

Удерживая вместе смысл и образ... Дискурсные взаимодействия в книге эссе Асара Эппеля "In telega"

М. А. Бологова
НОВОСИБИРСК

*Как правая и левая рука –
Твоя душа моей душе близка.*

*Мы смежены блаженно и тепло,
Как правое и левое крыло.*

*Но вихрь встает – и бездна пролегла
От правого – до левого крыла!*

М.И. Цветаева

«“Видеть как” — это интуитивное отношение, удерживающее вместе смысл и образ» [Рикер, 1991, с. 450], иными словами – метафора, лежащая в основе нашего мышления и организующая наше восприятие и понимание мира. «Все огромное здание Вселенной, преисполненное жизни, покоится на крохотном и воздушном тельце метафоры» [Ортега-и-Гассет, 1991, с. 77]. Асар Эппель полностью согласился бы с этими утверждениями. Для него метафора – исток творчества и его венец, но еще она и способ воспринимать и осмыслять все происходящее, он видит в мире метафоры, данные самим миром для его понимания. «Тому предстоит еще многое довообразить, а художник уже строит свою коробочку. Он уже поставил свой спектакль, <...> его метафора сказана, его парадоксы громко сколачиваются и пригоняются» [Эппель, 2003, с. 68; далее везде текст цитируется по этому изданию с указанием страниц в круглых скобках]. «Вообще – в любом языке! – не хватает миллиардов слов для миллиардов ощущений и состояний, иначе довольно было бы соответствующего словца, и отголосок подкорки о предзакатном, скажем, часе в тихой беседке рядом с Нею, шуршащей шелками или прижавшейся к вам после ночного купания, передался бы читателю. Но такого единственного слова нет, и поэтому припадают к иносказанию. Это очень схоже с птичьим пением – ве-

сенние радость и любовь записаны природой на малюсенькую кассету в птичьей горлышке (у каждой птицы на свой лад) и возвещаются, возвещаются, возвещаются... Нам таких кассет не дано, и остается все протоколировать метафорой – наместницей единственно точного слова...» (98). «Словом, как вообразите, так и судите. И это – наша с вами простенькая метафора для уяснения прав Бубнящего С Эстрады потрясать нашу душу или сотрясать воздух вообще» (100 – слушателю стихов, который не поспекает понять хороши или плохи стихи, предлагается вообразить, что к данному поэту явилась муза, и как он себя поведет). «Шимборская озирает свои творения в зеркале Зазеркалья, то есть удесятерляет возможности, позволяет смыслам и образам многократно сменить знак в парадоксах иной логики, возводит их в непривычный аспект, где смещения создают новую шкалу метафор – когда метафора не финал сочинительства, а его стимул» (103). «Сатана чащобы, Кашей, ни конному, ни пешему, ни челноку, ни лешему не дающий спуска, оказывается, одна из самых провидческих фольклорных метафор. *Коцей* – значит оголодавший человек. Кожа да кости. Лагерный доходяга. Но главное значение древнего слова – *раб*. Подневольное, помыкаемое существо. И получается, что Кашей Бессмертный персонализирует родимую беду. Неизбывное рабство. Бессмертное» (175). «Всё, за что здесь брались, выходило огромным и великолепным. Из точки, именуемой Римом, получилась громадная Империя Цезарей, в соборах с куполами, равновеликими небесам, молится за один раз сорок тысяч народу, а сам небесный купол, явно исхищенный Леонардо, осеняет огромную бесчисленными пиццами, диалектами и тенорами страну, где, если творят эпоху, получается Ренессанс, если открывают – то Америку, если измышляют – радио. И чужому ничему не завидуют. У путника для осмысления этого есть метафора. Вот в Пизанскую крещальню набились японские туристы. Целый остров Сикоку. Служитель кричит: “Майкл Джексон, давай!” Входит веселый симпатяга в аксельбантах кассира, складывает руки у рта и выпевает первую ноту грегорианского хорала. Пока им поются три следующие, первая звучит и не смолкает... Так не молкнет и тон италийского бытования, коему голоса истории всего лишь подпевки» (184). «Так пострижен куст, и хочется на зависть Сизифу навсегда вкатить его обратно, но такое возможно лишь в форме метафорической. За письменным столом, пребывая в убеждении, что то, чем ты вообще занимаешься, труд не Сизифов» (193).

Эссе Асара Эппеля – это метафоры для понимания и запечатления понятия в слове-образе. Это герменевтический нарратив, цель которого что-то понять о жизни, о творчестве, о душе, о тайнах мира и языка. Основной предмет внимания – несообразность, нелепица, несуразность, неправильное, недолжное, неуклюжее. Они щели, зазоры в бытии, через которые повествователь вскрывает внутренний слой, заглядывает «в дырку в заборе» (67)¹. Автор рас-

¹ «Любая живая душа – даже кот, даже собаченция с пластиночного ярлыка, пробегающая мимо дырки от вывалившегося в заборной доске сучка, обязательно заглянут в заборную жизнь. Это нормальный рефлекс живых творений. О человеке и говорить нечего – он прирожденный вуайер. И в дырочном эффекте я полагаю как раз феномен театра, ибо сцена – она та же дырка в за-

сматривает глубинное движение, создающее эффекты на поверхности в виде курьезов, случаев. Без метафор – «наместниц единственно точного слова» – смысл отлетит, останется неуловленным и неуловимым. Они действительно соединяют для него смысл и образ в живое и подвижное единство – единство *полета* мысли, воображения, чувства, *птичье* тельце метафоры. Именно метафоры *полета, летающих крылатых сущностей* будут рассмотрены здесь как весьма свойственные автору и многократно используемые им.

Специфика эссе как жанра – «в динамичном чередовании и парадоксальном совмещении разных способов миропостижения» [Эпштейн, 1988, с. 345]². Наряду с жанровым анализом в методологии современного литературоведения последние десятилетия прочное место занимает дискурсивный анализ художественного текста. И о дискурсе эссе можно сказать то же, что о его жанре – в его структуре парадоксально совмещаются и динамически чередуются разные дискурсы.

Дискурс в данной работе понимается вслед за И.В. Саморуковой как «область функционирования естественного языка, который в реальности оказывается втянутым в поле оценок и "мифологем" различных социальных групп. ... дискурс может возникнуть ... на базе ... и различных условных языков: пластики, живописи, математики и т.д. Каждой эпохе, научной школе, политической партии, художественному направлению, области человеческой деятельности, даже конкретному "говорящему" субъекту присущ свой тип дискурса» [Саморукова, 2005].

И.В. Силантьев убедительно показал, как «в романе Пелевина *смешение дискурсов* как принцип текстообразования не только последовательно реализуется, но и символически проецируется на сам образ *вавилонского смешения*» (курсив автора) [Силантьев, 2006, с. 131]. Иными словами, в тексте романа присутствует метатекстуальная рефлексия, выраженная символически и метафорически «на номинативном <...> [и] на предикативном уровне фабулы» [Там же], в имени и в сюжете. Такая свернутая в метафору понимания художественная рефлексия свойственна многим авторам. Подобное происходит и в прозе А. Эппеля. Его принцип текстообразования не смешение дискурсов как в мифе о Вавилоне, но взаимодействие попарно связанных и взаимозависимых дискурсов противоположной направленности подобно крыльям в полете, удачном или не слишком. Его принцип текстообразования символически проецируется на образ крыльев в полете, настоящем или потенциальном, на номинативном уровне фабул в многочисленных летающих образах (птицы, насекомые, самолеты, нетопыри т.д.) и на предикативном в сюжетах о полетах (мифологические, заимствованные из других произведений, случившиеся в реальности). Поясним все это подробнее.

