

ФЕДЕРАЛЬНОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

ЖУКОВСКИЙ

Исследования и материалы

Выпуск 2

Сборник научных трудов



ИЗДАТЕЛЬСТВО ТОМСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
2013

Т.Л. Рыбальченко

**МОТИВ ВИДЕНИЯ В ЛИРИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ
В.А. ЖУКОВСКОГО И РУССКИХ ПОЭТОВ
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX в.**

Видения – это произвольные зрительные представления, не имеющие основы в окружающей реальности, но воспринимаемые как объективно существующие. От вымышленных (фантастических) образов они отличаются именно произвольностью, невозможностью их избежать или удержать, хотя субъект восприятия осознает исключительность образов-видений, принадлежность этих образов иной реальности, высшему или низшему, но подлинно существующему миру. Слово «видения» отсылает к зрительным образам, но предполагаются и другие образы-восприятия: слуховые («голоса»), осязательные (ожоги, стигматы), обонятельные и пр. В отличие от галлюцинаций (лат. *hallucinatio* – бред), видения – это особое психическое состояние, после которого восстанавливается обычная реакция на воздействие эмпирической действительности. В отличие от иллюзий (лат. *illusio* – заблуждение, обман), видения не отождествляются с реальностью.

В словесном творчестве видения – это дидактический повествовательный жанр, содержанием которого, по мнению исследователей, является открытие метафизической истины в трансцендентном мире путем изображения самого сверхреального мира или его посланцев в реальном мире. Вторая сторона содержания жанра – психологизм, выражение психологического состояния человека (визионера, ясно-видца, провидца), открывающего сверхиндивидуальный мир. В таком случае жанровая структура видения сохраняет такие инвариантные элементы, как: а) субъект измененного сознания (визионер, сновидец, мистик) и повествования; б) особая ситуация, выводящая субъекта из бытовых обстоятельств (сновидение, галлюцинация, просветление и пр.); в) описание или повествование об объектах или процессе видения. Б.И. Ярхо выделяет два типа видений – «однорешинные» и «многорешинные» (эсхатологические) видения¹. Можно

¹ См.: Ярхо Б.И. Из книги «Средневековые латинские видения» // Восток – Запад: исследования, переводы, публикации. М., 1989. Вып 4. С. 34–35.

конкретизировать эту типологию сюжетным аспектом: одновершинное видение – это запечатление явления сверхъестественной силы в реальность; тогда многовершинные видения разворачивают картину трансцендентного мира (высшего или загробного), подобно мифу, повествованию о сакральном явлении. В древнерусской литературе Н.И. Прокофьев называет такие сюжетные элементы видений, как *молитва*, предваряющая ситуацию; *испуг* при встрече с носителем высшей силы; *откровение* и поучение проповедовать узнанное визионером¹.

Видения обнаруживаются в античной (Платон), иудаистской, скандинавской литературах, однако жанр канонизировался в христианской литературе Средневековья («Божественная комедия» Данте). «Видение есть то же чудо, раскрывающее ясновидцу судьбу грешных и праведных душ и тем наставляющее его и читателей на путь истинный», – пишет М. Гаспаров², уточняя, что «откровения во сне» создавались не только в клерикальной литературе, но и в «куртуазной и городской дидактической литературе», то есть видение нельзя считать жанром только клерикальной литературы. М. Гаспаров разделяет видения и диалогический жанр средневековой поэзии – дебат, аллегорическую форму спора земного и небесного.

В постхристианской литературе жанр видения нередко обретал полемическое по отношению к религиозному содержание, использовался в сатирических целях (памфлет с фантастическим гротесковым допущением). Более близкими к лирике нового времени, обращенной не только к религиозным переживаниям индивида, но и к воспроизведению мироощущения индивидуального человека, оказались не проповедь и дидактика, а опыт изображения особых, небытовых, состояний внутреннего мира человека, закрепившийся в средневековом жанре видения. При этом видение позволяло раскрыть как чувственное, так и мыслительное содержание. Жанр видений вошел в жанровую систему романтической, затем модернистской литературы, а также реалистической литературы, обращенной к внутренней жизни человека. В то же время жанровая память видений сохранилась в философской поэзии и прозе, ищущей картину всего много-сложного бытия, посредством метафизической поэзии и прозы пери-

¹ См.: Прокофьев Н.И. Видение как жанр в древнерусской литературе // Учен. зап. МГПИ им. В.И. Ленина. 1964. Т. 231: Вопросы стиля художественной литературы.

² Гаспаров М.Л. Клерикальные жанры средневековой латинской литературы // История всемирной литературы: в 8 т. М., 1984. Т. 2. С. 503.

ода барокко. Такие актуальные аспекты проблематики средневекового видения, как, по определению А.В. Пигина, «малая эсхатология» (учение о посмертной судьбе человеческой души) и «большая эсхатология» (учение о конце света)¹, особенно остро встали в XX в.: экзистенциальная проблема конечности существования личности и проблема конечности и вариативности онтологии. Видения оказались востребованы поэзией разных эстетик: символистской, реалистической и модернистской.

В XIX–XX вв. ситуация визионерства связывается с понятиями «трансцендентный» (лат. *transcendens* – превосходящий, выходящий за пределы), в противоположность имманентности и эмпирической ограниченности понимания реальности. Если литература начала XX в. испытывала влияние мистических учений, то во второй половине XX в. под влиянием философских идей Востока выход в трансценденцию стал пониматься не как встреча с божественным, а как результат психических усилий человека для преодоления ограниченности эмпирической реальностью. Техника медитации (лат. *meditatio* – размышление), целенаправленное изменение сознания, предполагает не власть трансцендентного, а усилия человека открыть запредельное. Существует огромная андеграундная литература измененного сознания, которую мы не включаем в исследование. Мы обратим внимание на роль жанровой памяти в реалистической и модернистской поэзии, остающейся в границах формотворчества, осваивающей язык предшествовавшей литературы, но вносящей отрефлексированное расширение, трансформацию поэтики и содержания жанровых форм, в том числе и жанра видения.

Смешение жанровых форм началось в романтизме, где видения давали возможность выражения двоемирия бытия и исключительных внутренних состояний человека, его устремленности за пределы действительности, двойственной природы человека. В.А. Жуковский как романтик и как предтеча русской классической поэзии предложил формы изображения ситуаций выхода к трансцендентальному, используя жанровую память видения не как клерикального или мистического высказывания, а как лирическую форму психического и мыслительного контакта индивидуального человека с бытием.

¹ См.: Пигин А.В. Видения потустороннего мира в русской рукописной книжности. СПб., 2006.

Именно выдвижение человеческой субъективности в ситуацию открытия надындивидуального сделало опыт Жуковского важным для современной поэзии, которой в большей части не свойственна сакрализация метафизического (как Б. Пастернаку, О. Седаковой). Символистская традиция – пространство не магистрального потока поэзии (видения Д. Андреева – особый феномен русской поэзии). Жанр видения, а не поэтика мистической поэзии, вошел в жанровый багаж таких течений поэзии второй половины XX в., как реалистическая лирика онтологического и экзистенциального переживания, и в сюрреалистическую модернистскую поэзию. Онтологическая лирика воспроизводила ощущения природного и метафизического бытия, опираясь на архаическую мифологизацию реальности; индивидуальное переживание, во-первых, испытывает воздействие эмпирической реальности, хранящей в себе метафизическую составляющую; во-вторых, обнаруживает следы коллективной памяти.

Именно Жуковский заложил основы преобразования реальности, выдаваемой за преобразующуюся реальность. Лирика экзистенциального переживания воссоздает момент внутренней интенции, осознанное обретение позиции внаходимости, выхода из Тут-бытия, осознание целого, хотя и нецелостного бытия. У Жуковского начинается освоение экзистенциального трагизма при выходе из границ эмпирической реальности (хотя традиция потрясенного сознания начинается от Е. Баратынского и Ф. Тютчева). Русская сюрреалистическая поэзия второй половины XX в. восходит к русскому имажинизму и европейскому сюрреализму 1920–1930-х гг., однако сама полемика с традицией гармонизирующего восхождения к горнему тоже может рассматриваться через традицию Жуковского, запечатлевшего и дисгармонизирующие последствия видений, особенно в своих «маленьких драмах» – балладах.

Другой источник актуализации жанра видения связан с традицией натурфилософской лирики, идущей от рационалистической поэзии XVIII в. (М. Ломоносов, Г. Державин), от европейской метафизической поэзии. В русской поэзии второй половины XX в. эта линия проявлена в поздней лирике Н. Заболоцкого, И. Бродского, в поэзии метаметафористов и в высокой поэзии постмодернизма. Эта линия требует особого анализа.

