

Александр МАРКОВ, Оксана ШТАЙН

ПРОТИВ ЭКЛЕКТИКИ:
ПЕРЕЧИТЫВАЯ «ЛАРЕЦ И КЛЮЧ» БЕЛЛЫ АХМАДУЛИНОЙ

Книга Беллы Ахмадулиной «Ларец и ключ»¹ вышла в 1994 году, но в ней были стихи и середины восьмидесятых. Стройно разделенная на две части, она обещала и композиционную строгость – но стихи казались отступлениями, отrostками, пристройками или боковыми дорожками, при всей торжественности образов. Елена Шварц, откликнувшись на книгу², сказала, что она «лишь одна из комнат большого и причудливого строения» – далее расшифровав, что речь в стихах книги не о больших жизненных сюжетах, но о специфическом мире шкатулок, цветов, вообще интерьеров и экстерьеров. Ревность и споры, и новые жизненные сценарии – это дело цветов, не людей, это их «ревнивое соперничество и упрек себе за неверность в любви» принадлежит и случайному взгляду из окна, и большой истории былого, теней и следов.

Вероятнее всего, Елена Шварц имеет в виду идеи Ю.М. Лотмана, который в начале 1980-х годов изобрел концепцию *семиосферы*, а в начале 1990-х продолжал работать над книгой о быте и традициях русского дворянства³. Лотман настаивал на том, что дворянство многоязычно, и ни один язык быта нельзя свести к естественному языку в его зафиксированной или привычной форме. Например, язык цветов или игральных карт вполне может заменять эпистолярное объяснение, но этот язык в своей функциональности поддерживается альбомными стихами или хлесткими эпиграммами.

Лотман показывал практическую работу семиосферы как полноты предназначенных к познанию самой культурой смыслов, – с невозможностью свести производство смыслов к уже имеющимся и зафиксированным языковым данным. Семиосфера как среда самоощущения людей, имеющих дело со знаками различных типов, требует, чтобы каждый культурный язык был не до конца полным, но поддерживался радикальным поступающим (от слова поступок) применением какого-то смежного языка. За языком дружбы может последовать язык дуэли, за языком архитектуры – язык философии, самодеятельной или серьезной, за языком масонских тайн – язык самоотверженного труда и постоянства.

Лотман в своем труде о дворянском быте отходит от более старой концепции «вторичных моделирующих систем», которой и прославилась тартуско-московская семиотическая школа, – несколько идеализированных образований, вроде обычаев, искусства, религии, которые воспроизводятся из поколения в поколение как моделирующие поведение. Эти моделирующие системы меняются только потому, что взяты в рамках естественного языка, определяющего горизонт такого моделирования, влияния на принятие практических решений, которые всегда надо объяснить другому.

Напротив, поздний Лотман говорит о неустойчивости естественного языка, о том, что он как раз оказывается дрожащим, неопределенным, странным горизонтом, поскольку постоянно требует отступления от правильности – только иностранец говорит совершенно правильно на

¹ Ахмадулина Б. А. Ларец и ключ. СПб.: Пушкинский фонд, 1994. 64 с. Далее стихи цитируются по этому изданию с указанием страницы в скобках.

² Шварц Е. [Рец. на:] Ахмадулина Б. Ларец и ключ // Арион. 1995. № 2 [с публикацией некоторых стихотворений книги]

³ Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). СПб.: Искусство-СПб., 1994. 400 с., ил.

чужом языке, тогда как реальное употребление естественного языка – всегда авантюры, странности, даже определенное телесное юродство, без которого смысл не будет жить. То, что не принято различать раннего и позднего Лотмана, как различают раннего и позднего Витгенштейна, мешает пониманию в том числе и стихов Ахмадулиной 1980-х и начала 1990-х, которые поздними в ее творчестве вовсе не были.

