

## ЭКСПЕРИМЕНТ XX ВЕКА ЗАВЕРШИЛСЯ В ТРЕТЬЕМ ТЫСЯЧЕЛЕТИИ: РЕФОРМА КЛАССИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ

### В. ХЛЕБНИКОВЫМ И А. РЯЗАНОВЫМ

Великий экспериментатор в поэзии и языковой сфере – Велемир Хлебников, художественно-эстетические помыслы которого, по собственному признанию, характеризовались так: *писание словами одного корня, эпитетами мировых явлений, живописание звуком.*

Чрезвычайно близок в этом русскому собрату и белорусский поэт Алесь Рязанов. Ибо и первый и второй способны пойти на всеобъемлющий творческий эксперимент, ради которого готовы отказаться как от классической традиции, так и от собственного художественного опыта, если последний вместе с веригами традиционного мешает продвижению вперед. Девиз В. Хлебникова – *Я чувствую гробовую доску над своим прошлым. Стих свой кажется чужим* – максимально адекватен и приемлем для белорусского поэта, ибо символизирует квинтэссенцию его творческих устремлений. Но если закон любви у В. Хлебникова *сильнее холодного полета истины*, то для А. Рязанова доминирующим воспринимается полет стрелы, символизирующий собой многоликость бытия – от молчания-безмолвия до взрыва.

Прежде всего, белорусский поэт блестяще доказал, что он равновелик *сверхгению* в постижении славянского корнетворчества. Это подтверждает и практика его переводов из В. Хлебникова, в первую очередь стихотворения «Времышы-камышы...» В восьми строчках мастерски соединены реальные пейзажи и неуловимо-непостижимый образ времени – всеильного и безграничного (отсюда термин *времяшы* – от слов *камышы* и *время*).

Времышы – камышы	Чарот – вечарот
На озера береге,	На возераберазе,
Где каменя временем,	Дзе векамань – каменем,
Где время каменем.	Каменне – векаманню,
На берега озере	На берагавозеры.
Времышы, камышы,	Чарот, вечарот,
	На вечара беразе
	Веча шумлівае.

#### На озера береге

Священно шумящие.

Камышы – маятник вселенной, вечности, анкер которых – вода озера, неустанно лижущая каменные берега. Да и озеро своей округлой формой напоминает огромные карманные часы с открытой крышкой. *Человек – всего лишь тростник, слабейшее из творений природы, но он – тростник мыслящий. Чтобы его уничтожить, вовсе не надо всей Вселенной; достаточно дуновения ветра, капли воды. Но пусть даже его уничтожит Вселенная, человек все равно возвышеннее, чем она, ибо сознает, что расстается с жизнью и что слабее Вселенной, а она ничего не сознает,* – прославленный афоризм Паскаля удерживает всплеск предвидимых эмоций.

Перевод А. Рязанова – конгениален своей внутренней сущностью постижения вечности времени, неизменности пространства и времени, это возврат в состояние довременья и постижение внутреннего праязыка, когда человек и природа были едины и постигали друг друга совершенно без слов или каких бы то ни было вербальных начал. Их объединяло нечто более великое, из чего затем развилось и пространство, и время, и слово.

*Вечарот* – находка, равновеликая в белорусской стихии русскому *времяшу*, ибо в первом явственно слышится и *вече* (только подразумевавшееся у В. Хлебникова), и *чарот*, и *коловорот*, невидимая сила, вращающая не что-нибудь, а само время (веремя); в то же время неологизм *вечакамень* – это одновременно и каменья времени и время каменьем.

В семи строчках «Кузнечика» В. Хлебников, по собственному признанию, показал *узлы будущего, малый выход бога огня и его веселый плеск*. Кузнечик, прибрежные травы, блеск солнца – золотой сон природы, довременный рай, языческая первородность мира:

Крылышкуя золотописьмом  
Тончайших жил,  
Кузнечик в кузов пуза уложил  
Прибрежных много трав и вер.  
«Пинь, пинь, пинь!» – тарарахнул зинзивер.  
О, лебедиво!  
О, озари!