Мы обратим внимание на творчество поэтов, следующих традиции русской психологической поэзии, восходящей к воспроизведению ситуаций целостного мировидения, включающего мир физиче-

ский и мир метафизический. Эта линия связана с опытом Жуковского, соединившего видения и элегию, видения и балладу, видения и эклогу, сделавшего видение не следствием воздействия высшего мира, а следствием психологического озарения под воздействием восприятия реальности, открытия идеального в земном. Тайнственное обнаруживалось не как проявление иной реальности, а как глубина действительных материальных вещей и явлений. Влияние Жуковского, прямое и опосредованное культурной памятью, не может быть поставлено под сомнение.

В поэзии В.А. Жуковского используется ситуация видения как мотив («одновершинная» ситуация) или как сюжет («многовершинная» ситуация), но именно Жуковский ввел память жанра видения в нерелигиозную и недидактическую поэзию, показал разные приемы и разные функции введения жанровых элементов видения в психологическую и философскую лирику.

Поэзия Жуковского не мистическая, обращена к реальному миру, в котором поэт обнаруживает присутствие идеального, метафизического, в сферах внутренней жизни человека (в творчестве) и в природном мире. Исследователи, констатируя разрушение жанровых канонов в романтической лирике Жуковского, связывают эту черту поэтики с преимущественным интересом к человеческой душе, «человеческим страстям», что определяет «тяготение к монологическим формам» – помимо элегии, называются жанр послания, песни, романса и др. Видение не включается в перечень, поскольку в чистом виде жанровая структура не воспроизводится, сводясь к воссозданию преимущественно «индивидуального психологизма». Однако остаются элементы видения в образной системе (двуплановость образа-символа) и в лирическом сюжете, точнее, в ситуации двойного видения мира, эмпирического и надэмпирического, что закреплено в жанре видения. А.С. Янушкевич справедливо формулирует основополагающий принцип поэтики Жуковского: «пересечение двух смыслов: реального, пластического, натурфилософского, и символического, тяготеющего к философско-этическому универсализму» и связывает этот принцип с эстетикой: «Жуковский превращает поэзию в философию жизнестроительства»¹. Использование памяти жанра видения (хотя бы в качестве мотива, одного из элементов лирического сюжета), на наш взгляд, позволяет акцентировать иной

¹ Янушкевич А.С. Лирика Жуковского // ПССиП. Т. 1. С. 410.

аспект: поиск вертикали, критерия красоты в метафизической реальности не менее важная интенция у Жуковского, чем жизнестроение посредством поэзии. Точно так же, как «развоплощение» явлений соединяется с поэтикой выражения невыразимого, передачи чувственности неэмпирического. И то и другое проявляет «эстетику двойного бытия», о которой говорят почти все исследователи поэзии Жуковского.

Само вхождение Жуковского в русскую поэзию было ознаменовано трансформацией жанра и формы видения. Арзамасцы, вставшие на защиту открытий балладника Жуковского, начинали с пародийного его осмысления. «Видение на берегах Леты» К.Н. Батюшкова, «Видение в какой-то ограде» Д.Н. Блудова, «Тень Фонвизина» А.С. Пушкина, «Дом сумасшедших» А.Ф. Воейкова, «Плач Пиндара» самого Жуковского, многочисленные сюжеты и мотивы сновидений, видений наяву в арзамасских протоколах – все это способствовало дискредитации архаической поэтики дидактических видений и пророчеств. Так, Д.Н. Блудов в своем «Видении в какой-то ограде» последовательно через вереницу лжевидений воссоздает дом и ограду Словесницы, где он «узрел <...> некий мир извращенный», где «гуща квасная <...> кажется нектаром, а толокно там – амброзия, и гудки почитаются лирами»¹.

Баллады Жуковского проложили новую дорогу жанру видения, выявив в ней прежде всего процесс «распространения души». Сами поэтические образы-концепты видения, сновидения, Провидения расширяли территорию Видения, сопрягая в нем реальное и фантастическое, «здесь» и «там», сон и явь. Знаменитое междометие «чу!», определяющее экзистенциальные ситуации столкновения и борения человека с судьбой, в балладах Жуковского наполнялось пристальным всматриванием и вслушиванием человека в мир. Мотив таинственного занавеса, один из лейтмотивных в поэзии Жуковского, особенно в его эстетических манифестах, сопрягал «видения» и «явления» как психологические феномены и выявлял житнетворческую философию романтика, воплощенную в его знаменитом афоризме: «Жизнь и Поэзия одно».

В программной стихотворной диалогии «Лалла Рук» и «Явление поэзии в виде Лалла Рук» (1821) через систему поэтических концептов-символов: «милый сон, души пленитель», «светлый завес покры-

¹ Арзамас: Сборник: в 2 кн. М., 1994. Кн. 1. С. 263.

вала», «призрак», «гений чистой красоты», «откровенье», «животворит», «прощальная звезда», «пламень вдохновенья», «всеобновляющая весна», «гармония святая» – Жуковский раскрыл диалектику видения и явления, процесс воплощения видения в акте творческого созидания. Поэтическая тайна видения, его философско-психологическая и эстетическая реальность – вот направление поисков «Коломба русского романтизма в поэзии», своеобразие его визионерства.

В одном из важнейших эстетических документов немецкого романтизма, статье «Видение Рафаэля» В.-Г. Вакенродер писал:

Рафаэль не помнит, как снова овладел им сон. На следующее утро он проснулся как бы вновь рожденным на свет; видение навеки четко запечатлелось в его душе. И теперь ему удавалось всегда изображать мать Божию такой, какой она виделась его *внутреннему взору*, и сам он с тех пор смотрел на собственные картины с благоговением¹.

В эссе «Рафаэлева Мадонна (Из письма о Дрезденской галерее)» (1821), восходящем к визионерской концепции немецкого романтика, русский поэт не просто раскрывает свое видение во время «видения Рафаэля», но и акцентирует в этом процессе рождение чуда искусства:

И в самом деле это не картина, а видение: чем долее глядишь, тем живее уверяешься, что перед тобою что-то неестественное происходит <...> и это не обман воображения: оно не обольщено здесь ни живостью красок, ни блеском наружным! Здесь душа живописца без всяких хитростей искусства, но с удивительно простотою и легкостию передала холстине то чудо, которое во внутренности ее совершилось. <...> И точно приходит на мысль, что эта картина родилась в минуту чуда: занавес раздвинулся, и тайна неба открылась глазам человека (ПССиП. Т. 12. С. 343).

Жуковский разглядел в поэтическом видении именно этот «внутренний взор» художника-творца и тем самым выявил в этом древнем жанре новые возможности, связанные с философско-психологическим содержанием новой поэзии и ее открытиями в области поэтического языка: суггестивность, символизация, мелодика, вопросительная интонация и т.д.

В поэзии Жуковского видение возникает не в ситуации выхода из реальности, а, напротив, в ситуации созерцания реальности, когда

¹ Вакенродер В.-Г. Фантазии об искусстве. М., 1977. С. 31. Курсив мой. – Т.Р.

поэт уподобляется всматривающейся в себя природе. Уже в программной элегии «Славянка» (1815) Жуковский создает ситуацию самопознания природы.

Панпсихизм Жуковского делает сверхвидение лирического героя следствием воздействия окружающей одухотворенной природы (именно это станет традицией реалистической поэзии второй половины XX в.). Дневной солнечный мир увлекает красотой, а ночной мир проявляет в материальных знаках нематериальное, соединяя несоединимое: «тишина» и «невнятный глас», «далекая тьма» и шорох «сонного листа». Описание преображенного эмпирического мира сопровождается описанием изменяющегося зрения и слуха:

Вхожу с волнением под их священный кров:
Мой слух в сей тишине приветный голос слышит,
Как бы эфирное там веет меж листов,
Как бы невидимое дышит;

Как бы сокрытая под юных дров корой,
С сей очарованной мешаясь тишиною,
Душа незримая подьемлет голос свой
С моею беседовать душою.

Особенная душевная чуткость к эмпирически постигаемому миру ставит созерцающего в положение визионера, видящего за пределами реальности «сокрытое корой» материального. Жуковский вводит и особые топоры присутствия иного мира, знаки культуры: «забытый храм», «тихий мавзолей», «урна гробовая», что «к размышленью здесь влечет невольно нас», заставляет «внимать» «из гроба важный глас» (неизменный атрибут видения – откровение высшей силы). В романтическом видении нет, как в готическом видении, устрашающего, внушающего ужас вторжения иной реальности, остается односторонняя интенция внимательного и чуткого сознания к проявлениям метафизического мира. Вместо поучения, как в религиозном видении, воспроизводится вопрошание лирического субъекта и лишь намек на ответ «прекрасного сына небес». Приоритет отдается интенции самого человека к иному миру, к таинственному, очарованному «там». Голос иного мира принадлежит прошлому, бывшему, а будущее («малая эсхатология») предугадывается, а не пророчествуется.

