

Б. Иванов

ВОЗВРАЩЕНИЕ ПАРАДИГМЫ

/ Из книги "Часы культуры" /

" Когда увидел на дереве птицу,
ранее виденную мною только в зооло-
гическом саду, первое мое мысля
было, что она улетела из клетки."

Саморсет Нозм

ВТОРАЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ

Стихи, отпечатанные на машинке, кочующие из рук в руки, невероятно обаяны. Может быть поэтому поэты стараются облачать свои сочинения в самодельные переноски и читать вслух: голос поэта принуждает внимать, а этика — сдерживать равнодушные слушатели. Или вежливо выразить признательность... Славное время! Трудное время! Где проводник и где салонник! Дикая кура российской поэзии.

Критика подобной поэзии еще более безосновна. Что касается меня, то, слушая на литературных объединениях — в этих "салонах отверженных" — произведения безусловно художественные, я испытывал каждый раз изумление: в создании произведений, которые не имели шанса появиться в печати, быть оплаченными гонорарами и той славой, которая, по меньшей мере, убеждает поэта в духовно-социальном значении его творчества, участвовала дивная сила.

Не хочу "дивную силу" мистифицировать, но не всегда дано так внятно увидеть соорганичность поэзии человеку и человечеству. Словно пробит колодезь — и срез за срезом выносятся многодумные и многосложные определения поэзии: "труд", "ремесло", "долг", "служение", "профессия", "культура", "традиция"... — перед тобой человек, который не может не витийствовать.

Вот это обетование поэзии в поэте, когда культура и бессознательное открывались в своем ужасном единстве уже тем, что эта поэзия продолжала и продолжает существовать и обра-

эпизоды новую реальность с трудно улаживаемой, в силу своей необычности, перспективой, вызвало изумление как перед фактом, с той разницей, что этот факт ^{неаконичен} непонятен.

"Критика поэзии - вещь невозможная" - писал Новалис. Она невозможна и для меня, ее можно только попробовать понять. В сущности, моя критика не может быть не апологической, в своем выборе поэта она уже заявила о себе: в поэзии Виктора Кривулина я вижу для себя больше возможностей выразить свою сопричастность к тому, что называю новым культурным ростом. Метаморфозы этого роста в поэзии Кривулина высказывались, по моему мнению, наиболее глубоко и прорывно, хотя было бы ошибочным усматривать в творчестве поэта ее полное выражение.

Виктор Кривулин не первый и не единственный во "второй литературной реальности" [⊗] /выражение самого поэта/. Напротив, он понимает, что вторая литературная реальность является основным фактором его творческой биографии, он развивается внутри ее и рядом с другими - "с другими клятвами родства".

Провести грань между "первой" и "второй" литературой трудно. Глеб Горбевский, Н. Соснора, А. Витов, В. Попов, О. Охалкин, Д. Воблиев, А. Морев и многие другие, время от времени, публикуют свои произведения, но они известны и как авторы "второй" литературы. Публикации - часто аполитичны, а иногда попросту варианты их произведений.

⊗ Виктор Кривулин имеет проект своего сайта, 200 страниц. Выречение от С. Добинского

При первом же подступе к теме - высказать понимание поэзии В.Кривулина - возникло убеждение: употребляемые в настоящее время методы критики неудовлетворительны - ни "идейно-художественная", ни структурный анализ, каким он поставлен на ноги стараниями Ю.Лотмана и его последователей. Неудовлетворительность первого в том, что этот метод исходит из веры в некоторый канон поэтического произведения и, в конечном счете, веры в те или иные авторитеты, не имеющие часто вообще никакого отношения к поэтическому творчеству. Неудовлетворительность второго метода в том, что справедливо полагая, что художественное произведение есть целостность и задача критики в выявлении законообразующих ее, структурный анализ упускает из вида то, что художественное произведение - это выражение выбора и веры. Необходим такой подход, который бы позволил снять противоречие между этими двумя методами критики в более широком синтетическом подходе.

Критика должна допустить существование поэтики в более широком горизонте, чем конкретное поэтическое произведение, творчество конкретного поэта и искусства вообще. Этот горизонт в работе определяется как м и ф. Объективность мифа в том, что он конституирует основные ценности и отношения в практике человека, группы, общества: являясь продуктом человеческой деятельности, миф одновременно служит для нее образцом. Но поскольку действительность мифа - вера в его истинность, поскольку онтологический и психологический его аспекты, а также специфический гнозис не могут быть исчерпаны анализом так

называемой "объективности".