В чем-то концепция позднего Лотмана напоминает об «Иконостасе» Флоренского, где Флоренский изображает глухой церковный иконостас как *границу опыта сакрального*, но границу странную, раскрывающуюся как окно, призывающую нас и одновременно принимающую нас. Границу, колеблющуюся между видением и опытом; между раскрытием нам смысла и призывом к богословской усиленной рефлексии; между чувственной завороченностью и несомненной данностью и пред-данностью догмата. Весь «Иконостас» Флоренского, как и вся концепция семиосферы Лотмана – как раз про колеблющиеся, размытые границы опыта, удивляющиеся своей же открытости и замыкающиеся в живое смыслопорождение, не сводимое ни к каким готовым прежним решениям и их речевым фиксациям в горизонте естественного языка. Напротив, горизонт естественного языка и как бы естественной эмпатической чувственности всякий раз должен *привидеться*, чтобы мы могли что-то сделать с собой – как в стихах книги Ахмадулиной, и заболеть, и исцелиться от болезни.

Чтобы не цитировать страницами «Иконостас», обратим внимание на одно употребление слова «композиция» в этом эссе о Павла: «Вот понимание иконописи, как орудия сверхчувственного познания, теми, кто руководил писанием икон и писал их; такова цель. По одному из определений Седьмого Вселенского Собора, “живописцу принадлежит только техническая сторона дела, а самое учреждение (*διάταξις*, т.е. построение, композиция, даже больше – вообще художественная форма), очевидно, зависело от святых отцов”. Это существенное указание свидетельствует не об антихудожественном доктринальном нормировании иконописного творчества внешними в отношении его, как такового, соображениями и правилами, не о цензуре икон, а свидетельствует, кого именно Церковь признавала и признает истинными иконописцами: святых отцов»¹. Но слово *διάταξις*, *dispositio* по-латыни и *расположение* по-русски означает не композицию, а второй этап работы риторика, после сбора материала и перед произнесением.

Композиционные решения относятся в основном к первому этапу: нельзя собрать материал, не расположив его по полочкам. А вот диспозиция – это скорее шлифовка, хотя и не окончательная, выяснение того, где какого объема должен быть материал, где его нужно сжать, где нужно подольше над ним поработать. Это скорее соответствует нашему перебеливанию черновиков, а не композиционным решениям. Кроме Флоренского, можно вспомнить и другие теологические концепции, прежде всего, идею Марселлы Альтаус-Рид о необходимости перейти от теологии освобождения к теологии неподобающего, то есть от композиционной продуманности левой христианской политики к признанию диспозиции работы над вопросами тела, стыда, унижения и травматического опыта, позора Креста, без чего невозможно будет поддерживать с нужной радикальной решительностью поступка людей, попадающих в самые разные беды².

Можно сказать, что «вторичные моделирующие системы» раннего Лотмана имели в виду композиционное мышление, умение с помощью естественного языка *выстроить композицию культурных артефактов* как действующих в повседневности, тогда как семиосфера подразумевает диспозицию, что *все действия смыслов уже есть*, смыслы уже оживают в культуре, и надлежит только с помощью диспозиции, повышенного внимания к тем же цветам или дуэлям *радикализировать* это оживление, превратить обычное пребывание в культуре в *поступок*. Мы предполагаем, что в книге Ахмадулиной «Ларец и ключ» происходит *отказ* от композиции в пользу диспозиции

¹ Флоренский П. Иконостас // Богословские труды. 1972. Вып. 9. С. 99.

² Althaus-Reid, M. From Liberation Theology to Indecent Theology: The Trouble with Normality in Theology // Latin American Liberation Theology: The Next Generation / Ed. Ivan Petrella. Maryknoll, NY: Orbis Books, 2005. P. 20–38.

и *отказ* от понимания культуры как «вторичных моделирующих систем» в пользу понимания культуры как семиосферы.