Книга А. Эппеля состоит из 41 эссе, объединенных в тематические блоки. Первый посвящен утраченной культуре русской речи; второй – сочетанию и взаимодействию ремесел и искусства, тайнам мастерства; третий – проблемам

боре, от которой живая тварь не в состоянии оторваться» (67). Зачем заглядывать? Чтобы увидеть другую, чужую жизнь – метафору для осмысления своей.

² О жанровом своеобразии эссе см. также: [Акопян, 2003; Зацепин, 2005; Иванов, 2004; Кабанова], о дискурсе эссе: [Максимов, 1998].

художественного перевода; четвертый – невежеству, варварству, уничтожающим культуру; пятый – чуждым странам и путешествиям в них; шестой и седьмой содержат по одному эссе, где в сложном рисунке переплетены все эти темы, и так лишь по доминанте закрепленные за разделами (обозначенными римскими цифрами), но являющимися и сквозными для всей книги, поскольку они главные для автора. Каждое из них имеет сложную нарративную структуру, поскольку вмещает в себя при небольшом объеме множество сюжетов (преимущественно анекдотических по стратегии), комментариев и отсылок. Характерная парадигматическая структура эссе [см. об этом: Эпштейн, 1988, с. 354-358] во многих случаях вписывается в объемлющую новеллистическую структуру, когда ряд взаимосвязанных сюжетов вдруг завершается сюжетом на них резко непохожим, другим по месту действия, событию, интонации, и мысль читателя вынуждена начать работать с утроенной силой, чтобы понять, что значит это целое и как в нем все состыкуется.

Авторский дискурс допускает в себя в качестве всегда автономных, замкнутых в своей целостности включений множество различных других дискурсов, которые становятся предметом тщательного рассмотрения и анализа в своем сквозном или круговом движении по тексту. Это дискурсы *радио* («Мылодрама», «Чайка и чибис», «In telega») и *телевидения* («Знаю и скажу», «Геродотовы атаранты», «In telega», «Охрана окружающего четверга», «Оскорбленные в достоинстве»), *газет* («Не склонные склонять», «Оскорбленные в достоинстве») и *книжных редакций* («Не мечи бисера вообще!»), *Библии* («Мылодрама», «Однокоренные понятия», «Купоросить надо», «У моего товарища вышла книга», «Перевозчики-водохлебщики», «Что в имени», «Эпитафия Андрею Сергееву», «In telega», «Недосказанности», «Целый месяц в деревне») и *настоящей поэзии* («Не склонные склонять», «Она – попросту совершенная», «Перевозчики-водохлебщики», «Знаю и скажу», «Факт русской поэзии»), *кинофильмов* («Не мечи бисера вообще!», «Что в имени», «Иноходцы», «Оскорбленные в достоинстве») и *театральных* действ и художеств («Кусачки Михал Борисыча» – «актерская невнятица», «Обшикать Федру», «His masters voice», «Купоросить надо», «Просозидавшиеся», «В райке нетерпеливо плещут»), *архитектуры* («Кусачки Михал Борисыча», «Не мечи бисера вообще!», «Эпитафия Андрею Сергееву», «Просозидавшиеся») и *скульптуры/живописи* («Однокоренные понятия», «Факт русской поэзии»), *провинции* и *простонародья* («Мылодрама», «Купоросить надо», «Знаю и скажу», «В райке нетерпеливо плещут») и *культурной элиты* («Марк Фрейдкин», «Целый месяц в деревне»), *частушек* («Служить к просвещению», «Просозидавшиеся»), прочего *фольклора* и *стихоплетства* («“Эрика” прекрасная», «Для ободрения сердец», «Муза члена союза», «Перевозчики-водохлебщики», «Охрана окружающего четверга», «Среди долины ровныя», «Недосказанности») и *индивидуально-авторские*³, дискурс *танца* и *шагистики* («Что в имени», «Комплекс

³ Особое место занимают слова, когда-то услышанные от кого-то настоящего и запавшие в душу. От Самария Великовского, Сергея Ошерова, Арсения Тарковского, Аркадия Штейнберга, Виктора Славкина, Виславы Шимборской, Андрея Сергеева и др. Объемными цитатами входят голоса давно ушедших, но духом витающих и над сегодняшним днем: Дж. Казановы, Бенвенуто Челлини,

полноценности», «Иноходцы»), дискурс разумной *Природы*, побуждающей человека к творчеству («Сплошной гиппопотам», «Кусачки Михал Борисыча»), *моды* в одежде и языке («Алексей Баташев», «Купоросить надо», «У моего товарища вышла книга», «In telega»), *советской* эпохи (почти во всех) и др.

Для дискурса радио характерна агрессия неправильной русской речи, радио ведет войну против языковых норм, в которой, как правило, побеждает, и автор, как одинокий рыцарь⁴, тщетно рубит головы чудовищ, которые тут же вырастают вновь, свидетельство чему – повторы, борьба в разных эссе с одним и тем же явлением безграмотности. Но эти парные повторы одновременно и раскинутые крылья над пространством текста, позволяющие оглядывать его сверху, с высоты птичьего полета в целостности и единстве. Парность создает структуру текста на всех уровнях, все приводимые примеры выглядят как парные сравнения. Птичьи метафоры непременно проникают внутрь них. Например, в ряд «неодомашненных» неудачных калек залетает кукушка (14), в ряд новых наименований «корабль на подводных крыльях» (14). Радиоречь находится в симбиозе с искаженной речью людей, вышедших из «обескультуренной среды», что это не летает, хотя может выглядеть завораживающе, подчеркивается метафорой: в финале эссе о нелепостях из эфира рассказывается о лицемерии акробатки. «Когда *по радио* объявили ее выход, она, скинув халатик, под которым оказалось нечто золотканное, прямо из кухни ушла ходить по проволоке...» (16). Акробатка – почти птица, но уста ее произносят то, от чего «автор, понятное дело, закручинился и отправился читать “Идиот” от Достоевского». В русской литературе сюжет «Акробат» (как и «Авиатор») связан с неизбежным падением этого профессионального Икара, с отсутствием настоящих крыльев.

Дискурс разумной творящей *Природы* неизбежно включает соловьев, «ничтожную мошку», вылетающую «жалящую доукуку». И конечно, символом нашего полного отпадения от природы является забвение и неразличение птичьих глаголов: голоса какой птицы как обозначаются (19-20), на самом деле, процесс заходит дальше – мало кто знает, по традиции наименования птиц используя, каких существ эти имена обозначают (эссе «Чайка и чибис», где в польском переводе чеховская чайка превратилась в чибиса, и как от этого поехала вся семантика и символика; особый дискурс «околесица экскурсоводов» и прочих комментаторов, не имеющих должного представления о своем предмете, но упорно вбивающих свои сведения в массы слушателей, чему и посвящено эссе). Разговор о нарушении экологии культуры и необходимости охраны ее среды А. Эппель начинает с разговора о «крылатых фразах», у которых утеряны авторы, а первоавторы, замененные советскими.