Финал ситуации – выход из визионерства – подтверждает подлинность пережитого, но и сохранение его в сознании как опыта:

Но где он?.. Скрылось все... лишь только в тишине
Как бы знакомое мне слышится призванье... (ПССиП. Т. 2. С. 24).

Двойное пребывание высшего и идеального остается в сознании: ангел, взлетающий от земли, оставляет преображенную душу лирического героя. Обратим внимание на неопределенность метафизической природы ангела – это и свет земной, одушевленная материя, и небесный посланец. Важна в лирической коллизии видения готовность лирического героя к расставанию с посланцем: «Не медли улетать, прекрасный сын небес», поскольку лирический герой остается в земной реальности. Однако романтический герой укрепляется верой в возможное пребывание прекрасной земной реальности в реальности высшей, духовной.

Итак, видение, расширив образ мира, ведет не к отказу от земного, а к укреплению романтического чувства разлитой в природе души мира (что окажется главным содержанием видений в онтологической лирике второй половины XX в.). Видение, гармонизирующее земного человека, – основная лирическая ситуация в стихотворениях «Голос с того света» (1815); «Стремление» (1838).

У Жуковского поэт не медиум сакрального слова, а творец слова для выражения высших смыслов. Видение не только гармонизирует лирического героя Жуковского, но и рождает интенцию к закреплению идеального его изображения. В стихотворении «К мимопролетавшему знакомому гению» (1819) посланец небес, «пленитель безымянный», возрождает восторг перед жизнью, которым герой обладал в прошлом, любя и воспевая мир:

Поэзии священным вдохновеньем
Не ты ль с душой носился в высоту,
Пред ней горел божественным виденьем,
Разоблачал ей жизни красоту?

Именно свой, внутренний источник (любовь к миру), превращающий реальность в видение, поэт стремится задержать, сделав его не мимолетным, а устойчивым:

О Гений мой, побудь еще со мною;
Бывалый друг, отлетом не спеши;
Останься, будь мне жизнью земною;
Будь ангелом-хранителем души.

В стихотворении «Жизнь» (1819) утверждается преображающая сила вдохновения, творческой фантазии, не заменяющей жизнь, а преображающей ее, чарующей земное:

К ней *Фантазия* летала
В блеске радужных лучей
И с небес к ней прикликала
Очарованных гостей...

В каноне видения изображается возвращение преображающей силы фантазии, не извне диктуемой, а являющейся изнутри как иное восприятие, достойное запечатления.

Проблема сакральности слова – важнейшая проблема как в поэзии экзистенциального переживания, утверждающей личностность смыслов и слов, вносимых поэтом в реальность, так и в поэзии эпохи постмодерна, открывшей относительность и формальный, текстовый характер поэтической речи. Жуковский ввел жанровую форму видений в изображение творческого озарения.

Эту традицию продолжает и начинавшая в эстетике акмеизма А. Ахматова. В цикле «Тайны ремесла» (1936–1960), особенно в стихотворении «Творчество», творческий процесс связывается с обретением визионерского восприятия расширившейся реальности:

Неузнанных и пленных голосов
Мне чудятся и жалобы и стоны¹.

В состоянии визионерства (не мистической, а подлинной реальности позиции) поэт слышит не хаос земных голосов, а единый звук, равный голосу Бога. Ахматова описывает состояние, близкое трансцендентальной медитации: обретение тишины («непоправимо тихо»), в которой проявляется «один, все победивший звук», а после него различимыми, называемыми становятся феномены материальной и нематериальной жизни: «...слышно, как в лесу растет трава, / Как по земле идет с котомкой лихо... / Но вот уже послышались слова...». Не голос пророка, а внутренний слух человека открывает смыслы реальности – в этом позиция человека XX в., осознавшего «смерть бога» и экзистенциальное одиночество.

Нельзя не констатировать и то, что в видениях Жуковского открывается трагизм откровения, определившего нерв философской

¹ Ахматова А. Стихи и проза. Л., 1977. С. 309.

поэзии Е. Баратынского и Ф. Тютчева и ставшего характернейшей чертой мироощущения поэтов ХХ в. Как правило, в таких стихотворениях видение сопровождается ментальным выходом из реальности, положением всевидения как разлада с предметом видения, с землей и привычным космосом. В стихотворении «Взошла заря. Дыханием приятным...» (1819) соединение с бытием сопровождается исчезновением в странном и устрашающем инобытии, не дающим гармонии или высшего знания:

Я восходил; вдруг тихо закурился
Туманный дым в долине над рекой,
Густел, редел, тянулся и клубился
И вдруг взлетел, крылатый, надо мной,
И яркий день с ним в бледный сумрак слился,
Задержнулась окрестность пеленой,
И влажною пустыней окруженный,
Я в облаках исчез, уединенный... (ПССиП. Т. 2. С. 180).

Такие видения приближают лирику Жуковского к натурфилософской лирике, постигающей мироздание, а не глас высшего мира. Это натурфилософское содержание видения отчетливо проявляется в стихотворении «Невыразимое» (1819):

Когда душа сметенная полна
Пророчеством великого виденья
И в беспредельное унесена, –
Спирается в груди болезненное чувство... (ПССиП. С. 129).

Драматический разлад переживания видимого малого мира и провидимого высшего мира у Жуковского преодолевается словом, которое фиксирует нематериальное, но ощущаемое чувственно, следовательно, не выдуманное:

Хотим прекрасное в полете удержать,
Ненареченному хотим название дать... (Там же).

Но искусство несоразмерно преобразованиям бытия: «И обессиленно безмолвствует искусство!»; «Сие присутствие Создателя в создание – / Какой для них язык?..» Это близко не только рубцовскому: «...я чуток как поэт, бессилён как философ», но всей современной поэзии, болезненно понимающей различие жизни и поэзии).

Полемическое отталкивание от преобразующей возможности видения, как и возможностей искусства (созвучное поэзии XX в.), можно прочесть в стихотворении «Песня» (1818), где воскрешение «минувших дней очарованья» сравнивается с появлением «милого гостя», разбудившего, но не вернувшего «надежды», и где возникает образ безмолвного визионера – молчаливого хранителя прошлого:

Там есть *один* жилец безгласный,
Свидетель милой старины (ПССиП. Т. 2. С. 103).

Если снова обратиться к наследию А. Ахматовой, то она в зрелом творчестве фиксировала подобное пограничное состояние видения утраченной реальности. Но встреча с ней лишь укрепляет неиллюзорный экзистенциальный опыт, переживание тотального небытия: «Но я предупреждаю вас, / Что я живу в последний раз» (1940). Встреча с небытием открывает небытие не только как «малую», но и как «большую эсхатологию»:

Я была на краю чего-то,
Чему верного нет названья...
Зазывающая дремота,
От себя самой ускользанье.
(«Смерть», 1942¹).

Использование видения как изображения измененного видения реальности, ощущения нематериального в материальном, духовного в эмпирическом бытии проявляется в русской онтологической лирике (Н. Рубцов, А. Прасолов, А. Передреев, Н. Тряпкин).

Собственно видением обозначено одно стихотворение Н. Рубцова – «Видение на холме» (1962). Однако ситуация расширения зрения и ощущения скрытого мира – типичная ситуация в лирике Рубцова, в чем он типологически близок Жуковскому, показывая обретения онтологического, бытийного сознания. Бытие у Рубцова, как в «Славянке» Жуковского, предстает в сфере природной, чувственно воспринимаемой реальности, хранящей и проявляющей запредельное: прошлое, мир неба и окружающей одушевленной природы. Визионерство у Рубцова – это открытие неуловимого, но присутствующего в природе, что проявилось в названиях: «Над вечным покоем», «В святой обители природы», «Чудный месяц плывет над

¹ Ахматова А. Стихи и проза. С. 342.

рекой», «Во время грозы», «Уже деревня вся в тени». Пейзаж Рубцова не столько изобразителен, сколько выразителен. Физическое предстает хранящим метафизическое, открывается природой либо в состоянии особой тишины, покоя («Старая дорога», «У сгнившей лесной избушки», «Я буду скакать по холмам задремавшей отчизны»), либо в состоянии волнения, отголоска катастрофической жизни («Сосен шум», «Во время грозы», «Я умру в крещенские морозы»). В отличие от Жуковского, Рубцов дает лирическому герою ощущение противоречий бытия; натурфилософский аспект у Рубцова доминирует. Еще одно отличие – Рубцов передает не чувство смертности отдельного человека, но и конечность целого природно-национального мира («Лунный свет овладевает миром» – «На родине»). «Дремоту» отчизны, тишину природы он осознает как превращение материального в нематериальное.

В «Старой дороге» (1962)¹ передано превращение национального мира в дух, в «облака»: «полусгнивший овин», зарастающий мхом, заселяемый хтоническими существами («обитают мыши да нелюдимый филин-властелин»), распадающийся в пыль (прах), а нематериальное, но видимое и чувствуемое – облака – хранит «русский дух», души людей («кто прошел» и «кто проходит»). Нематериальное оказывается более вечным, чем материальное, летний зной воздуха «звенит во все свои звонки».

