разъехались, и я один брожу»), затем реципиенту предлагается взойти на холм, чтобы увидеть – «есть еще на свете село», с этого холма со стадом спускается пастух «в одной рубахе и в шапке меховой» и ведет разговор с лирическим субъектом, замедляя и распространяя этот ракурс.

Интересная особенность – творчество В. Константинова без ущерба не поддается даже частичной разборке на элементы. Цельность, не разменивающаяся на элементы, присуща как отдельным стихотворениям, которые отстаивают автономность своих границ и внутри кажущегося поэмой лирического цикла «До снега», так и книге стихов.

Отдельные стихотворения Константинова вызывают редкое чувство голода (ожидания) по окончании их прочтения. Таково, к примеру, стихотворение «Марьяна». (Это качество поэзии В. Константинова дает немало идей в исследуемой области дословесного/послеловесного, которую сейчас разрабатывает автор статьи. Цельная упругость его книги позволяет изучать выход в послеловесное в последнем в ней стихотворении «Метейка» как просвет в послеловесное всей книги «Побег».)

Каким образом создается объемность стихотворения «Метейка», завершающего книгу В. Константинова «Побег»? Произведение не только линейно, оно течет от начала к финалу лишь на словесном уровне. На рождение многомерности, конечно, настроена здесь смена ракурсов: Метейка поднимается на гору, смотрит сверху на мирные Городки, затем видит, как дороги и дома катятся в глубину реки, крест вонзается в землю и поглощается ею, Метейка бежит вниз. Пространственно-временные перемещения от реального времени до апокалиптического с его стремительным «вдруг» и воображаемым «словно триста лет ждала» также создают объемность произведения.

Но главную весовую нагрузку на себя берет здесь чересполовица мягких авторских аберраций, работающих в читательской рецепции как различные плоскости в скульптуре. На разных уровнях друг на друга наплывают, с одной стороны, верхний и нижний планы, с другой – иные, лишь частично совпадающие с верхним и нижним, реальный и апокалиптический планы. Их чередование дискретно поддерживает графика стихотворения – с помощью межстрочных пробелов.

В двух первых пятистрочных частях показаны подъем Метейки на гору и видимая им сверху мирная жизнь в Городках. Во втором пятистишии возникает первая аберрация – вероятно, герою с горы все же не видно, как «в крапиве дети курицу гоняли», если он видит дальний план: «причаливали барки, отходили, плоты тянулись по речным изгибам, в дремотной пропадая синеве».

Третье пятистишие в этом написанном белым стихом произведении показывает апокалиптическую картину¹⁴:

И вдруг, как будто потянули скатерть
С накрытого для праздника стола, –
Поселок в реку медленно пополз.
Сворачивались пыльные дороги,
Дома, сараи с берега катились
И быстро уходили в глубину¹⁵.

Следующее двустишие создает вторую аберрацию, частично возвращая читателя в реальное время и пространство:

Телеги, всадники и пешие с вещами
К реке тянулись в полной тишине¹⁶.

Здесь замедляется время, словно откатываясь от стремительности и ужаса конца Света, и объекты, способные тянуться, словно по доброй воле сами тянутся к реке.

(Важно отметить, что автор – режиссер документальных фильмов, сам занимается и их монтированием, что не могло не наложить отпечаток на его поэтику.)

Затем следует пятистишие, описывающее страшную картину разрушения собора:

Собор на берегу стал рассыпаться:
Развевало по ветру колокольню,
Со страшной силой сверху рухнул крест,
Воткнувшись в землю, – та его восала
Так жадно, будто триста лет ждала¹⁷.

Но последующее трехстишие – вновь абберрация, неожиданно открывающая мягкие последствия бедствия: «поросшие травой болотной кочки», «да тополь, покалеченный грозой».

Графические стяжки в объемности поддержаны и двумя неполными строками, вторая из которых финальная в стихотворении:

Откуда только взявшийся, а склон
Все не кончался.

«Прости нас, Матушка!» – сказал в ответ Метейка
И дальше побежал¹⁸.