Повествование о тайнах мастерства, средневекового «тщания» и возрожденческой «тщательности», когда «высочайшая духовность докажется вели-

Августина Блаженного, Пушкина, Гоголя, Владимира Даля, Геродота, Бродского, Тютчева, Пастернака. Он «повторяет улетевающие в забвение голоса людей» (66), от забвения их тем самым упасая.

⁴ Единственный соратник: «О, несравненные сотрудницы корректорских – не верите мне, не верите классикам, поверьте хоть розенкрейцеру русской речи Розенталю (§ 37, 56)!» (26-27).

чайшим тщанием в обработке мрамора» (36) генерируется фактом полетов: «в одну из бомбардировок уже нашего с вами средневековья статуя рухнет и голова ее отколется и не только горлицы, но и прохожие люди смогут заглядывать в святые глаза» (37)⁵.

Творцы сказок и мифов непременно даны в птичьей рамке: начинается эссе о них с подслушанной сказки о воробушке (87), а завершается зовом «Хуси! Хуси! <...> Лебедяты!» (90) матери множества детей от разных народов и «вдохновенного Ашотика», отказывающегося «прыгать, кто выше» для того, чтобы рассказывать свои сказки – «ярлык на свободу воли», они же «самый чистый и наивный контекст народной души» (174). А в разговоре о настоящем поэте крылатые существа проникают и в его цитатах, и в метафорах его творчества: «решая загадки Сфинкса и трехходовки бытия» (104), «шли гуськом по не окрашенному обороту» (105), «и нетопыри с волос слетели наших» (105). «Поздравимте же пани Виславу с премией, придуманной почтенным фабрикантом динамита Альфредом Нобелем, словно бы специально для нее» (105). Нобель здесь – изобретатель вещества для взрывов, от которого взлетают на воздух, – сравнивается с пересмешником – «безупречным переводчиком» Природы переводчик поэзии (108). Гусиное перо приносило чужую культуру, улавливало дух. «Гусиное перо, некогда умокнутое в монастырскую чернильницу и, возможно даже, посадившее кляксу, впредь и навсегда одухотворило народы, а умокнувший не отводил при этом глаз от пергамента, на котором чужое, но понятное ему перо, являло иную, неуловимую, не дающуюся в руки чужую духовность» (109-110). Ненастоящей же поэзии приделываются ложные крылышки, чтобы выдать ее за то, чем она не является: «И все было теоретически обосновано, издательски планируемо, многомиллионно печатаемо, возведено в ангельский чин, хотя по сути своей кощунственно» (106). Интеллигент – «*gaia avis*. Редкая птица. Помесь пуганой вороны и стреляного воробья» (147); тот, кто утверждает, что его творчество «народу непонятно» – «бульжник», если такое полетит, то придавит.

Парное переплетение голосов и историй – когда современная история звучит в унисон с той, которой уже несколько веков, и их симметрия создает крылья для плавного раскрытия смыслов повествуемого – содержит внутри своих фрагментов точки для полета или напоминающие о полетах. В эссе «Комплекс полноценности» о завоевателе столицы из поселка звучит параллельный голос Бальзака о Растиньяке («Отец Горио»).

«Оставшись в одиночестве, студент прошел к высокой части кладбища, откуда увидел Париж... Глаза его впились в пространство между Вандомской колонной и куполом на Доме инвалидов – туда, где жил парижский высший свет... Эжен окинул этот гудевший улей алчным взглядом, как будто предвкушая его мед, и высокомерно произнес:

– А теперь – кто победит: я или ты!

⁵ «...Ибо в момент довершения работы подлетела горлица (единственное постороннее существо, которому суждено было поглядеть в очи святому изображению), до того ворковавшая на старом буке, помнившем еще Теодориха.

И больше никто никогда не сможет статуе надивиться – стена собора отвесна, французским акробатам и то не залезть...» (35).

И, бросив обществу свой вызов, он, для начала, отправился обедать к Дельфине Нусинген”.

Но тут и в нашем тексте произошли обеденные события, ибо в стенку постучали. Это вьетнамские ребята пригласили нашего угрюмца на коровьи хвосты.

“Вилку только захвати!” – сказали они» (152). Соприкоснувшись в точке обеда, герои соприкасаются и в стремлении вверх. У Растинька эта настойчивость: «высокая часть», колонна, купол, высший свет, – приводит к тому, что он видит столицу ульем пчел. Пришлец засядет на «высокое место», «займет позиции. Часто – высокие. Иногда – самые» (149). Они сами не летают, но используют и подчиняют полет других. Пришлец захватит и «мед поэзии». «Освоив все что можно (кроме нормативной родной речи), они тем не менее остаются теми, кем были, то есть выходцами из обескультуренной среды, хотя на “культурность” претендуют, и если не налаживаются писать стихи, то лобызаются на вернисажах с кем не следует» (150)⁶. Так же в эссе «Кусачки Михаил Борисыча». «“У меня была гладкая пиццаль собственной работы... Сам я изготовлял и тончайший порох, каковому нашел наилучшие секреты, так что пуля у меня на двести шагов попадала в белую точку”, – хвастает искусный Бенвенуто Челлини, а часовщик Михаил Борисович, мой сосед, от него не отстает: “Я имел кусачки, так они на щелчок мокрую папиросную бумагу перекусывали!”» (39). Пуля – предмет, имеющий смертоносный полет (у Эппеля есть рассказ об этом «Летела пуля»). Из папиросной бумаги разве что сделать крылышки ангелам.

Для дискурса Истории характерны разрушения, варварство. «Увы, история человечества – еще и цепь великих разрушений, и если подумать, каким образом до изобретения пороха рушили разные несокрушимые стены, наше изумление работой художника уступит место недоумению и непостижимости того, какая для черного дела требовалась настойчивость и как такое производилось» (37, 153). Порох – слово, родное *праху*, летучей субстанции. «Каким образом невероятные постройки обращали в *прах*? Какое нужно *вдохновение*, чтобы так досконально крушить?» (153, курсив мой – М.Б.)

Многие размышления и открытия автора происходят в движении⁷: в другой стране, в поезде, в самолете. «Оттуда, где я из-под статуи Святого Ангела озираю голубые небеса Рима, палил когда-то по осаждавшим гениальный забияка Бенвенуто Челлини. <...> Подлетая к Москве, я размышлял о челлиниевских небесах, умозрительных своих догадках и утраченных контекстах»

⁶ В другом месте автор заметит: «самая неинтересная часть человечества – люди не на своем месте» (43) – те, у кого двигательный импульс имелся, а вот с полетом проблемы были, иначе бы они не упокоились там, где не надо. В эссе «С головы на ноги, но справа налево»: «...то есть сотворится культура таборная. <...> Весь этот *азохенвей* удручает, ибо в столице бурной и великой культуры любая национальная культура просто обязана быть на пристойном уровне, иначе ее будущее прискорбно» (50). «Пристойного уровня» простыми передвижениями в пространстве, пусть и за океан, не добиться, нужна способность удерживаться на высоте – т.е. что-то родственное полету и крыльям.