В «Осенних этюдах» воспроизведен механизм видения исчезнувшей будто бы жизни, невидимого, но хранящегося кем-то бытия, и открывшее ощущение запредельного вначале внушает небытовой трепет, затем некое духовное знание, откровение. Войдя в природное пространство (собирая клюкву на болоте в период «осеннего безлюдья», в одиночестве) лирический герой Рубцова обретает небытовое восприятие реальности. Но этому способствует не голос свыше, а «безбрежное болото», вызывающее потерю земных ориентиров, и в сознании всплывает коллективное бессознательное, память, «овеянная сказками и былью / Прошедших здесь крестьянских поколений». В стихотворении «Сосен шум» Рубцов говорит о «сказании сосен», наделяя природный дух почти даром слова. Так возникает готовность к измененному восприятию, а следом и само видение, сон наяву:

¹ Рубцов Н. Стихотворения. М.: Сов. Россия, 1977. С. 80. Далее цитируется это издание.

И вдруг уснет могучее сознание,
И вдруг уснут мучительные страсти,
Исчезнет даже память о тебе.
И в этом сне картины нашей жизни,
Одна другой туманнее, толпятся,
Покрытые миражной поволокой
Безбрежной тишины и забытья.

Обратим внимание на тишину, на отсутствие сакрального голоса, явного посланца свыше. Сакральным становится звук дерева, «странный посторонний звук» болотной гадюки (посланника низшего мира), крик взлетевших «яростных птиц», туча над болотом. Нереальность подается как подлинная, не воображением созданная, хотя и названа «миражом».

Заключительная стадия видения – выход в действительность («мираж пропал») с новым понимаем себя и мира, с извлечением урока одушевленной природы, а не внушения существ иного мира. Дидактика смягчается иронией, профанируя, но не отменяя сакрализацию природы:

И понял я, что это не случайно,
Что весь на свете ужас и отравы
Тебя тотчас открыто окружают,
Когда увидят вдруг, что ты один.
Я понял это как предупрежденье, –
Мол, хватит, хватит шляться по болоту!

Итак, видения у Рубцова связаны не со встречей с ангелом, а с состоянием сверхчувственности: «Я слышу печальные звуки, / который не слышит никто...» – «Прощальное»). У Жуковского обе ситуации есть, а лирик-реалист отбирает традицию, соответствующую его собственному миропониманию. У поэта XX в. онтологическое сознание лишено умиротворенности. Видение, давая урок душе, не гармонизирует, а вносит универсальную тревогу, «ужас» «ночного ощущения» жизни («Ночное ощущение» – название одного из стихотворений). В стихотворении «Над вечным покоем» «грусть и святость» окружающей природы («Там и ромашки будто бы не те – / Как существа уже иного мира») «невыносимы» для лирического героя, побуждают разделить смерть с обреченным на исчезновение миром. Взгляд в запредельное – как в небо, так и в подземный мир – вселяет непреодолимую тревогу:

И неизвестная могила
 Под небеса уносит ум,
 А там – полночные светила
 Наводят много-много дум...

Такое же состояние после выхода в запредельное воссоздано в стихотворении «Бессонница», где, с одной стороны, ясновидение трактуется как атрибут не сновидения, а соединения сверхчувственности и разума («За мыслью мысль – какой-то бред»), а с другой – фиксируется экзистенциальный ужас человека, открывающего тайну бытия:

И так раздумаешься вдруг,
 И так всему придашь значение,
 Что вместо радости – испуг,
 А вместо отдыха – мучение... (С. 145).

В запределье поэт открывает не идеальный мир, а «зловещий праздник бытия» (Во время грозы»), мир, «устроенный грозно и прекрасно» («Зеленые цветы»), «прекрасный, но холодный лик» («Ночное ощущение»). Пожалуй, только в стихотворении «Привет, Россия» видение «простора, небесного и земного», слышимое в тишине «незримых певчих пенье хоровое» имеют «миротворное» действие.

У Рубцова почти нет темы творчества как закрепления откровения, полученного в видении, но в стихотворении «Ферапонтово» (1970) утверждается равноценность естественного природного воплощения идеальной реальности на земле («Что-то божье в земной красоте»: в «окрестностях» (в неподвижных деревьях и белеющих во мгле ромашках), в прозрении готовых к сверхвидению людей («узрела душа Ферапонта», и «из грезы, из молящейся этой души» возникло «диво дивное в русской глуши» – монастырь), и наконец, в творении художника, «небесно-земного Дионисия», который «диво дивное возвысил» в своих картинах.

К собственно видениям можно отнести два стихотворения – «Видения на холме» (1962) и «Я буду скакать по холмам задремавшей отчизны» (1963), где не точечная ситуация – кульминация лирического состояния, а лирический сюжет воспроизведены и дополнены подробным описанием картины, возникающей в сверхвидении. Два способа выхода в сверхвидение намечены в стихотворениях, но оба связаны с активностью визионера, как и у Жуковского: преобразование возникает не врасплох, а усилиями чуткого сознания: «Взбегу на холм и упаду в траву» в «Видения на холме» – это метоними-

ческий сюжет лестницы, но не отделяющей от земли, а лишь возвышающей: взгляд устремлен вниз, в хтоническое пространство умирающего мира (холм – это и курган погребения): «древностью веет из дола», «лес крестов». Поэт видит и небесный мир («И надо мной – бессмертных звезд Руси, / Спокойных звезд безбрежное мерцанье...»), и окрестный мир, равно видимый («смирно на лугу / Траву жуют стреноженные кони») и возникающий в сознании мир прошлого – не высший, а земной (леса, погосты, избушки, цветы, «шепот ив у омутной воды» и «небеса, горящие от зноя»). Результат видения – соединение в душе видимого в яви и в сознании – совпадает с итогом видений у Жуковского, где видения обнаруживают идеальное в действительности.

В стихотворении «Я буду скакать по холмам задремавшей отчизны» профанное и сакральное неоднократно перемещаются. Визионерское путешествие лирического героя по земному пространству дает ему всевидение, он пророчески видит исчезновение реального мира, но с мольбой обращается не к высшим силам, а к земному миру:

Останьтесь, останьтесь, небесные синие своды!
Останься, как сказка, веселье воскресных ночей!
Пусть солнце на пашнях венчает обильные всходы
Старинной короной своих восходящих лучей!.. (С. 69).

В видение визионера включено видение земного человека, бред бывшего десантника, израненного воина, не спящего, в отличие от «неподвижных больших деревень», не готовых «нарушить ночное дыханье». Земному чуткому человеку явлено «глухое скакание» визионера, «таинственного всадника, «неведомого отрока», отождествляемого с посланником небес, не пророка, потому что он не будит, не призывает никого, а только знающего и об исчезновении земного, и о вечности метафизического мира, куда «скроется в тумане» земное.

В поэзии экзистенциального переживания А. Тарковского отвергается бытийное чудо как доказательство сверхреальной метафизической силы: «На белом свете чуда нет, / Есть только ожиданье чуда» («Когда по улице идешь», 1946)¹. В стихотворении «Сны» (1962) Тарковский, оценивая возможность сновидения для выхода за

¹ Тарковский А. Собрание сочинений: в 3 т. М., 1991. Т. 1. С. 94. Далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием страниц в скобках.

пределы дневного сознания, дискредитирует подсознание и даже откровение извне, уподобляя сон театру теней, не ценя «иноязычный разум» снов: «Ни смысла, ни числа, ни меры. / А судьи кто? И в чем твой грех?». В экзистенциальной картине мира личность сама определяет границы своего видения – в рамках Тут-бытия, эмпирической бытовой реальности личность должна обрести масштабы всего бытия. Возможность позиции вненаходимости дают равно как чуткость к земному, так и культура, память, запечатленная в скрижалях текстов, в языке. Поиск истины, а не владение истиной – миссия человека, которому дано, как Адаму, называть явления всей жизни: «Мы вышли из одной пещеры. / И клинопись на всех одна», – декларирует общечеловеческий смысл поэзии и роль сознания Тарковский.

В таком случае видение, во-первых, – это придание модальности чуда, счастья мгновениям действительной жизни. В стихотворении «Вечерний, сизокрылый, благословенный свет!» (1958) реальность видится новым зрением, сравнимым со взглядом из могилы на оставленную жизнь, со взглядом слепого на счастье видеть реальный мир. Именно трагический бунт против безнадежности делают видения высокими состояниями. В стихотворении «Мне в черный день приснится» (1952) поэту видится не только высокая звезда, но и обстановка земного свидания:

<...> глубокая криница,
Студеная вода
И крестики сирени
в росе у самых глаз» (С. 151).