Подобный ритм задает инерцию ожидания абберрации, а именно картины внизу, к которой сквозь «откуда только взявшийся бурьян» (еще одна абберрация) бежит Метейка, даже остановленный «женщиной в белом» («Останься на горе своей, Метейка, Не сможешь ты исправить ничего!»). Возможно, внизу читателя ожидают неразрушенные Городки, послесловесный образ которых отталкивается уже от первого авторского утверждения «Дурак Метейка на гору поднялся» (сумасшедшим могут быть свойственны как видения, так и провидение). Финальное стихотворение создает просвет в послесловесное всей книги «Побег», показывая бережную интенцию автора в создании целого и живого пространства, в котором, с учетом двойственности значения слова «побег», и осенью растут побег (цикл «Осенний побег»).

Принимая во внимание объемность (многомерность) произведения, понятия «начало» и «финал» лучше применять по отношению к тексту, словесному наполнению произведения, а не к произведению целиком. Все высокохудожественное произведение отличается объемностью, которая создается субъектно-объектны-

ми и пространственно-временными переходами, синтаксическим и графическим фасадом благодаря особому ритму читательской рецепции с ее отрезками на различных плоскостях, как в скульптуре. Подобное восприятие порождено наличием в произведении двух и более планов восприятия. Объемность (многомерность) произведения способствует проявлению в нем словесной и внесловесной областей, позволяя заявить о категории «внесловесное» наряду с категориями «дословесное» и «послеловесное». При плоскостности словесного воображаемое внесловесное многомерно. Под внесловесным понимается категория мышления и интуитивного прозрения, используемая для характеристики свойств всех, кроме явленных в слове, элементов литературного произведения, возникающих в сознании автора и рецепции читателя на словесной и послеловесной стадиях и создающих его объемность (многомерность).

Примечания

- ¹ Всеволод Викторович Константинов родился в 1972 г. в Перми. Окончил географический факультет МГУ им. М.В. Ломоносова (1996), учился в Литературном институте. Сценарист и режиссер документальных фильмов. Книги стихов «Седьмой путь» (2004), «Побег» (2013). Публикации в журналах «Юность», «Знамя», «Октябрь» и других. Живет в Москве.
- ² О поэтике романтической «отрывочности» см.: *Зейферт Е.И.* Неизвестные жанры «золотого века» русской поэзии: Романтический отрывок: Учеб. пособие. М.: Флинта; Наука, 2014.
- ³ *Драгомощенко А.* На берегах исключенной реки. М.: ОГИ, 2005. С. 54.
- ⁴ Автор статьи считает, что произведение рождается на дословесной, словесной и послеловесной стадиях, см. об этом, к примеру: *Зейферт Е.И.* Метафора как индикатор проявления дословесного // Кормановские чтения: статьи и материалы Межвузовской научной конференции (Ижевск, апрель 2016) / Ред.-сост. Д.И. Черашняя. Ижевск, 2016. С. 358–370.
- ⁵ Беседа В. Константинова с автором исследования 25 марта 2016 г. по поводу рождения произведения // Чат в Фейсбуке. Москва. Личный архив Е. Зейферт.
- ⁶ *Соснора В.* Верховный час. Стихи. СПб.: Петербургский писатель, 1998. С. 140–141.
- ⁷ Там же. С. 540.
- ⁸ Там же. С. 676.
- ⁹ Там же. С. 677.
- ¹⁰ Там же. С. 689.

- ¹¹ *Акундинов К.* Внутри лирического треугольника // Textura.by: Портал о литературе и искусстве. URL: http://textura.by/poliot_razborov/ (дата обращения: 26.04. 2016).
- ¹² *Константинов В.* Побег. М.: Воймега, 2013. С. 16.
- ¹³ Там же. С. 8.
- ¹⁴ Одним из толчков для создания стихотворения для автора послужило затопление прототипической местности (Городков Чусовского района Пермского края) водохранилищем при строительстве ГЭС, но это событие останется лишь истоком произведения, а художественная реальность его шире и глубже.
- ¹⁵ Там же. С. 60.
- ¹⁶ Там же.
- ¹⁷ Там же. С. 61.
- ¹⁸ Там же.