⁷ В “Linea Italiana” автор так и называет себя – «путник» (183).

(55). Стоит приземлиться и: «Увы, разговор с приехавшим встречать другом сразу вверх меня в обстановку реальной лесотундры». Размышления о звуковоспроизведении Бетховена на его инструменте и на современных фортепиано, о «неведомых нам духах» и веерах в театральных ложах прошлых веков были делами небесными. А если *идти*, по смысловому вектору, а не лететь, то это гораздо более чревато падением. «Вот пример. “Не рой другому яму”. Пойдем по смысловому вектору и получим: “*Не рой другому яму, подожди, когда она выроет ее тебе и сам в нее упадет*”» (179, курсив автора). Иные страны связаны образно с крылатыми сущностями – и уникальными дискурсами: в Швейцарии набоковская бабочка ванесса (201), в Риме гоголевские семьсот ангелов, влетающих в носовые ноздри (215).

В театральном дискурсе особое место занимает балет⁸ – полет в танце, преодоление силы земного тяготения. «...измыслили параллельное природе совершенство, кодифицировав при Людовиках классический балет – умозрительную апологию движения, систему жестов и поз, сколь надуманную, столь и прекрасную. С единственно возможной пластической логикой, с пятью неукоснительными аксиомами – позициями, позволяющими танцовщику вдохновенно стартовать в единственно безупречные па» (160). И в этом его родство с языком: «Язык – это дворцовый бал и большой королевский выход, куда шантрапе вход заказан...» (15).

Однако это «крылья» и «полеты» на поверхности текста, бросающиеся в глаза. Но проза А. Эптеля исполнена и невидимых полетов. Подробно проанализируем первый рассказ книги, как в нем создаются дискурсные крылья.

Рассказ строится как комментарий к своему необычному заглавию: «Кулебя с мя», вызывающему размышление автора. «Так выглядел ценник на одном степном прилавке, где за мутным стеклом виднелась еще и пачка тухлявого печенья “Привет”» (9). Здесь – заглавие в заглавии, ценник в свою очередь называет некий «текст»-предмет: «Идиотизм надписи, обозначавшей лежалую гадость, внутри какой предполагался комочек черноватого мяса, к покупке не располагал...» (9). Характерная особенность взгляда повествователя – он выхватывает одновременно только два предмета, только нечто парное по сути, симметричное, но различное. Так печенье хотя и тухлявое, но обозначено нормативно. Позднее повествователь сообщит о незамеченном сразу, хотя располагавшемся там же «бутерброде с мойвой» (тельце с хвостом). Эта парность взгляда и мышления принципиальна – видеть все как два разнонаправленных крыла. Предмет внимания автора – резкий отрыв означающего от означаемого⁹, знак пустился в полет ассоциаций и домыслов, прочь от полагающегося значения, подрезав себя в двух местах (отсоединив последние без-

⁸ Часты и упоминания канкана – взмахов ног. Как и в рукоплесканиях (эссе «В райке нетерпеливо плещут...», начинающееся с полета Земли), в этом есть что-то близкое взмахам крыльев.

⁹ Метафорически это отражено на предметном уровне: бумажка ценника – знак, лежащая гадость – означаемое. Легкая бумажка-дух (все-таки слова и смыслы) отлетает от трупа – «с комочком черноватого мяса». Ее содержание берут с собой, чтобы взвесить на весах культуры, «тело» остается – «к покупке не располагал». Соединения духа с плотью и ее воскресения не происходит.

ударные слоги). Получились не подрезанные крылья, а, скорее, отслаивающиеся ступени ракеты, на которой автора пронесит сквозь века и страны, сквозь космосы эпох. «А если было бы написано по-человечески, что тогда? Тогда – ничего. Ноль привходящей информации, ведь “кулебяка с мясом” это “кулебяка с мясом”, а каракули ценника – кладезь смыслов» (9). Кладезь – это и залежи напластований, и колодец – воронка, затягивающая в бездну. Далее в текстовой структуре начинают работать крылья – взмахами. Заимствованному в качестве диковины дискурсу «степного человека» подыскиваются аналогии, одновременно в противоположно-парных сферах. «Что они вообще такое? Дадаизм общепита? Юродство полустанка?» (9). Дадаизм – французское движение начала XX века, авангард и современность. Юродство – средневековое, Русь, традиция. «Кем был степной человек, их начертавший, – неучем или последним, кто пользовался титлами, но не успел их расставить из-за того, что кончились чернила? Он даже встряхнул самописку – вон и клякса на не замеченном нами бутерброде с мойвой, – поселковый Крученых, ничевок из народа, Хлебников наш насущный...». Неуч в паре со средневековым книжником (титло – надстрочный знак, указывающий на сокращенное написание слова). Фраза о конце чернил мгновенно вызывает в памяти крылатые строки совсем не авангардной поэтессы: «А так как мне бумаги не хватило...». Вместо письма на чужом черновике клякса на хлебе, запачканном мойвой, чтобы стать бутербродом – иноземной едой. Соответственно, еще один перелет ассоциаций в рамках той же эпохи: от акмеизма (асме – высшая степень) к футуризму, и там уже свой размах: в одну сторону нечто в духе «дыр бул шил» (хотя это Бурлюк, поднятый на щит Крученыхом – перелет ассоциации или описанный ею круг перед посадкой) в другую – вековая молитва безымянного народа «хлеб наш насущный даждь нам днесь...». Так и идут ровные взмахи крыльев: чужое – свое, традиция – авангард, культура – невежество, древнее – новое, письмо – хлеб, дух – плоть. А в итоге мысль не останавливается там, где автор ставит троеточие своим ассоциациям: хлебНИКОВ наш насущный (ирония: элитарный поэт для поэтов = неизбежное косноязычие массы) – не хлебом единым жив человек, нужно еще Слово. Структура размышления удваивается: это размышление, данное в тексте, и размышление в размышлении при восприятии читателем, образы реальности и авторские смыслы, авторские образы и смыслы читателя, читательские образы и смыслы реальности... Все это удерживается вместе при взаимном движении и натяжении. Ассоциации летят, но не хаотично, а метафорически упорядочиваясь.

Одной нерелевантной надписью внутри себя авторский дискурс не ограничивается и далее идет следующее включение, аналог в виде более мощного текстового взмаха «наше – французское». «В книге отзывов парижской квартиры Ленина есть запись одного из последних наших генсеков, где он благодарит французских товарищей за то, что те бережно *сохраняют* память... Ошибка конфузная, но потомки по ней без труда распутают наше время. В аргументы им сгодится и ахинея повального стихоплетства, и сортирные афоризмы, и неправдоподобный путовый сустав конного монумента» (10). Авторский дискурс человека широко образованного, безукоризненно владеющего русской речью, как рыба в воде чувствующего себя в различных культурах преломляет в себе дискурс безграмотности, безалаберности, бескультурия.