В «Первом свидании» (1962) реальное свидание уподоблено бо-
гоявлению:

Когда настала ночь, была мне милость
Дарована, алтарные врата
Отворены, и в темноте светилась
И медленно клонилась нагота.

Целое мироздание в этот момент фокусируется в сознании и даже отражается в бытовой вещи:

А в хрустале пульсировали реки,
Дымилась горы, брезжили моря,
И ты держала сферу на ладони (С. 217).

То же в стихотворениях «Душу, вспыхнувшую на лету...» (1976), «Мартовский снег» (1974), «В последний месяц осени» (середина 1970-х).

Во-вторых, видение дается как усилие сознания к позиции вне-находимости, всевидения, а не иновидения. В стихотворении «Только грядущее» (1960) границы камерного зрения расширяются «вселением в гостиничный номер» нового постояльца, новая душа «плодиться стала», бульдозерами сдирая кожу души и делая доступным всевременно, пространства «города»:

Я собственной томился теснотой,
Хотя и раздвигался, будто город (С. 62).

Только расширенное восприятие земного (сборник «Земле – земное»; 1966) дает поэту дар слова: «Я учился траве, раскрывая тетрадь» (1956). В названном стихотворении Тарковский утверждает неразделимость слова и явлений эмпирической реальности: «Я ловил соответствия звука и цвета», понял, что «горящее слово пророка» скрывается в каждой радуге света, что Адамов дар – слово – скрепляется «собственным светом», а не светом извне.

Как у всех поэтов XX в., образ мира и у Тарковского опирается на современные физические модели Вселенной, неевклидоваго изогнутого, относительного бытия. Разум даже в позиции всеведения не дает образа мира как целостного:

Во вселенной наш разум счастливый
Ненадежное строит жилье,
Люди, звезды и ангелы живы
Шаровым натяженьем ее.
Мы еще не зачали ребенка,
А уже у него под ногой
Никуда выгибается пленка
На орбите его круговой. (1968. С. 308).

В стихотворении «Я человек, я посередине мира» (1958) обозначена позиция вне-находимости, создаваемая не уходом в инореальность, а усилиями разума человека, осознавшего свое положение в мире как моста, соединяющего два космоса – «мириады инфузорий» и «мириады звезд». Иллюзорность возможностей человека понятна:

И – боже мой – какой-то мотылек,
Как девочка, смеется надо мною (С. 172),

но не приводит к отказу от притязаний видеть все «пространство мировое, шаровое».

Концепция поэта – производное экзистенциального восприятия реальности Тарковским. В стихотворении «До стихов» (1965) он декларирует, близко поэтам онтологического мироощущения, что «от всего живого / Я принял только свет и звук». А слова рождаются у самого поэта, подобного Адаму, рожденному из глины и призванному давать имена. Тарковский говорит о поэте не как о медиуме природы, а как о самосздании в процессе создания языка для книги мироздания: «Не я словарь по слову составлял, / А он меня творил из красной глины» («Явь и речь». С. 211). Слова – познанный смысл жизни – не произвол поэта, потому что слово не должно «отвлечься от явлений», природа и «словарь» (название стихотворения 1966 г.) равнозначны, ибо слова – выражения смысла явлений, не отделимы от явлений, как цвет от светотени. «Когда вступают в спор природа и словарь» (1966):

Но миру своему я не дарил имен:
Адам косил камыш, а я плету корзину (С. 286).

Тем не менее найденные слова, книга для Тарковского подобны встрече с высшей силой, поскольку дают надопытное зрение, всевидение, озарение: «И все, что бодрствует, и все, что спит и снится, / Слетается на пир зелено-голубой» («Надпись на книге», 1964. С. 211) в стихотворении «Я по каменной книге учу вневременный язык» (1966. С. 287) знания, закрепленные словом, дают не блаженство, а понимание «двухмерной плоскости» бытия, хрупкости и неиерархичности мира: «Тоньше волоса пленка без времени / верха и низа». Существование человека особым сознанием поэта предстает не как гармония, а как страдания: «Мне хребет размололо на мельнице жизни и смерти».

Поэт обретает сверхличное знание, даваемое всем окружающим миром, иллюзией равное божественному: «Я из тех, кто выбирает сети» в море жизненном, «Я вызову любое из столетий», «И если я приподымаю руку, // Все пять лучей останутся у вас» («Жизнь, жизнь», 1965. С. 143). Однако в экзистенциальном сознании остается чувство трагической зависимости от бытия, жизнь ведет по свету, как игла тянет нить, вопреки воле поэта. Всевидение поэта не исключает осознание бессилия человека при отсутствии высшей силы.

Даже память поэта, закрепленная в слове, может исчезнуть, если все конечно; это сомнение в вечности не только материального мира, но и метафизического, создаваемого культурой, овеществленной памятью, звучит в стихотворении из цикла «Памяти А.А. Ахматовой» (1964–1968):

Что, если память вне земных условий
Бессильна день восстановить в ночи?
Что, если тень, покинув землю, в слове
Не пьет бессмертья?
Сердце, замолчи... (С. 315).

Многие стихотворения Тарковского 1970-х гг. можно воспринимать как сопротивление отчаянию. Трагизм сопротивления очевиден, но поэт рационалистически выстраивает оптимистическую картину (видение) вечно возрождающейся жизни, как бы принимая личную конечность. Например, в программном «И это снилось мне, и это снится мне» (1974):

Там, в стороне от нас, от мира в стороне
Волна идет вослед волне о берег биться,
А на волне звезда, и человек, и птица,
И явь, и сны, и смерть – волна вослед волне.

Не надо мне числа: я был, и емь, и буду,
Жизнь – чудо из чудес, и на колени чуду
Один, как сирота, я сам себя кладу,
Один, среди зеркал (С. 324).

Обратим внимание на то, что отражают зеркала в сознании экзистенциальной личности:

... в ограде отражений
Морей и городов, лучащихся в чаду.
И мать в слезах берет ребенка на колени.

В стихотворении 1977 г. Таковский признает, как угасает сила внутреннего сопротивления человека, стремящегося к мужеству экзистенциального знания:

Меркнет зрение – сила моя,
Два незримых алмазных копыя (С. 344).

В стихотворении «Я тень из тех теней» (1974) видение метафизического бытия оспаривается скептицизмом экзистенциального разума:

Так я по лестнице взойду на ту ступень,
Где будет ждать меня твоя живая тень.

А если это ложь, а если это сказка,
И если не лицо, а гипсовая маска
Глядит из-под земли на каждого из нас
Камнями жесткими своих бесслезных глаз?.. (С. 351).

В русской поэзии экзистенциального переживания такое обретение трагического мироощущения в результате нахождения позиции внаходимости свойственно поэтам разных поколений: и С. Липкину, и Ю. Левитанскому, и Ю. Мориц, и Ю. Кублановскому.

Модернистская поэзия, особенно в ее сюрреалистическом течении, казалось бы, должна была возродить жанр видения, где субъективные образы провидца выдаются за подлинные. Исследователь французского сюрреализма В.И. Пинковский объясняет негативное отношение к поэтике фантастических образов дискредитацией рационалистичности романтической фантастики, призванной убеждать в наличии иного, высшего, мира, тогда как сюрреалистическая фантастика XX в. представляет странным реальным мир¹. Хотя в эссе Луи Арагона «Волна грез» (1924) «грезы», «сны» объявлены ключевым в сюрреалистической картине мира, но грезы не внушены высшей силой, а подсознанием, потоком галлюцинаций. В «Манифесте сюрреализма» (1924) А. Бретона конкретизировано отличие видений в сюрреализме от романтических видений: «Вера в жизнь, в ее наиболее случайные проявления (я имею в виду жизнь реальную) способна дойти до того, что в конце концов мы эту веру утрачиваем. Человеку, этому законченному мечтателю <...> теперь уже с трудом удастся обозреть предметы, которыми он вынужден пользоваться, которые навязаны ему <...> [он] находит величайшее утешение в собственном воображении и настолько сильно наслаждается своим безумием, что он позволяет им смириться с тем, что безумие это имеет смысл только для них одних²».

¹ См.: Пинковский В.И. Поэзия французского сюрреализма: проблема жанра [Электронный ресурс]. URL: http://dibase.ru/article/29062009_pinkovskiyvi/5

² Бретон А. Манифест сюрреализма [Электронный ресурс]. URL: <http://www.staratel.com/pictures/surreal/manifest.htm>

Однако сюрреалистическое письмо, отказываясь от следования жанровым традициям, смешивает жанровые элементы, разрушая смысловые связи и создавая образ не иной реальности, а фрагментарной реальности, полной случайностей и лишенной иерархии. Фантастическое является среди реального как невидимое всеми, как закрытое разумом, мистическое, но не сакральное.

«Исследование пределов» связывается не с возвышением над эмпирическим зрением, а с «головокружительным погружением в себя» (А. Бретон), с чувственным подсознанием.