Рассмотрим только несколько стихотворений книги. Открывающее ее стихотворение «Стена» (июнь 1984), больничное, изображает стену как границу видения города, больничная стена выглядит как редут:

Стене присущ былых времён акцент.
Пред-родствен ей высокородный замок.
Вот я сию: вельможа и аскет,
стены моей заносчивый хозяин.
Хочу об этом поболтать – но с кем?
Входил доцент, но он суров и занят. (8)

Ревнивая стена не позволяет считывать смыслы Петербурга, которые выражены петербургскими львами во дворе больницы, родными и знакомыми. Но при этом этот Петербург уже дан как область разрывов, которые соединяет Петр как творец петербургской семиосферы:

Всё то, что взять могу и не беру:
дворцы разъединивший мост Дворцовый
(и Меншиков опять не ко двору),
и Летний сад, и, с нежностью особой,
всех львов моих – я отдаю Петру.
Пусть наведет порядок образцовый. (9)

Композиционно это решение не было бы убедительно: в первых строфах порядок истории и культуры нерушим, и созерцание только закрепляет этот порядок, тогда как в финале, напротив, никакого порядка нет, невозможно ничего взять себе, считать своим или удерживать как своё, он есть только в предполагаемом уме Петра Великого. Но диспозиционно оно идеально: семиосфера Петербурга порождает статусы «вельможи», «аскета», врача, пациента, знатока города – тогда как нежность воспоминаний, нежность к себе и другим и становится усиленной обработкой сюжета, в котором благодаря порядку и возможно исцеление.

Парное больничное стихотворение, написанное в тот же месяц того же года, июня 1984 года, обращенное к Борису Мессереру, с той же стеной, с теми же требующими заботы львами, тоже показывает преобладание диспозиции над композицией:

Я видела упадок плоти
и грубо поврежденный дух,
но помышляла о субботе,
когда родные к ним придут.

Пакеты с вредоносно-сильной
едой, объятья на скамье –
весь этот праздник некрасивый
был близок и понятен мне. (35)

Композиционно эта вставка о соседях по больничной палате с отсылками к Пастернаку выглядела бы как ударная мораль, смирение, солидарность с чужими радостями. Но эта солидарность – часть диспозиции, той самой постоянной работы над выражением и его емкостью, которая следует из того, что вселенная сделала всех людей слабыми:

Как будто ничего вселенной
не обещала, не должна –
в алмазик бытия бесценный
вцепилась жадная душа.

Понимание других людей и понимание собственной смертности – частицы одной большой работы понимания. Композиционно это был бы амбициозный скачок от быта к метафизике, но диспозиционно только так можно, приведя доказательства человеческой слабости, сказать и показать, какое место эта слабость занимает во всём производстве смыслов. Это уже не *моделирование* быта или метафизики с помощью естественного языка, не культура добра и не религиозное понимание бессмертия души (во вторичных моделирующих системах этики и религии), но именно поддержка одного языка другим. *Поддержка языка жестов, милосердных жестов, еще более радикальным состраданием к себе.*

По сути, о крахе композиционного мышления и «вторичных моделирующих систем», говорят все стихи этой книги. Например, «Гроза в Малеевке», со множеством отсылок к стихам «Второго рождения» Пастернака, где гроза представлена как рождение Афины из головы Зевса, сообщает одно: соорудить полноценную мифологию из данных искусства не получится, она будет противоречивой и катастрофической. Невозможно рассматривать мифологию как достаточное объяснение человеческой жизни. Такое объяснение приходится давать самим, со всем радикализмом отставания своего и чужого присутствия:

Такой грозы, как в день тринадцатый июня,
усилившейся в ночь на следующий день,
не видывала я. Довольно. Спать иду я.
Заря упразднена или не смеет рдеть.