«Как уст румяных без улыбки, без грамматической ошибки...» – классическая ситуация меняется на противоположную, автору не нравятся ошибки начальников (+ нулевая степень эротики), однако и в том и в другом случае время распутывается: в начале XIX века языком образованных людей был французский (вот та точка, от которой отлетает и вокруг которой кружит ассоциация), начитанная барышня «по-русски плохо знала», в советском и постсоветском XX веке «изъясняются с трудом на языке своем родном» вне отношения к какому-либо иному языку, но вписываясь в целостный дискурс эпохи. Вариант сюжета о безграмотном градоначальнике будет дан и через три абзаца (с той же многомерностью смыслов). «А во втором веке пострадал от землетрясения Колизей. Когда его подновляли, работы посетил градоначальник, в честь чего были поставлены стелы (две из них найдены), и хотя текст на обеих одинаковый, орфографические ошибки – разные. Купно с кривотой букв они свидетельствуют, что прораб за хамские скрижали распят не был, то есть градоначальник в грамматике не смыслил (вспомните *сохранить!*), меднозвучная латынь стала заборной, а усталая Империя всего лишь двумя стелами явила нам свой упадок, ибо всякое, о чем сегодня шла речь, хотя и артефакт бескультурия, зато бесценный переогной истории человечества» (11). Обратим внимание не только на перелет в древний Рим на 18 веков назад, но и на парность объектов – две найденные стелы¹⁰, одинаковые, но разнонаправленные ошибками, взаимодействие которых все равно мощно выносит в одну сторону (как крылья птицы), к одному смыслу – упадок империи. Любопытна так же подчеркиваемая приземленность этого фрагмента: землетрясение, стелы закреплены на земле своей тяжестью, *сохранить* напоминает о *схоронить*, в землю зарыть, Империи упадок, все, о чем шла речь, – переогной истории. Это остановка в пути, передышка перед решающим пуантом, однако, прежде чем определить исследуемый дискурс как *переогной*, т.е. верхний плодородный слой почвы, необходимый для роста упавшим, отлетавшим свое, семенам¹¹, автор совершает еще три перелета.

«А ведь бездарь и неуч зачастую инстинктивно владеют еще и праидеей приема – можете смеяться над анекдотом (а это не анекдот!) про то, как один скульптор налепил Ильичу, уже сжимавшему кепку в руке, еще и кепку на голову, – тут древний мотив приумножения атрибутов божества (вспомним Троеручицу, шестирукого Шиву, многогрудую Артемиду Эфесскую и т.п.)» (10). Вербальный дискурс дает место пластическому, слово, лишенное зримости ущербным написанием, сменяется визуальными образами. Поражает лег-

¹⁰ Надо всем продолжает витать дух Пушкина: «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...». У него только слова, но это «от тленья убежит», тогда как прочее увековечение привязано к разложению в земле. В отдалении слышны и отголоски Ахматовой, которой каменное слово упало «на еще живую грудь», создавшей памятник эпохе своим «Реквиемом». Материя уничтожается, дух возносится.

¹¹ До этого возникал еще образ «археолога», т.е., круто уйдя под землю (полет через «кладезь»), повествователь все-таки не может там находиться и выбирается хотя бы в пограничье, на поверхность земли, уже через другие раскопки, в римском Колизее, а не воображаемые в Москве.

кость и огромность охвата – Русь, Индия, древняя Греция. Вспоминаются здесь не только тонкие странички энциклопедии «Мифов народов мира» в двух томах, но и французский эмигрант Бунин (со своей парой по утраченному времени – М. Прустом), в «Чистом понедельник» которого героиня говорит: «Хорошо! Внизу дикие мужики, а тут блины с шампанским и Богородица троеручица. Три руки! Ведь это Индия! Вы – барин, вы не можете понимать так, как я, всю эту Москву (герменевтическая интрига текста – М.Б.)» [Бунин, 1989, с. 597]¹². Далее мгновенный переход-перелет в совершенно иную область – стихосложения, метрики, тщетной борьбы силлабики, достигшей своего акме¹³ с силлабо-тоникой, простиравшейся на всю классическую русскую поэзию. Как маркер полета, сюда залетели и птички. «Три стиха Тредиаковского “Поют птички/ Со синички,/ Хвостом машут и лисички” ввергали Ломоносова в ярость, и он жаждал “из собственных рук” поколотить бедолагу Василия Кириллыча. Для нас же диковатые строки куда ценней вполне доступного тогдашнему стихосложению метрического благообразия: скажем, “свищут птички и синички, машут хвостиком лисички”...» (10 – курсив автора). Одновременно здесь проложены воздушные пути¹⁴ из предшествующих размышлений – о Крученых и Хлебникове. Там странные звуки и разлетающиеся вдребезги смыслы, здесь, у их истока, высокое косноязычие («высокая болезнь», Пастернак¹⁵). Перегной «дикого» ценнее ноля совершенно безликого, чего тоже полно в любую эпоху, а вершин¹⁶ мало всегда, единственная та-

¹² Рассказ о попытках понять и выразить то, что ни понять, ни выразить невозможно, но от чего передано ощущение единственно верными и точными словами.

¹³ «Разве не Ломоносов перешиб немецкими ямбами хребет доведенной было Тредиаковским до совершенства силлабике, чем обеспечил силлаботонический триумф русскому стиху?» (155), – будет написано в другом эссе «Как лемминги».

¹⁴ Пастернак, книга прозы которого, изданная в советское время, носит аналогичное название, возможно, не присутствует в реминисцентной структуре этого эссе, но без него, как поэтического гения, и здесь будет сложно обойтись.

¹⁵ Поэт с растительной фамилией, проросший из перегноя юношеской зауми в «неслыханную простоту».

¹⁶ Здесь ближе подходит еще один гений, дух которого – герой эссе «Месяц в деревне». Он близок Эппелю пристрастием метафорике полета и крыльев, связи поэтического слова с образом птицы («Вскрикнет птица, и крик, отразившись / от неба, горестные прочертит / складки у рта пророка» [Рильке, 1994, с. 67], например). Его стихотворение “Ausgesetzt auf den Bergen des Herzens...” – «Над вершинами сердца. Смотри, как все мелко там, видишь: / вот граница селения слов, а выше, / но тоже едва различима, еще / последняя хижина чувства...» [Там же, с. 73]. Эппель на протяжении этого эссе заглядывает лишь до уровня границы селения слов, и лишь в последнем эпизоде возникает «хижина чувства», т.е. последний взлет. Несколько слов о цитируемой книге. Это билингва, т.е. по А. Эппелю «доказательство его нерукотворной хотя и рукодельной правоты, <...> единоборство с открытым забралом, то есть по-

кая вершина в русской поэзии 70-х появится лишь в финале этого эссе, как еще не ушедший (хотя уже много лет как отлетевший в мир иной¹⁷ к моменту написания эссе) гений.