Белорусский *конік* – родной брат русскому кузнечику, но в то же время самостоятельная величина и даже художественная личность:

*Крыльцуючы золатапісьмом*  
*Узорнай шаты,*  
*ўшат-*  
*каваў*  
*Прыбярэжных траў і вер.*  
*– Пінь-пінь-пінь! – кулялёхнуў дзіндзівер.*  
*О, лебядзіва!*  
*О, азары!*

Образцом словотворчества В. Хлебникова является стихотворение «Заклятие смехом», в котором он нашел философский камень, с помощью которого постигает настоящее золото поэзии и превращает все славянские слова от единого корня в самые разнообразнейшие побег и цветы. Обыгрывая слово *смех*, он создает голограмму превращения семечка в горчичное дерево:

О, рассмейтесь, смехачи!  
О, засмейтесь, смехачи!  
Что смеются смехами, что смеянствуют смеяльно,  
О, засмейтесь усмеяльно!  
О, рассмешищ надсмеяльных – смех усмейных смехачей!  
О, иссмейся рассмеяльно, смех надсмейных смеячей!  
Смэйево, смэйево,  
Усмей, осмей, смешики, смешики,  
Смеюнчики, смеюнчики.  
О, рассмейтесь, смехачи!

О, засмейтесь, смехачи!

Чтобы приблизиться к внутренней сущности образа и кода слова-понятия, А. Рязанов отказывается от нейтрального общеславянского смех и градирует его разновидность, ибо эмоциональное начало еще более подчеркивает значимость и силу эманации естественного чувства и способов его выражения. «Заклѣн рогатам» – это и разновидность заклятия смехом и формирование найденного мотива, ибо игра идет уже в другой октаве, где возникают новые ассоциации, значительно сильнее:

*Рагачыце, рагачы!*  
*Рагачыце, рагачары!*  
*Рагачварце, рагачвары!*  
*Рагатніце рагатліва з рагатнёў,*  
*рагатуны!*  
*Рогаць, рагатаць, урогат,*  
*Рагачутка, рагацень.*  
*Рагатулі рагатуўце рагатункі!*  
*Зрагаторце*  
*Рагаторгі рагатнічым рагатном,*  
*рагатары!*  
*Рагацвелы ўрагацвела рагацвеляць*  
*рагацелаў,*  
*Урагочваюцца ўрогач рагачверцы*  
*ў рагачме.*  
*Рогат рогатна рагоча рагатайнай*  
*рагатою:*  
*Рагатніны ў рагатніцу.*  
*Рагачыце, рагачы!*

И в других переводах (нет, перевоссозданиях) А. Рязанов покажет практически то волшебство игры со словом, которым покори́л славянский мир русский поэт (раздевши мирных женщин догола – *Жанчын развопраўшы дагола; Курганны вой у сцiгвах скону; А неба сiняе, мацарць!; Ты ноччу, воблака, раопсь!; I вас я выклiкаў, нямыкiх; Вецер – нямеча / Са спеўным чалом; Людзi галубяць дзень смерцi, / Быццам любiмы цмен-квет; Ды вось знянацканы званок; Сiн, сын сiнечы сей спрадвечныя сны i сiлы на сёлы i сад.*

В. Хлебников в статье «Слово как таковое» обосновал значимость самоценного, самовитого (так и слышно белорусское начало, как и в слове *вабны*) слова. Упомянутый выше В. Брюсов, тонкий поэт и критик в 1914 году весьма нелицеприятно оценил поиски Велемира: *громоздит сотни новосочиненных слов: «зарошь, дебошь, варошь, студошь, жарошь, сухошь, мокошь, темошь» или «словонайди, словолю, словожди, словойдут, словоп....., словолян» и т.д., как будто такие случайные сочетания букв могут иметь какое-нибудь значение для поэзии .*

Если в российской традиции подобные поиски модно воспринимать как блажь, то для белорусского художественного опыта они были жизненно необходимы, особенно в сфере философской и религиозной поэзии. Не случайно сам А. Рязанов пишет «*Тварасловы*» (Крыніца, № 11, 1994), в которых он ищет белорусские эквиваленты словам высокого стиля типа *назидание, плоть, надменный, восторг, восхищение, опрометчивость,*

*смятение, строптивый, вмятнный, благодеяние* и т.д., на которых до сих пор спотыкается белорусская красная письменность. Эксперимент данный необходимо приветствовать, ибо белорусский поэт нашел новые, исконно национальные формы, которые так натурально звучат в его цитатах из Библии. Достаточно упомянуть слова *знадухоўваць, звыдумны, грайны, цупарты, святоўны, лабгавець, краень, спаемнічаць*.