В русской поэзии второй половины XX в. сюрреализм проявился не только в андеграундной поэзии (Л. Губанов, С. Красовицкий, Е. Шварц), но и в причисленной к реалистической русской традиции неомифологима поэзии Ю. Кузнецова, печатавшегося в советские годы.

Сюрреализм Ю. Кузнецова вырастает из материализации странных, конкретных и архетипических одновременно, душевных состояний. Фантастическое возникает как смешения материального и духовного, чувственного и воображаемого. Так, свойственное онтологической лирике состояние слитности с окрестным миром Кузнецов реализует не столько в образе видения, сколько в визуализации чувственной телесной связи с материей жизни; при этом лирический герой обретает мифическую универсальность, предстает и человеком-богатырем, и существом после смерти, чье мертвое тело прорастает в землю.

Чудесное подается как реальное, модальность странного («очутился») в другом варианте стиха («Я очутился в поле незнакомом») почти снята, чудесное возникает не под влиянием чуда, оно проявляется в мифическом превращении – прорастании в почву.

Лишь в стихотворении «Голос» (1987) «вестник молчания», «неведомый вестник», бродящий на земле (а не явившийся с небес!) на мгновение обретает голос, услышанный «младенцем от темного мира» и лирическим героем, – голос, дающий нравственный ориентир: «Сияй в человечестве! или молчи». В стихотворении «Видение» (1988) Кузнецов дает не ситуацию визионерства, а сатирическую аллегорию – высокое дерево на Севере, усеянное бесами.

Однако включение видения в лирический сюжет для мифологизации конкретного психологического состояния – устойчивый прием, а иное зрение рождается не извне, а из погружения в себя. В стихотворении «Испытание зеркалом» (1985) явившийся из «бездны провала» гость («некий дух») является не посланцем Бога, но и не

посланцем Сатаны, это материализация собственной раздвоенности лирического героя. Кузнецов воспроизводит прорыв человека за границы обыденного и даже рационалистического сознания: измененное видение, а не видение иного мира. Отсюда деформация обычного, придание образам-фрагментам реальности странных, фантастических проявлений, как будто феномены действительности обрели свойства запредельной реальности, чаще – хтонического мира.

В стихотворении «Все сошлось в этой жизни...» (1967) образ одиночества в «смокнувшем доме» возникает сначала в бытовой конкретности (ситуация разрыва с «подругой»), но возбужденное сознание преобразует пространство комнаты и предметов в ней: след ладоней и губ на морозных стеклах воспринимается как снятие границы, отделявшей от «божьего света», как круг, открывающий видение иного мира и в прошлом, и в настоящем, и в будущем:

И на божий протаяли свет
Отпечатки воздетых ладоней
И от губ западающий след (С. 19).

Кузнецов помещает возникшие внутренние образы в материальную реальность, создавая двуплановую реальность, в которой присутствует след инореальности: лирический герой выходит из этого ставшим мистическим пространства в мироздание («Я рванусь на восток и на запад»), а реальное пространство остается с фантастическими элементами, царапающимися в иную реальность руками: «Но останутся пальцы царапать / и останутся губы кричать»). В стихотворении 1981 г. «Ладони» этот образ получит почти внебытовую символику: «рукавицы теряя в снегу», обнажая себя холоду мира, лирический герой устремляется к земным братьям, «к огню и любви», но не получает искомого ни на земле, ни в небе.

Столб пыли над пашней, фантом, материализация исчезнувшего отца, предстает не только в видении матери, но и в реальности: «Словно машет из пыли рука, / Светят очи живые»; «Столб крутящийся в поле бредет». Положение на границе мира эмпирического и мира хтонического, среди «битвы звезд» и «поединка теней / В мировых океанских глубинах» у Кузнецова не особая ситуация, а постоянное состояние души. Место рождения лирического героя в стихотворении «На краю» (1981) называется «ложесны», герою дано постоянное видение «теней мимолетного дня», «предчувствие древной беды», понимание отсутствия Бога, который бы мог «спасти

бедную душу» алчущего видений высшего, но обреченного видеть тьму или устрашающие образы сверхреальности («Нос», 1978; «Небо покинуло душу мою», 1881; «Другой», 1981; «Возмездие», 1985), а также «Когда я не плачу, когда не рыдаю...» (1970):

Когда я не плачу, когда не рыдаю,
Мне кажется – я наяву умираю.

...И червь, что давно в моем сердце скрывался,
Залетному ворону братом назвался.

...Но червь провалился сквозь камень безвестный,
А ворон разбился о купол небесный.

И больше ко мне не укажет следа
Никто... никогда... (С. 126).

Или как в стихотворении «Мне снились ноздри...» (1977):

Мне снились ноздри! Тысячи ноздрей
Стояли низко над душой моей.

Они затмили солнце и луну.
Что занесло их в нашу сторону?

Иль от лица бежали своего?..
– Мы чуем кровь! Мы чуем кровь его! –
Раздался вопль чужого бытия..
И пролилась на волю кровь моя (С. 176).

«Озеро» (1976) – метафора видения, земного малого пространства, устремленного к небу («столп вознесенной воды»), но ограниченного даже в созерцании земного пространства, погруженного в сон как забвения, а не откровения: «То озеро ниже дремоту мою / На пыль от туманной звезды», но открывает «простор без небес» (С. 176).

В стихотворении, названном «Видение» (1982), не воспроизводится ситуация, а символику сжигающего огня, алхимическую символику саламандры (одно из воплощений философского камня, вечного знания и духовного мужества перед знанием) Кузнецов призвлекает сравнением с бешенством света и звуков мартеновской печи.

Если видения не открывают света, смысла, а сон не дает ориентиров, то пробуждение заканчивается не только пустотой, но разрушительным деянием.

Если у Жуковского видения – удел избранных, то у Кузнецова видение подавляет «дерзкого человека», «имеющего душу не горы»:

Ему внезапно вид явился
Настолько ясный и большой,
Что, потрясенный, он сломился
Несоразмерною душой.

(«Стоящий на вершине», 1969. С. 110).

Сюрреализм Кузнецова связан со столкновением архетипического и личного сознания: душа хранит архаический страх перед неизвестным, а индивидуальное чувство обнаруживает ужас пустоты:

Когда кричит ночная птица,
Забывтым ужасом полна, –
Душа откликнуться боится:
Она желает быть одна.
Но дико слышать ей от века
Рыданье ветра. Хриплый вой...

(«Когда кричит ночная птица», 1975. С. 141).

Помещая иной мир в узнаваемую реальность, смешивая фантастическое и реальное, Кузнецов парадоксально меняет ситуацию: вместо ненаходимости в высшем мире (высший мир только видится либо оттуда является посланец) невидимость лирического героя в реальности, его исчезновения из видимой им реальности:

Ниоткуда, как шорох мышинный,
Я заскребся в родимом краю. <...>
Но рука, перед тем как погладить,
Задрожит, не узнает меня.

(«Ниоткуда, как шорох мышинный...», 1967. С. 95).

Трансформируется и концепция избранничества поэта, более чуткого и соразмерного в творческих возможностях высшему миру. В отличие от образа поэта у Жуковского, поэт, получив с небес перо («Орлиное перо, упавшее с небес», 1974), не воспринимает его поручением сакральной силы: это либо случайный, либо разрушающий дар, который «вручил прохожий или бес»:

Отмеченный случайной высотой,
Мой дух восстал над общей суетой.
Но горний дух мне сердце тяжелит.
Душа мятется, а рука парит (С. 149).

Очевидна несоразмерность дара, а понимание этого есть голос свыше. В отличие от видимого и понятного искушения: « – Пиши! – он так сказал и подмигнул хитро. – / Да осенит тебя орлиное перо» – ориентир неба хотя и дает сомнение в праве быть равным небу, но обессиливает, лишает творческих возможностей, рука не создает текст, парит то ли в небе, то ли в пустоте.

В стихотворении «Шорох бумаги» (1974) писание трактуется не как закрепление открытых смыслов, а как мистический ужас: «Во тьме зашуршала бумага – / И тьма шевельнулась во мне» (С. 156), подобно тому, как предка ставил на колени ужас небесного грома. Возможности поэта малы, а последствия претензий разрушительны. В стихотворении «Ты зачем полюбила поэта» (1977) поэт, набрасывая «небрежным движением» «блеск тончайшего звездного света», открывает «просторы», но «лишает земли и опоры». Ему дано измерение небес, но небесами он измеряет и свой полет, и свое падение. Как и Жуковский, Кузнецов понимает двуединство поэта, но поэт у него не соединяет земное и небесное, а имитирует высшее парение орла, уподобляясь сове, оказавшейся «в плену возвышенного круга», но «не видящей в воздухе ни зги» («Двуединство», 1977. С. 172). В «Балладе о строке» (1983) языческая Велесова книга, должна хранить тайное знание предков, хотя и возбуждает чувство скрытого бытия, но обнаруживает свои пустоты:

Что ни слово взять – темный лес шумит,
Пересвист свистит яви с вымыслом,
Переклик стоит правды с кривдою
<...> Неширок зазор между буковок –
Может бык пройти и дорогу дать.
А просвет меж слов – это белый свет.
<...> Так слова стоят, что забудешься,
Так долга строка и упругиства,
Глянешь вдоль нее – взгляд теряется.
<...> А в самой строке только смерть искать (С. 249).