Музейная древность 18 века и одновременно живые «диковатые строки» сменяются заходом на двадцать веков вперед (зачаток направленности в будущее в упоминании будетлянина и футуриста реализовался, до этого авторская мысль металась не слишком упорядоченно по временам и странам). «Допустим, вы, читатель, – археолог сорокового века и откопали вблизи каких-то фонтанов на месте памятника какой-то древней Победы битые стекла красных фонарей» (10). Разгон обратно – из 40-го века столь велик, что автор пролетает значительно дальше – вплоть до второго века, не останавливаясь нигде, и только покружив над подновленным Колизеем и упадком империи, долетит до события «четверть века назад», чтобы остановиться: «стоим мы у подъезда» (11). Отметим попутно, как текст раскидывает крылья симметриями хронологии: восемнадцать веков назад – восемнадцатый век, двадцатый век – двадцать веков вперед. Но прежде о 40-м веке. Из него век 20-й и все, что до него – чужой и непонятный дискурс. «Сколько шума наделает ваша находка! Кто-то из коллег заявит, что раз стекла красные – значит, там был лупанарий. Кто-то – что при красном фонтанном свете толпы гуляющих проявляли фото своих “полароидов”. А вас будет мучить догадка, не подсвечивались ли фонтаны в красный цвет ради намека на пролитую кровь. Но вы эту мысль станете гнать, ужасаясь предположить, что после Микеланджело и Вучетича (к вашему веку время здорово слипнется) в народе Гоголя и Пикуля (от обоих дойдет в сороковой век по страничке) была возможна таковая безвкусица...» (11). Этот «чужой» дискурс безвкусицы вписан в ту же парадигму искаженной русской речи (нелепые сокращения – нелепая грамматическая ошибка – умножение атрибутов божества – поэтическое косноязычие и безобразия). Здесь, как и в мифологической древности, любопытно снова отметить синтез видов невербальной коммуникации. Стекла красных фонарей становятся фонарем волшебным, вовлекающим в «кладезь смыслов». «Вы, читатель» – единственный, кто связывает семантически два образа: памятник и дизайн вокруг него. «Коллеги» берут лишь одну деталь, произвольно создавая вокруг нее логический контекст: лупанарий, проявление фотопленки. И лишь «вы» ищете смысл не в ней самой, а в памятнике, с ней связанном¹⁸. Это действительно безвкусица, особенно ес-

единок честный и благородный, <...> подтверждение, что комплекс переводческой неполноценности – выдумка, и ужасно охота, поглядеть на билингвы моих сокамерников по Союзу писателей, перепиравших бесконечные строки по подстрочникам. Тут уж, – я абсолютно уверен! – сопоставляя первоисточник с оригиналом, мы окажемся потрясены апофеозом отсебятины, небрежности, профессионального высокомерия, иначе говоря, увидим мы культурную панаму» (128).

¹⁷ Если уж вспоминать полеты футуристов – «Вы ушли, как говорится, в мир иной. / Пустота, летите, в звезды врезываясь...» (Маяковский на убийство Есенина).

¹⁸ «Помада, или, как говорят в райцентрах с асфальтовыми проспектами, “губнушка”, на нем первейшая, причем ее элегантный тюбик своей мелкой

ли вспомнить строки певца «бездн»: «От крови той, что здесь рекой лилась, / Что уцелело, что дошло до нас? / Два-три кургана, видимых поднесь... // Да два-три дуба выросли на них...» (Тютчев). Это не диковатые строки, это высокая классика, однако у «вас» легкие крылышки из двух страничек из Гоголя и Пикюля (фонетическая близость, эстетическая полярность) и воспоминаний о двух скульпторах (то же, только в звучании еще меньше сходства, лишь «иностранность»). Не птица – бабочка, далеко не улетишь, и камни (скульптура все-таки) тянут вниз.

В завершающей эссе истории входит собственной персоной не поименованный, но легко узнаваемый Иосиф Бродский, «а вот он лауреат нобелевской премии» (12). Он отбрасывает свои дополнения, как небожитель крыла («в недалекий ресторан идут Поэт, Актриса и Художник») и заходит один «чайку попить». В гостях ему, однако, находится пара-собеседница «тоже ленинградка, школьная подруга моей жены – любительница разных искусств». Поэт внутри дискурса эпохи – показывает «фотографию своего народившегося сына». Контекст «толпы гуляющих проявляли фото своих “поляроидов”» возник не случайно, а из знака эпохи – всеобщего увлечения фотографией, вызванного не только доступностью данного вида искусства, но и некоторыми ее дискурсивными особенностями, о которых писали Р. Барт¹⁹ и С. Зонтаг. Остановимся немного подробнее на вкраплении в текст отсылки к этому дискурсу, поскольку «фотография уже фактом своего неконтролируемого тиражирования, беспредельного распространения радикально меняет условия функционирования филологической культуры (причем главным орудием изменения является не агрессия, а невозмутимая нейтральность фотографии по отношению к унаследованной культуре)» [Рыклин, 1997, с. 189]; а также «причина невиданного распространения фотоизображений в обществах потребления коренится в их независимости от производителя – фотограф всего лишь создает условия процесса, который является “оптико-химическим”. Вездесущность фото неотделима от его механического происхождения. За полтора века своего существования фотография радикально изменила условия функционирования системы традиционных искусств. <...> С ее легкой руки подлинное искусство стало отождествляться с тем, что наиболее радикально подрывает цели традицион-

монументальностью запросто даст сто очков обелиску Победы...» (171), – сказано в другом месте об этом монументе, однако на ум обязательно придет и богиня Победы Ника, которая изображалась *крылатой*. И все помнят знаменитую *безрукую* статую Ники Самофракийской (около 200 г. до н.э.). Голова отбита, а вместо рук крыла. И снова поэтический голос: «Я разлюбил тебя, безрукая победа...» (О. Манделштам, «Кассандре» – обращено к А.А. Ахматовой).

¹⁹ «... В глубине души я не был уверен, что Фотография существовала, что у нее был собственный гений» [Барт, 1997, с. 9], т.е. крылатый Дух. В заглавии его книги название «устройства, позволяющего благодаря отражающей призме достигать наложения двух изображений» [Там же, с. 178] – нечто весьма близкое А. Эппелю, в юности увлекавшемуся фотографией и зарабатывавшем этим на жизнь, с чем были связаны постоянные поездки в Ленинград, упоминаемые и в этой книге.