Особенно игра слов характерна для вершаказаў, построенных в значительной степени на калейдоскопе названий, терминов, что ведет к исключительной ассоциативности. Заглавное слово тянет за собой целую цепочку, которая и создает зрительный образ (в данную минуту мы имеем ввиду только внешнее выражение):

Грыб – герб – гібрыд – абарыген, горб, паграбовай, грэбуе, габрай, бюргер;

Пень – ліпень – хліпень – кіпень – *пеняют*;

Сані – санчас – санавіты – сані наскія – санет – саната;

Кій – кіраўнік – кібер – кіў – скіт – кірмаш – Кіеў – Кішынёў.

Это своего рода возвращение к истокам, по примеру А. Афанасьева в его «Поэтических воззрениях славян на природу», обогащенное филологическим чутьем В. Хлебникова, который подчеркивал: *Забвение корня в сознании народном отнимает у образовавшихся от него слов их естественную основу, лишает его почвы, а без этого память уже бессильна удержать все обилие словозначений, вместе с тем связь отдельных представлений, державшихся на родстве корней, становится недоступной.*

Образы у поэтов строятся на основе противоречий, противопоставлений, соединяя то, что вообще не должно соединяться и сочетаться, хотя в результате не видно швов на местах соприкосновения. Призыв «создать немой язык понятий» услышал и белорусский поэт. Филологические экзерсисы поэтов нащупывали новый путь для построения образов, связанных в первую очередь с изменением и усилением смысла.

Прежде, чем собрать урожай, необходимо вспахать землю и засеять ниву. В этом труд крестьянина и поэта равновелик. Не случайно свое стихотворение *Одинокий лицедей* В. Хлебников завершает призывом, *Что нужно сеять очи, Что должен сеятель очей идти!* С ним солидарен и А. Рязанов, открывающий свои «Пунктиры» программным:

Не вернецца воін,  
Вандроўнік не вернецца,  
Вернецца сейбіт...  
Заўсёды  
Вяртаецца сейбіт.

Современники вспоминали, что *Хлебников читал свои вещи гениально-сумасшедшие*. Ведь он верил, что слова – это живые глаза для тайны, ибо через слюду обыденного смысла способны видеть второй смысл. Слово должно иметь двойной смысл, тогда оно подобно паре очей, которыми можно увидеть бесконечность.

Несомненно, что данные образы восходят к евангельской притче, рассказанной Христом своим ученикам (Ев. Матфея, 13, 24) В ней сеятель сравнивается с Царством Божиим: *Сѣющий доброе сѣмя есть Сын Человеческій; Поле есть мір; доброе сѣмя, это – сыны Царствія, а плевелы – сыны лукавого. Одновременно сѣятель слово сѣет* (Ев. Марка, 4, 14), ибо *посѣянное на доброй землѣ означает тѣх, которые слушают слово, и принимают, и приносят плоды.*

Поэзию ни в коем случае нельзя низвести к конгломерату слов и художественных приемов, ибо она в первую очередь – духовное явление; утратив духовное начало и потенциал, творец превращается в производителя (в оригинале более созвучно *тварэц-вытворца*). Она должна всегда оставаться немного неправильной, барочной, ибо любая схематизация, стремление упорядочить ведет не к совершенству, призрачному и недостижимому, а к явной гибели. Каждый настоящий поэт должен самостоятельно, исключительно по-новому формировать цель и задачи поэзии, как и способ ее постижения, иначе получается не *езда в незнаемое*, а увесилительная поездка согласно правилам дорожного движения. По-новому реализует белорусский поэт соотношения рационального и эмоционального в лирике, которое отнюдь не представляет собой примитивное механическое сочетание *унция* чувств плюс *унция* мысли. Он подразумевает сплав их крайностей в таинственном самовосхождении – превращении в этом процессе самовосхождения в нечто качественно новое, в котором чувство становится мыслью, а последнее – чувством. И логика в подобном процессе бессильна, ибо она подобна линзе, в соответствии с замыслом поэта увеличивающем или уменьшающем предмет этого отображения.