Пожалуй, подлинное бесстрашное видение и знание дано одному из приходивших в земной мир, приносившему благовую весть, оставшуюся непереводаемой человеческим словом:

Он видел больше, чем его глаза,
 Он тронул глубже зримого покрова,
 Он понял то, о чем сказать нельзя,
 И, уходя, не проронил ни слова.
 Хотя он не оставил ничего,
 Молчание его подобно грому.
 Все говорят и мыслят за него,
 Но говорят и мыслят по-другому.

(«Он видел больше, чем его глаза, 1975. С. 166).

Может быть, определяющим жанром видение возрождается в поэзии Елены Шварц. В оценке поэтов-современников (О. Седакова, Ю. Кублановский) Шварц – визионер-сюрреалист¹. Критики (А. Кузнецова, А. Михайлов²) после «Трудов и дней Лавинии, монахини из ордена обрезания сердца» (1978) отыскивают религиозную составляющую в визионерстве Е. Шварц. Однако поиски Бога не завершаются откровением, признает А. Кузнецова, трактуя лирический сюжет «Лавинии...» как «вознесение и отдаление от реального мира» в духовный круг «видений, откровений, медитаций», который «подводит к краю бездны». По мнению В. Шубинского³, Е. Шварц «провокативно» переносит образы подсознания на «космический уровень», не становясь метафизиком или религиозным поэтом. О. Дарк назвал жанр видений у Е. Шварц «спиритическим сеансом», постановочным театром⁴.

А. Догалаков напоминает, что сама Е. Шварц назвала жанр своих видений «визьон-путешествия»⁵, совершаемые в реальной обстановке, но сопровождающиеся сверхвидением.

Примечательно, как переосмыслена семантика видений Иакова и лестницы Иакова (Быт. 28:12–16) в названии книги «Лестница с дырявыми площадками» (1978). Помимо обытовления лестницы здесь важно обозначение прорывов и распадов. Разделы книги – это на-

¹ См.: Седакова О. L'ANTICA FIAMMA: Елена Шварц // Новое литературное обозрение. 2010. № 103; Кублановский Ю. Записи о Елене Шварц // Мегалит. Евразийский журнальный портал: <http://www.promegalit.ru/publics.php?id=2432/>

² См.: Кузнецова А. Воскресение внутри духа: О трех зарубежных книгах Елены Шварц // Звезда. 1990. № 12.

³ См.: Шубинский В. Садовник и сад: О поэзии Елены Шварц // Знамя. 2001. № 1.

⁴ См.: Дарк О. Шварц Е. Запечатленный театр [Электронный ресурс]. URL: <http://science.rggu.ru/article.html?id=50920>

⁵ См.: Догалаков А. Из жанрового репертуара Елены Шварц [Электронный ресурс]. URL: <http://adogalakov.narod.ru/trudy>

звания этажей; показательно название раздела «8 этаж. Я не увижу спящего во мне огромного сияющего Бога». В названии сформулирована перевернутая модель видения: взгляд через границы оказывается результатом взгляда в себя; точка зрения Бога – внутри сознания человека, когда это сознание становится огромным и неэмпирическим по характеру (сияющим), освещающим негармоническое бытие, не успокаивающимся открывшимся видением. Е. Шварц, в отличие от Жуковского, не признает гармонизирующей силы видений высшего мира, напротив, видение высшего погружает человека в хаос вечных превращений:

Кружилась тьма кругом глухая,
Неслась я в зевы полыньи,
И, пролетая мимо Рая,
Огни я видела, огни.
Крылатый остров тек в сияньи,
Никто руки не протянул,
И снова – хлюпнула в зиянье,
В глухой и беспросветный гул¹.

Ситуация видения возникает у Шварц не случайно и не под влиянием высшей силы, а как собственное вхождение в транс, в медитацию, открывающую подсознание. Так в стихотворении «Поминальная свеча» (1998) описывается не столько видение, сколько подготовка к нему:

Я так люблю огонь,
Что я его целую,
Тянусь к нему рукой
И мою в нем лицо.

Самосожжение, подготовка превращения, преобразования, превращения в нематериальное, подобное огню свечи:

Я челку подожгла,
Ресницы опалила,

затем рационалистическое объяснение возможности вхождения в нематериальную реальность:

¹ Шварц Е. Стихотворения и поэмы. СПб.: ИННАПРЕСС, 1999. С. 84. Далее цитируется это издание.

Раз духи нежные
 Живут в нем, как в бутоне,
 И тонких сил
 Вокруг него кольцо.
 Ведь это дом их –

и только в конце подобие видения, а не доказательство наличия иного мира:

Мне показалось – ты
 Трепещешь там в огне.
 Ты хочешь, может быть,
 Шепнуть словцо мне светом,
 Трепещет огонек,
 Но только тьма во мне (С. 152).

Видение почти лишено сакральности, остается как образ прошлого, образ любимого существа (как у Жуковского). Критерием визионерства у Шварц нельзя делать встречу с сакральным, ибо современное сознание, проникая в запредельный мир, обнаруживает там не идеальную инореальность, а бесконечность и беформенность превращений либо пустоту. Образ черной свечи символизирует кольцо тьмы («При черной свече», 2000).

У Шварц есть возможность сакрального видения, только оно временно, оно ночное и не остается как ориентир дневного человека, делает человека служителем, «монахом сновидений». Чаще всего видения не продукты сна, а ясновидение реального, изнутри, но сверх доступного обычному зрению.

Образ мистической, тайной, а не сакральной, реальности у Шварц опирается на современные физические и астрономические представления (цикл «Большой взрыв»), это не статичная вечность, а динамическая материя, полная превращений пустот и разрывов, чего не могло быть у поэта начала XIX в. Так в стихотворении «Большая элегия на пятую сторону света» (1997) устремленность к центру мироздания не отменяет ощущения разнонаправленности ориентиров, неиерархичности Вселенной. Начинается стихотворение с утверждения традиционной, центростремительной картины мира:

Как будто теченьем – все стороны света свело
 К единственной точке отколь на заре унесло.
 <...> Ты знаешь, не новость, что мир наш он – крест,
 Четыре животных его охраняли окрест.

И вдруг они встали с насиженных мест –
И к точке центральной, как будто их что-то звало,
А там на ничейной земле, открылася бездна – жерло.
<...> Вдруг грохот и шум – впереди водопад.
Обняв, он тянул меня вглубь, куда тянет не всех,
А тех, кто, закрывши глаза, кидаются с крыши навек (С. 205).

Обратим внимание на пограничность сознания современного лирического героя: он отказывается и от восточно-южных мифов о наличии рая, и от западно-северного принятия пустоты:

Но сколько же ты ни вращайся на мельнице света сторон,
Есть два только выхода, первый: паденье и склон.
Другой – это выброс во внешнюю тьму.
Его я отвергну: там нечем кормиться Уму.
Там нет ни пристанищ, ни вех, ни оград.
О нет! Остается один водопад.
Та страшная точка, она – сердцевина Креста,
Где сердце как уголь, где боль, пустота.
Но это же сердце – грохочет там кровь –
Наводит надежду, что в гнев сокрыта любовь.

Выход из картины космической бездны – возвращение в земную реальность, не преображенную, не отрывшую скрытую красоту и проявление идеального, а, напротив, более остро проявляющую свое несовершенство, вызывающую еще большую боль, нежели до выхода в космического масштаба образ.

Распятие современного человека – это невозможность ухода *Dahin* и невозможность вчувствования в земное; интенции к внемемному, к бесконечности дает рациональное понимание нецелостности и нетелеологичности бытия. Мысль закрепляет ужас бытия наряду с ужасом существования: «Крест, расширяясь, раздирает тебя изнутри»; «И я не заметила: вдруг / На Север летит голова, а ноги помчались на Юг».

В стихотворении «Песня птицы на дне морском» (1994) визионерство не связывается с высотой, сюрреалистическое видение утверждает иной путь прорыва границ видимого – погружение в низшую, хтоническую реальность. Семантика названия – удел души-птицы не улетать от земли, а погружаться в течь материи, в превращение как распад. В космосе нет неподвижного ориентира: «По Солнцу путь держи, по Солнцу, / Хотя оно уже склонилось»; «Тогда вступаю на дорогу, / Где нет ни севера, ни юга». Однако интенция к видению постоянна в поэзии Шварц:

Когда родишься сразу пеплом,
То кажешься себе немного виноватым.
Но из захлавленного ада
Все кто-нибудь зовет. Зови! (С. 610).