ного искусства; ценностью отныне наделяется не искусство как таковое, а уникальный момент, когда неискусство становится искусством» [Там же, с. 181]. В эссе Эппеля противопоставлены два восприятия фотографии и отношения к ней²⁰. Один – «общества потребления» и соответствует уловленно-

²⁰ Еще одно противопоставление взглядов фотографирующего и живого будет в эссе «Эпитафия Андрею Сергееву»: «Вот лет сорок назад, когда вовсю внедрялись хрущевские мутанты сталинской архитектуры вкупе с разными пятиэтажными фанзами, я, несогласный со всем этим и многим прочим студент, намотравшись во внезапно появившемся в библиотеке нашего института французском архитектурном журнале «L'architecture d'aujourd'hui» фотографий новой архитектуры – ошеломительных чудес модерна, в каком-то разговоре восхищенно рассказываю о них Андрею. «А мне, – замечает он, – нравится вот такой московский классицизм» и указывает на какое-то совершенно, по моему тогдашнему мнению, непрезентабельное строение в арбатском переулке...» (133). Взгляд рассказчика здесь определен подмеченным Зонтаг: «“грандиознейшее достижение фотографии заключается в создании у нас впечатления, что мы можем удерживать в голове весь мир как антологию фотоснимков. Коллекционировать фотографии значит коллекционировать мир. Киноленты и телепрограммы начинаются и кончаются... а изображенное на фото – легкий, дешевый, без труда переносимый, собираемый и хранимый объект – остается”. Опыт общения с миром впервые может быть упакован в альбом, расположиться на поверхности изображения» [Рыклин, 1997, с. 181-182]. Этот коллекционерский взгляд не совсем адекватен миру: он вносит в мир свой порядок и навязывает ему свои ценности, он лишает вкуса к тому, что не дано как фотография, что только живая жизнь, тем самым очень существенная часть мира просто выпадает из поля зрения и не может быть воспринята. Асар Эппель не хочет ограничивать свои возможности восприятия, как истинный художник, он стремится к их расширению, что противоречит идее каталога, где расширение лишь формальное и количественное, а не качественное. Каталог необходим как этап познания, его стимул, но не как его цель. Парадокс в том, что А. Сергеев – увенчанный лаврами Буккера автор «Альбома для марок». Перед этим произведением Эппель преклоняется, но все же это *альбом, коллекция* для разглядывания. Именно это инкриминирует самому А. Эппелю А. Немзер: не подлинное творчество и постижение жизни, а собирание альбома, «коллекционерская» проза, какой после А. Сергеева бездна [Немзер, 2004, с. 17-20]. Собственно, в альбоме А. Эппель не видит ничего плохого: а как иначе человек получит представление об уникальном искусстве, например? Такие альбомы заслуживают восхищения: «Шарабан Бориса Мессерера как въехал в Академию художеств, так и выедет. Обрато в мастерскую на импозантнейший московский чердак? Не только! Еще один маэстро, художник каких поискать, сотворил некий вечный привал, сиречь каретный сарай для шарабана, – Александр Коноплев, властелин над курсивами и эльзевирами, человек вдохновенный и невероятно дотошный, создал каталог, «какого еще не было», ибо это каталог не только выставки, но, пожалуй, жизни Мессерера, с листов коего говорят свое фотографии, и свое – строки поэтов и совсем свое – спокойно, уверенно и вдохновенно – голос протагониста этого издания – his masters voice! А

му и понятию С. Зонтаг о «грамматике» и «этике визуального восприятия»: «Фотография подводит нас к мысли о том, что мир известен нам, если мы принимаем его в таком виде, в каком он запечатляется фотоаппаратом. Но такой подход противоположен пониманию, которое начинается с неприятия мира, как он нам непосредственно дан... Фотография заводов Круппа, заметил как-то Брехт, ничего не говорит нам об этой организации. В противоположность отношению влюбленности, основывающемуся на том, – как некто выглядит, основой постижения является то, как нечто функционирует. Функционирование же протекает во времени и во времени должно быть объяснено. Поэтому постигнуть нечто мы можем исключительно благодаря повествованию» [Sontag, 1976, p. 23; цит. по: Рыклин, 1997, с. 196]. Непонимающее отношение к миру толпы (несмотря на разглядывание и накапливание), увлеченной лишь самолюбованием – как можно быстрее нужно просмотреть нащелканное за прогулку (здесь ирония в деталях – снятое «поляроидом» можно было и так смотреть мгновенно) противопоставлено влюбленному разглядыванию Бродским одной фотографии сына, где он действует по Барту – предельно личное и субъективное отношение к фотографии, поиск уникального и неповторимого в банальном, волнующего в не прошедшем культурные фильтры, эманацию любимого существа и самого себя; фотография «все же удерживает внешние черты любимого существа, в ней его можно “обрести” (хотя и без катарсиса, на который способны литература, живопись и даже кино, связанные с реальным протеканием времени) [Рыклин, 1997, с. 188-189]. «За чаем Поэт, радостно показывая фотографию своего народившегося сына, буквально поет над ней какие-то великие стихи». Поэт и осуществляет катарсис временным искусством, он переводит с одного языка на другой, возвращает жизнь остановленному мгновению. Автор выталкивает нас из своей книги в чужую: иди, найди эти стихи, они не могут быть утрачены, они то настоящее, которое вылетело из этого текста о пережное, потому что настоящее уходит в небо, а не в землю. Однако в самом тексте оторваться от земли никому не дают и, более того, загоняют певчую птицу в клетку. «Гостя наша активничает, запоминает имя Певца и по схеме читательской конференции пытливо задает ему разные вопросы...».

типографы-немцы сделали столько прогонов в своих типографских стулах, сколько положено, и все цвета у них совпали, а все оттенки получились» (71). Виновны не формы, виновны субъекты сознания: «Французские писатели с Провансом тоже переборщили. Теперь там околачивается кто ни попало, дыша степным воздухом и покупая сушеные травы, отменные в еду. Сочинения воспевателей Прованса никто, ясное дело, не знает, ибо эта штука посильней легкоусвояемого “*ах, Арбат, мой Арбат!*”, при том что человек толпы, дабы сохранить лицо, никогда не признается, что был кем-то увлечен и совращен. И явись сейчас на Арбат Булат Шалвович, и стань он увещевать: «Чего вы тут шляетесь? *Это же моя религия*, а вы с медведями фотографируетесь, армейскими обмотками торгуете!» – Великий Инквизитор променада ему заметит: “*Зачем ты пришел нам мешать?*”» (157, курсив автора). Вот тиражирование фотографий с медведями для семейных альбомов – это даже не битые стекла красных фонарей. Массовидный человек – это штука пострашней «кулебя с мя», и фотография – не последний инструмент в его создании.

Сталкиваются разные дискурсы и один пытается запереть другой в себе, расчертить его по шаблону и тем отменить. Для сравнения – авторский *включает* в себя разные дискурсы, и показав их во всем своем великолепии, выбрасывает на бесценный перегиб, дает им свободу существовать, как хотят. Поэта, однако, не может удержать ни клетка массовидного читателя, ни жесткая лапа Империи, он и физически дышит, где хочет и получает там Нобелевскую премию²¹. «Лет пять назад она, повстречав меня, спросила: “А вот что стало с тем поэтом, который тогда к вам заходил?” “А вот он лауреат Нобелевской премии”, – потрясенно ответил я. “Кто бы мог подумать! – сказала она. – А это точно известно?”». Чем потрясен Асар Эппель: тем, что Бродскому дали эту премию, или тем, что пытливая читательница (от слов «пытать» и «пытка») из «культурной столицы» об этом не только не ведает, но еще и в этом сомневается? Думается, вторым, из разряда «конфузных ошибок», говорящим о полном безразличии даже «любителей разных искусств» к слову, к языку, к Поэзии, бессмертным и непреходящим «кулебя с мя», на которое больше даже нет ни сил, ни слов, ни удивления. А все-то думали, что это случайная бумажка, найденная на степном полустанке случайно случайным проезжавшим.