Для большинства поэзия всегда ассоциируется с вербальным процессом, не случайно поэт фиксируется в памяти на трибуне, за кафедрой, на сцене, перед толпой, стихией. Никто не помнит конкретных слов, в памяти остается лишь жестикулировка и звучание голоса. Хотя поэзия помнит не только сказанное, но и умолченное. Тем более, что стихотворение значимо не только слышимым звуком, воспроизводимым во время чтения, но и своим эхом, которое начинает восприниматься потом, в тишине, ибо искусство по своей природе диалогическое, порожденный звук должен отзываться, иначе он становится подобным на глас вопиющего в пустыне. *Только же говорящая поэзия опустошается и вырождается.*

Подобное восприятие и понимание сущности поэзии позволяет А. Рязанову прийти к выводу, что высказанное и существует только потому, что существует невысказанное, а между этими двумя полюсами и происходит ток-течение всей языковой системы. Невысказанное – это и есть праязык до вавилонского столпотворения, а вербальность – это только верхний, утонченный слой языка, которым и пользуются в основном поэты. В силу этого язык в большинстве случаев – кантовская вещь в себе, а поскольку люди воспринимают лишь только один из множества языковых пластов, то задача для всех поколений людей постичь все величие и значимость сакрально-скрытого, спрятанного и непостижимого (В качестве

примера белорусский поэт приводит сборник поэзии древнего Вавилона и Ассирии *Я открою тебе сокровенное слово*). В классическом стихотворении язык с его пластами становится компонентом стиха, а то, какой он – санскрит, латынь или совсем неизвестный диалект – для самого стихотворения не существенно. В то же время А. Рязанов афористически заявляет: *Кожны народ мае хоць адзін геніяльны твор, і твор гэты – мова*. В этом плане был чрезвычайно близок А. Камю, считающего французский язык единственным утешением в жизни.

В самых сокровенно-подспудных глубинах человеческой сущности слов нет, а потому поэзия опирается на безмолвие, подобно тому, как архитектурное создание основано не на кирпиче, дереве, бетоне или железе, а на идее, воплощенной в них. Стихотворение вырастает из тайны, которая разворачивает его, как разворачивается здание на плане архитектора, как разворачиваются деревья на плане природы. В силу этого его нельзя понимать вне стихотворения, ибо его сущность не внутри словесной оболочки (сравним с орехом), а во всем, внутреннем и внешнем, в том числе, и в самой оболочке, хотя оно (стихотворение) по природе своей стремится выйти за собственные границы, как стрела выходит за границы лука, и вершина ее предназначения – полет.

Самое страшное в поэзии – это когда составление-сложение стихотворения из традиционных компонентов превращается, как и строительство дома, в схему-структуру, а потому роль автора ограничивается механизированным процессом; мастерство в таком случае побеждает творчески-интуитивное начало, хотя в силе победителя и спрятаны истоки будущего поражения. Единственная панацея – незавершенность всех процессов. Поэт всегда находится в состоянии незавершенности, и в это время, когда он творит, он создает не только произведения, но создается сам.

Новое в поэзии требует и новых критериев, нового восприятия и принципиально новых принципов творчества. Геометрический рост количества стихотворений абсолютно не придает человечеству нового видения, наоборот, рост числа поэтов происходит в основном за счет потенциальных читателей, и скоро они будут равновелики. Поэзия классическая уступает новой, как классическая живопись отошла под влиянием модернизма и абстракционизма. Они изменились качественно, структурно, онтологически. *Не, паэзія – не хлеб надзённы, але – наддзённы*. А. Рязанов, выдающийся экспериментатор современности, утверждает, что к ней нельзя привыкнуть; если привыкнешь – перестанешь понимать: *Паэзія траціцца, калі творыцца па аналогіі, па традыцыі, па майстэрства – з матэрыі вядомай, і адраджаецца, калі – з невядомай; па адкрыцці, па невыказанасці, па немагчымасці*.

А. Рязанов рассказывает о художнике Ив Клейне, который, стоя на мостике, выжимает краску из тюбиков в речной поток: на мгновения создаются и исчезают ему одному видимые узоры. Если результатом поисков всей мировой живописи стал черный квадрат Малевича, то символом всей

поэзии становится белый прямоугольный лист, оставленный одним дзеновским философом как результат многолетних размышлений над смыслом жизни: *Пишам творы на белым полі сэнсу. Усё, што не адпавядае яму, што не раней адбываецца.*

Эксперимент завершился успешно. Эксперимент продолжается.