Подход к поэзии как мифологическому образованию оправдан тем, что между мифом и любым конкретным художественным произведением может быть выяснена связь, как между системами ценностей, что позволяет не только воспринимать произведение на основе "общего языка", но и выявлять этот более широкий смысл как ^ииманентную возможность поэтического языка "замкнутого художественного произведения". Иначе говоря, именно то, что каждое произведение конституирует свою целостность как систему ценностей, делает его независимым от феноменологического плана / исторического времени и ситуации/, — ассоциативный момент развязан.

Средним термином мифа и художественного произведения является парадигма выбора, устанавливающая иерархические ценностные отношения между тремя реальностями: природы, социума, личности. Перемены в этих соотношениях раскрываются как существеннейшие моменты культурного процесса. Парадигмы выбора дают ключ к пониманию того или иного художественного произведения. Выявление парадигмы выбора поэта позволяют, не указывая на социальную ценность произведения / популярность /, исследовать процессы культурного ~~мифологического~~ движения.

/ Все ссылки в этой главе производятся на стихотворение "Я Тютчева спрошу: в какое море гонит" — первое стихотворение в композиции Виктора Кривулина "Музыкальные инструменты в песке и снеге". Оно приводится полностью. ниже .

Я Тютчева спрошу: в какое море гонит
обломки льда советский календарь?
И если время — божья тварь,
то почему слезы хрустальной не проронит,
и почему от страха и стыда
темнеет большеглазая вода,
тускнеют очи на иконе ?

Пред миром неживым в растерянности, в смуте,
в духовном омуте, как рыба , безголов -
ты; взгляд ослепшего от слез,
с тяжелым блеском, тяжелее ртути...
Я Тютчева спрошу — но мысленно , тайком:
каким сказать небесным языком
об умирающей минуте?

Мы время отпоем — и высохшее тельце
покроем бережно нежнейшей пеленой.
Родства к истории родной
не отрекайся, милый, не надейся,
что бред веков и тусклый плен минут
тебя минует — веришь ли, вернут
добро исконному владельцу.

И полчища теней из прожитого все
заполнят улицы и комнаты битком,
и-чем дышать? — у Тютчева спрошу я,
и сожалеть о ком?

"И ЕСЛИ ВРЕМЯ БОЛЬЯ ТВАРЬ"

Стихотворная композиция Виттора Кривунина — "Музыкальные инструменты в песке и снегу" — поразительна по смещенности смыслов и по новой их организации. Такой термин, как "минус-прием" или не говорит, по существу, ничего, или слишком много. Смещение открывает не "обратный" смысл, а новый, именно открывает в проглядывании насильно времени тривиального, "календарного". Минус-прием лишь снимает этот покров обиденных знаков и смыслов.

Можно назвать десятки имен — неофициальных поэтов и прозаиков, задача которых этим и исчерпывалась: приведением злободневности к абсурду, к нулю, — новые обернуты, "ма-рази-арт".

В композиции В. Кривунина скептическая редукция есть, но этим духовный мир не исчерпывается, более того, — ее нет в способах выражения, скептицизм присутствует лишь как итог. Таким образом, делается духовно-логический шаг вперед в свободу от абсурдистки, иронизма, сарказма, нигилизма. В скептической тенденции время было лишено движения и какому-либо смыслу. Так например, в марассматическом опусе:

Сухарев ел баранину.

Сухарев ел баранину.

Сухарев ел баранину, —

время остановилось. Чтение его до бесконечности не позволит обнаружить каких-либо изменений, что могло бы стать его дирекцией и, соответственно, ориентиром. Завершенная дистракция — конечная точка этого движения.

И в целом, так называемая, "молодая литература" началась с того, что непосредственные переживания предстали в качестве замкнутых монад, и членами деления бытия.

В первом же стихотворении-композиции В. Кризунина "И Тютчева спросу, в какое море гонит обломки льда ^{советских} истлевший календарь"- вопрошание о смысле ~~жизни~~ времени с а м о-го времени- центральный мотив, категорично связанный со смыслом существования поэта. Априори поэта- убеждение: время связано с сущностью бытия, именно оно позволяет отнести к нему аналитически и расчленить на время подлинное и неподлинное, содержательное и пустое.