Стихотворение Марины Цветаевой, взятое эпиграфом к этой статье, как нельзя лучше, на наш взгляд, передает метафорику полета, выраженную в образе крыльев, взаимодействие духа и плоти, привязанных друг к другу в чловеке и создающих проклятие Икара – лететь и падать, вполне преодоленное у Эппеля. Есть некий симбиоз душ, Я и Ты, извечное сочетание, необходимое для рождения смыслов, для понимания, для гармонии, для общения. Этот симбиоз выражен метафорой плоти, земного тела – «как правая и левая рука». Рука – то, что рукотворит, создает, воплощает замысленное (в трактовке ремесла и «дела рук» Цветаева и Эппель во многом сближаются, по Эппелю художники – «подмастерья господни», 71; у Господа есть руки, которые он может приложить к творению, 36). И именно это заставляет постоянно человека чувствовать бессилие рук, наряду с их могуществом. Правая и левая рука специализированны (одна почти всегда главнее, а вторая нужна только для поддержки и вспомогательных действий) и обращены друг к другу для совместной работы. Они прикасаются к одному и тому же, охватывают одно и то же. Они осязают и осмысливают, известно, что способности мышления у детей напрямую связаны с развитостью кистей и пальцев. Переход от голоса к письму, от фольклора к литературе – это переход от массового к индивидуальному и личному, к авторству как таковому. Крыло и голос (не присутствующий в стихотворении, но от крыл неотделимый, как от птичьих, так и от ангельских) – это и досознательное дорефлективное невыразимое – «мы смежены блаженно и тепло» и сверхсознательное, сверхрефлективное, сверхвыразимое. Это и животное, природное, естественное и духовное, божественное, иррациональное, слитое в одном амбивалентном образе-метафоре. Крылья альтернатива рукам как чловеческому – до- и сверхчловеческое. Полет и пение – это и возвращение к ут-

²¹ Другим поэтам не повезло освободиться: «...народу это не надо, народу вы чужды, народ даст вам от ворот поворот – говорит мордovorot, и руки у вас опускаются, и вместо небес в алмазах вы видите их в крупную клетку. Блок ложится лицом к стене, а Зощенко перестает писать» (144).

раченному и преодолению уже обретенного. Крылья не могут обымать, они разнонаправлены и могут создавать движение единого, где нет Я и Ты, где не понять, то ли они слиты в одно целое, то ли просто утрачены. Здесь еще или уже нет индивидуального, своего авторского. Крыльям доступна бездна, которая вокруг них (и между ними соответственно), для этого нужен вихрь – божественное дуновение, необходимое для полета. Вся эта семантика адекватна творческим устремлениям А. Эппеля, повествующего всегда о «человеческом, слишком человеческом», но всегда пытающегося вырваться за расчерченные пределы. Это проявляется и на уровне формальной семантической организации текста: берется объект, подлежащий «охвату» и для этого используется два близких, похожих, но разнонаправленных или в чем-то противоположных образа, и вмешивается «вихрь» – дыхание живой и неуспокоенной человеческой мысли²², а в результате движение над «бездной» – смыслами культуры, и «бездна» пролегает между «крыльями»-образами, создавшими полет ассоциаций. И неслышные голоса, не закавыченные на бумаге, звучат вокруг. Все это проявляется даже в рационализированном понятиями и рассуждениями полупублицистическом жанре эссе.

В эссе «Факт русской поэзии» А. Эппель отвечает на вопросы, которыми сам и задается: «Но разве особенности текста только в его смыслах? Или в его образах? Или в метре и ритме? Или в фонетике? Или в оттенках и нюансах лексики? Или в перекличке с другими произведениями национальной литературы и культуры? Безусловно во всем этом, но сведенном (и это самое главное!) – в некую доминанту, то есть в сплав перечисленного и многого еще, чего не перечислишь...» (125-126). Мы попытались рассмотреть лишь два первых элемента перечисленного – смыслы и образы, их нерасторжимую связь в авторских метафорах понимания, в соединениях разных дискурсов и их взаимодействии в книге А. Эппеля. В другом месте: «Почему детские книжки обязательно с картинками? Потому что смысл открывается ребенку непросто. Пыхтя над складыванием слов, дитя затрудняется переводить их тут же в образы» (176). Смысл и образ – две вещи нераздельные и в то же время для соединения их требуется работа души и мысли не только в детстве, эта работа неотделима от творчества и его восприятия всегда, что и запечатляется в метафорах, «мистических связках смыслов» и образов.

Литература

- Акопян К.З. Эссе как размышление о // *Философские науки*. 2003. № 5.
 Барт Р. *Camera lucida*. Комментарий к фотографии. М., 1997.
 Бунин И.А. *Жизнь Арсеньева*. Повести и рассказы. М., 1989.

²² Не случайно построением цветаевские стихи напоминают о пушкинском: «Пока не требует поэта / К священной жертве Аполлон...»: «Но лишь божественный глагол / До слуха чуткого коснется / Душа поэта востепенится / Как пробудившийся орел». То же обретение голоса (услышанного) и крыльев, тот же поиск «бездны»: «Бежит он, дикий и суровый, / И звуков, и смятенья полн, / На берега пустынных волн, / В широкошумные дубровы...».

Зацепин К.А. Жанровая форма эссе в параметрах художественного // Вестник Самарского государственного университета. 2005. № 1.

Иванов О.Б. Эссе в европейской философской и художественной культуре. Автореф. канд. дис. Ростов-на-Дону, 2004.

Кабанова И.В. Теория жанра эссе в западной критике [Электронный ресурс] // Доступ по: www.auditorium.ru/v/index.php?a=vconf&c=get-Form&r=secDesc&id_vconf=83&id_sec=481

Максимов В.В. Эссеистический дискурс (коммуникативные стратегии эссеистики) // Дискурс. 1998. № 5/6.

Немзер А. Традиция есть традиция. «Рассказчиком года стал Асар Эппель» // Немзер А. Русская литература в 2003 году: Дневник читателя. М., 2004.

Ортега-и-Гассет Х. Две великие метафоры // Теория метафоры. М., 1991.

Рикер П. Метафорический процесс как познание, воображение и ощущение; Живая метафора // Теория метафоры. М., 1991.

Рильке Р.М. Стихи. Истории о Господе Боге. Пер. Е. Борисова. Томск, 1994.

Рыклин М. Роман с фотографией // Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии. М., 1997.

Саморукова И.В. Словарь «Цирка Олимп» // Майские чтения. 2005. № 2.

[Электронный ресурс] Доступ по: www.may.pisatel.org/almanac.html?alm=alm02&txt=02sl

Силантьев И.В. Газета и роман. Риторика дискурсных смешений. М., 2006.

Эппель А.И. In telega. Размышления и эссе. М., 2003.

Эпштейн М.Н. На перекрестке образа и понятия (Эссеизм в культуре Нового времени) // Эпштейн М.Н. Парадоксы новизны. М., 1988.

Sontag S. On Photography. New York, 1976.