Поэтика видения Е. Шварц близка сюрреалистическому каталогу – фиксации потока образов, лишенных связи. Пример хтонического визионерства – стихотворение «Мертвых больше» (1989):

Петербургский погибший народ
Вьется мелким снежком среди живых,
Тесной рыбой на нерест плывет
По верхам переулков твоих <...>
Вот иду я по дну реки,
И скользят через ребра мои
Как пескаррики – ямщики
И швеи, полотеры, шпки.
Вся изъедена ими, пробита,
Будто мелкое теплое сито <...>
гляди,
Руки нищий греет мертвый
О судорогу в моей груди.
От стремительного огня
Можно лица их различать... (С. 204).

В сюрреалистическом «каталоге», в отличие от постмодернистского «каталога», идущего от метафизической поэзии, фиксируются образы подсознания, смешивающего визуальные и внутренние образы, растворяющего своего обладателя в окружающей странной реальности (плен эмпирической реальности выражается образом «рюмки при колодезной воде», придание формы – вот все, что дано человеку). Механизм преодоления границ сравнивается с входом в зазеркалье, погружением на дно, в колодец. В стихотворении «О несовершенстве органов чувств» (1997) обнаруживается не открытие высшего, а всевидение (многоцветье и многозвучье): «Вот радуга – в ней семьдесят цветов»:

Я вижу зеркало – в нем семьдесят детей,
Толпа теней, блестя, таясь, кочует,
Гудят, звенят на чердаках ушей... (С. 250).

Невозможность понимания свидетельствует о том, что нарушается главная цель – откровение:

Не развернется лист, но делает усилие...
Хотя бы выросла вторая голова!
Прорезались хоть бабочкины крылья!

«Маленькая поэма» «Мартовские мертвецы» (1980) подтверждает отличие видений Шварц от средневековых видений. Во-первых, доминирует эстетика безобразного, близкого натуралистической образности; во-вторых, преобразование трансформируется: воскрешение, обновление (весна) лишь снимает покров с мертвого, оцепеневшего, препятствуя надеждам и иллюзиям воскрешения. В четвертой части «Весной мертвые рядом»:

Душ замученных промчался темный ветер,
Черный лед блокады пронесли,
В нем, как мухи в янтаре, лежали дети <...>
И тогда багровый лед швырнули вниз
И разбили о Дворцовую колонну,
И тогда они построились в колонны
И серебристым прахом унеслись... <...>
Так чего ж вы стали видимы и гоните?

Шварц соединяет перечисление натуралистических образов (кружка колодезной воды, сушка, которые глотают голодные мертвецы) с фиксацией психологического состояния визионера: «мне видеть жутко», «моя душа меня настигла – ой! / Где ты была – неважно, Бог с тобой». Бытовое «Бог с тобой» большой литерой в написании слова отсылает к сакральной семантике: душа, возможно, была в божественном мире, но она и там обрела знание смерти. Поэтому возникает апелляция к языческому мифу не воскрешения, а превращения, к мифу о Дионисе, дающему образ внеэтического хтонического мира как неизменной составляющей бытия:

И все-таки могучий Дионис,
Обняв за икры Великий пост,
Под лед летает к рыбам вниз
И ниже – ниже – выше звезд.
И в их смешенье и замесе,
В их черно-белой долгой мессе
Ползу и я в снегах с любовью,
Ем серый снег вразмешку с кровью.

И все же дионисийство отвергается как мироощущение, не собственное современному сознанию, чувствуящему боль бытия как

собственную боль («Духи липнут к душе – всюду кто-нибудь будет – в аду ли, в раю»). Современное мироощущение отождествляет индивидуальное переживание абсурда и абсурд как свойство мира, а визионерство лишь подтверждает тождество. Шварц видит не мир после воскресения, а мир как страстную неделю распятия и остается в таком мире: «За плечи тащите меня / В ад, как в участок...»; «Страстной я слышу шаг, / Гром тишины ее небесной».

В стихотворении «Когда лечу над темною водой» (1992) вознесение трактуется как сожжение и растворение в чистой духовности:

Когда же ангел душу понесет,
Ее обняв в тумане – и во пламя,
Нет тела у меня и нету слез –

но сопровождается мольбой о сохранении малости земного, материального праху – «табак вразмешку с русскими стихами». Если у Жуковского духовное состояние, обретенное в видении, делает поэта соразмерным посланцу высшего мира, ангелу, то у Шварц ангел оставляет поэта на земле, не повергает в пламень, поскольку «ядом» бытия наполнена душа человека. Позиция полета на дне сформулирована в названии стихотворения «Песня птицы на дне морском» (1994).

Апокрифически развивая метафору ангела, который умещается на кончике иглы, Шварц в стихотворении «Почему не все видят ангелов» (1996) говорит о ничтожно малой силе посланников метафизического мира, не способных отвлечь от видения реального, земного и небесного, мира; явление посланцев света легко «зашивает» тьма:

Ангелы так быстро пролетают –
Глаз не успевают их понять.
Блеск мгновенный стену дня взрезает,
Тьма идет с иглою зашивать.

Ангел уподобляется обезьянке на плече не то шарманщика, не то гадалщика иной судьбы, не то путешественника:

И если ангел обезьяной
Сидит на ямочке плеча,
То нет плеча и нет печали,
Нет ангела – одна свеча.

А. Догалаков соотносит видения Шварц с жанром «созерцания» в поэзии барокко, с традицией не мистической, а метафизической поэзии¹. Хотя Е. Шварц упоминает и о Блаватской, мистицизм воспринимается поэтессой как вариант интеллектуальной игры. Вот как фиксируется видение-заблуждение в стихотворении «В чреве ночи проснувшись...» (1997)²:

В чреве ночи проснувшись,
В рубахе ветхой и тленной,
Я на миг – о, на длинный миг –
Перепутала себя со Вселенной.

<...> Левый глаз тяжелой луной
В небо, пульсируя, вытек,
А правый уже высоко, далеко
Колотится больно в Юпитер.

Скорей, скорей в свои границы!
Я в звездной задохнусь пыли.
О, снова б мне поместиться
В трепещущую под тряпичей
Крупинку на краю земли!

Можно трактовать это отождествление тела с Божественным Телом и Словом (Логосом), но разрушает сакральную семантику сюрреалистическое изображение телесного:

Лишнее выросло: крылья, копыта, рог ли?
И макушку дергает тик –
Вот теперь я живой иероглиф
Разбегающихся галактик.

Текст дискредитируется, это не как полученный в видении и записанный высший смысл, а как бессмысленные псевдоскрижали:

И там мою распластанную шкурку,
Глядишь, и сберегут, как палимпсест
Или как фото неба-младенца.
Куда же мне спрятаться, смыться бы, деться?» (С. 23).

¹ См.: Догалаков А. Из жанрового репертуара Елены Шварц [Электронный ресурс]. URL: <http://adogalakov.narod.ru/trudy>

² Цит. по: <http://modernpoetry.ru/main/elena-shvarc-na-povorote-v-gefsimaniyu#vchreve>

«Элегия на рентгеновский снимок моего черепа» (1972) опирается на сюжет мифа о Марсии, делая ее символом земных флейтистов, художников, возмнивших себя равными Богу, который непременно даст знать:

Ты меду музыки лизнул, но весь ты в тине,
Все тот же грязи ты комок,
И смерти косточка в тебе посередине.

Снимок черепа, абриса человеческого сознания, трактуется как знак смертности текстов и пустота сознания, помещающегося в черепе:

Вот стою перед Богом в тоске
И свой череп держу я в дрожащей руке, –
Боже, что мне с ним делать?
В глазницы ли плюнуть?
Вино ли налить?
Или снова на шею надеть и носить? (С. 24).

Однако ни смирения, ни унижения в модернистском сознании Шварц нет. Она доверяет своему телесно-чувственному и ментальному зрению, пусть и «пьяного», но собственного духа:

Но странно мне другое – это
Что я в себе не чувствую скелета,
Ни черепа, ни мяса, ни костей,
Скорее же – воронкой после взрыва,
Иль памятью потерянных вестей,
Туманностью или туманом,
Иль духом, новой жизнью пьяным.

Видение жизни изнури, погружаясь в нее и отыскивая безграничность бытия «со дна морского», измененным, а не внушенным сознанием – остается выше видения сакральных высот для поэта-сюрреалиста.

Итак, рассмотрение визионерских тенденций современной поэзии, мотивов и жанровых форм, связанных с поэтикой видения, позволяет констатировать жизненность традиции первого русского романтика В.А. Жуковского. Именно его последовательное включение видений в пространство душевной жизни человека и в сферу эстетической рефлексии, его жизнотворческая концепция оказались востребованными последующей словесной культурой.