~~В чем ищет? / что такое время
и что такое время?~~

Время- и безвременно, как лирическая тема, указывает на тип лирики: ф и л о с о ф с к о й. Точно устанавливается адрес обращения- поэт - философ Тютчев. Значительность происходящей внутри культурного роста метаморфозы поймет каждый, если учтет, что негативное рассмотрение мира исключило из отращения к философии вообще, в которой предпосылки поэта, то есть те, кого Кризунин духовно протомляет, не находили ничего, кроме пустого высокомерия. Каждое обобщение, если оно претендовало на всеобщность, приписывалось чудовищам, виновным во всех несчастиях мира, - подлинные ценности лежали под ногами, цель- в способности и в готовности непредугиженно отдаваться впечатлениям и порывам.

Роль интеллигента, в лучшем случае, - репортаж непосредственно происходящего. Потрясающее житие Рида Грачева- а именно ~~это~~ следует считать одним из родоначальников второй литературы, - есть преобразований в непредугиженность о б р а з ж и з н и:

Среди растений
стриженных в дружок
среди прямых
и на ногах стоящих,
наклонное
прозрачное,
дружок,
лишь ты еще
подобна настоящим.

Р а с т е н и я
предохраняют тут
от бесконечных повторений
от преждевременных потуг
от преждевременных рождений.

Я слышу крик
твоих наклонных рук
я жму твоих
вознебных превращений
я падаю
я твой
наклонный друг, наклонный друг^х
наклонных ощущений.

У мира нет другой меры, кроме переживания мира
мною, сейчас, и здесь. И как следствие этого:
сила переживаний, интенсивность как идеал самого пережива-
ния. Через интенсивность — самоощущение себя как ведущего
непоказный образ жизни. Иначе говоря, не обобщение, а "нак-
лон" самих переживаний, /до "падения"/ — такова единственная
мера существования, которая усматривалась в возможности
м и г а. Постигание этого способа жизни, который при поверо-
стном взгляде представляется элементарным, на самом деле

^х Стихотворение написано в 1961 — 1962 г.

был словно разрывающимся бунтом против недостоверности, обидности, как злободневной ее фактичности, так и мировоззренческой ее априорий, которые расширяли эту обидность не иначе, как "замечательную".

Если экзистенциальная ^{x/} революция в Европе развивалась на развалинах обих "объективных истин", институтированных в государственности и церкви, то в России смерть обожаемого человека, а затем обнаружения преступности его с любой точки зрения: закона, культуры, семьи, товарищества, партийных традиций, — повергло человека в глубокие скептические размышления. Теперь мы можем высказать мысль, которая способна вызвать недоумение — Иосиф Джугашвили /"Сталин" — лишь форма, покров/ и был тем великим нигилистом, который преуказал пути отрицаний и тотальных сомнений, в объективных истинах он явился саркастом духовной истории, которая не могла, хотя бы на некоторый период, не стать скептической.

До тех пор, пока существование вне общеобязательных истин интуитивировалось как единственно верный способ бытия, до тех пор, пока происходило открытие мира такого, каков он есть, а не таин, каков он должен быть и каков должен представляться, до тех пор, пока совлечение

^{x/} В термине экзистенциализм можно усмотреть три основных значения: 1. Экзистенциализм как скептическая редукция, высвобождение человека от концептов отчужденного понимания: национальных, сословных, религиозных, государственных, натуральных критериев. В итоге редукции человек отстраняется как конкретный индивид, погруженный в бытие. Помимо реальности природы, солонку вымывается новая личность. 2. Описание индивида с точки зрения постоянных его опыта: тревога, страх, заброшенность, неповторимость и т.д., потребность Бога, стремление к господству и т.п. Неидентичность этих позитивных описаний личности есть, в сущности, т и л о л о г и я личностей. 3. Экзистенциализм — идеология, миф, в котором ценность личности занимает высшее положение по отношению к другим реальностям, с соответствующим правом, моралью, искусством, особым пониманием ответственности, судьбы,

Соб. Па и Т. 2

покрова требовало решимости, а ускользание от полноты-осознания себя как самоценности, до тех пор, пока доводы против господства общезначительности еще лишь отыскивались, а лежащее в плоскости чувственно-достоверного блестяще позитивной, — это духовное движение было неотделимо от творчества, и именно оно и дало начало новому культурному росту, охватившему, как пламя в сухом лесу в течение одного-двух лет всех, кто прикоснулся к посвященным в сущность этого никем и нигде не сформулированного движения.