Живого смысла нет в материальном мифе.
Афины – плоть тепла, непререкаем Зевс.
Светло живет душа в неочевидном мире,
принимая гнев богов как весть: – Мы суть. Мы здесь. (50)

Приведенный финал прозрачен: продолжение грозы и ночью требует признать в своей собственной душе душу Афины, то есть вновь и вновь порождать себя благодаря вести, обращенной к тебе и служащей твоим обращением к миру. Вторичные моделирующие системы потребовали бы говорить о *кодировке через мифологию* противопоставления времени и вечности, или плоти и духа. Но здесь как раз вечность полностью оказывается во времени, плоть полностью обретается в вести духа.

Это уже действие семиосферы, которая и порождает разные языки. Язык простых плотских жалоб и сетований, язык притворства, кокетливой игры поддерживается и радикализуется теологическим языком, особой антично-христианской теологией *парусии*, присутствия богов и божественного.

Другое стихотворение второй части, «Портрет, пейзаж и интерьер», напоминает уже о неологизмах Игоря Северянина:

Собратен мне твой бред, но с наипушей лаской
пойду и погляжу, поглажу, назову:
мой тайный, милый мой, по кличке «мой миланский»,
гераневый балкон – на пруд и на зарю.

В окне – карниз и фриз, и бабий бант гирлянды.
Вид гипса – пучеглаз и пялиться горазд
на зрителя. Пора наведаться в герани.
Как в летке пыл и гул, должно быть, так горят. (53)

По сути, стихотворение как раз посвящено таким языкам аристократического быта, которые если понимать как «вторичные моделирующие системы», застревают в вечности, оказываются почти гротескным предъявлением вечности, пучеглазыми статуями, или же неявными воспоминаниями об истории предков:

Пруд-изумруд причтёт к сокровищам шкатулка.
Сладчайшей из добыч пребудет вольный парк,
где барышня веков читает том Катулла,
как бабочка веков в мой хлороформ попал.

Там, где течет ковер прозрачной галереи,
бюст-памятник забыл: зачем он и кому.
Старинные часы то плач, то говоренье
мне шлют, учуяв шаг по тихому ковру. (55)

Композиционно это бы была просто тема забвения, сомнамбулического воспоминания, или неясной памяти поколений. Но композиционно это стихотворение о том, как именно постоянная игра форм, включающая в себя и экстатическое самозабвение, должна быть поддержана более радикальным языком – а именно, осознанием своего положения здесь и сейчас, непосредственным взглядом на историю, непосредственным ощущением ритма истории, вызова истории и даже дуэльного отношения к истории: «пока не лязгнет век – преемник и сосед» (56). Тогда ты оказываешься не только в точке языка, но и точкой языка¹.

Композиция означала бы примирение и с былым веком, и с нынешним, и с будущим. Диспозиция требует некоторого иронического отношения к абсурду, к ужасу забвения, к фантомным воспоминаниям о том, какой усадьба была живой, иначе говоря, к собственным эмоциональным реакциям. Существенно не что ты чувствуешь, а как ты обошелся с объемами своего пребывания в этом пейзаже и интерьере и насколько удалось всё сократить, расширить, тщательно проработать по законам риторической диспозиции, – чтобы отдельные мазки указывали нам на целые миры прошлого и настоящего, но мы бы понимали, что просто мириться или очаровываться незачем. Необходим поступок, в том числе поступок небывалого очарования, на грани вкусового риска, но выше всяких стен отдельных языковых и культурных систем. Так что поэзия книги «Ларец и ключ» – радикальная поэзия; и читая одно стихотворение за другим, можно убедиться в значимости урока 1994 года для наших дней.

¹ «Будучи границей, исходная точка языка различает направления в потоке: это звон тиши и звучание говора. В призыве звона тиши и ответе звучащего говора рождается соответствие, в котором сбывается человеческая сущность. Иными словами, человек оказывается в точке языка и точкой языка, которая звучит и отзывается, отвечает, а следовательно, и вопрошает» (Бушмакина О.Н. Язык и бытие: проблемы структурирования. Ижевск: Удмуртский университет, 2009. С. 59).