Фактически, его позитивным кодом была не мысль, — мысль выполняла лишь вспомогательную роль, — освобождение. Позитивное таилось в тоне, "наклоне" чувств, в одежде, в реакции на внешнее суждение, в максимализме чувственного. И нестратегично должно было завершиться, если в какой-то миг не изменили ему, эротизмом, спиртизмом /от слова "спирту"/. И не случайно явление "Сайгон" толпится возле кофеварочной машины. Многие из тех, кто подавал блестящие надежды, оказались в финале этого движения безнадежными бездельниками, и хотя ими создано великое множество текстов, ^{и тексты} они, в большинстве своем, лежат за пределами какого-либо художественного значения или на грани выразительности и нечитаемости. Но движение создало ту устойчивую страту, которая, продолжая существовать, сохраняет образ жизни, хотя как теперь уже можно заключить, ее существование перестало быть знаком культурного роста.

X/ Эта страта и образует контингент "потребителей" второй культуры, внутри которой произведение как творческий эксперимент, становится экспериментом социальным. Глубокая связь явлений второй культуры со своей средой со-общает относительную синхронность в их взаимодействующем развитии.

Нынешнее "искусство", как бы не третиновалось оно, позволяет понять следующее: какое истинно культурное движение не есть иллюзорное /книжно-мечтательное/, оно открывает новые возможности **б и т ь**, то есть, оно бытийственно достоверно. И честный исследователь всегда найдет некоторые нормы, которые таятся даже под дисперирующей непорядочностью.

Эти нормы, в той или иной степени развитости и реализуемости, полагают такой способ жизни, который независим от:

- 1/. массовой информации /газет, радио, собраний и т.д./,
- 2/. организационности /нечленство, незавербованность/,
- 3/. устойчивых форм быта, 4/. профессионализма /стремлений получить "правильное" образование, найти "интересную" работу и т.д./.

При всем том, что окружение исторично относится к отклонению от тех предписаний, которых оно само придерживается, новый образ жизни доказан, что он возможен и, более того, подобен стрелку маршрута, который преодолевает каждый индивид, уходя на социальную периферию. Индивиды социальной периферии уже стали компонентом злободневности, уже вписаны в круг, хотя бы личного общения со всем социумом и уже поэтому база безличных, "объективных" истин, а стало быть, схем инверсионного отчуждения личности от конкретного и достоверного опыта своего существования оказалась суженой.

Второй парадокс: полагание истины в мигах, переживаниях, в непредумышленности завершился — об этом свидетельствует не только творчество В. Кризунина, — философствованием, ибо отказ, в свое время, от философии и дистрик-

ция был и формой ^{ами} тотального скептицизма. Но "скеп-
тицизм лишь первый шаг уместованной" /Пушкин/. Возникло яв-
ление знаменательное: возникшее в конце 50-х годов движение
стало развиваться само из себя, согласно законам культуры,
внутри своего собственного времени, с другими точками
отсчета и именами. Это движение не может
быть описано в социологических
терминах и на основе причинно-сле-
дственных социальных детерминант.
Суждение: если скептицизм, то, следовательно, философство-
вание не является принудительным жестом законом для индивида.
Мы не можем найти ту конкретную социальную страту, которая
бы взяла на себя философствование, как обязанность, или при-
винегию. Это не особое поколение с философским психо-интел-
лектуальным складом и не результат изменения ситуации.

...Культура начинается с факта, а точнее: с права
на факт: порезить, описать, осмыслить. Факт значительное,
фундаментальное, чем всякая интерпретация и, следовательно,
чем всякое заявление и оценка, как бы она основательна ни
была. Иначе говоря, бытие всегда остается открытым, что, в
частности, проявляется в том, что скептическая рефлексия
остается постоянной и внутри этого движения, скеп-
тицизм не позволяет этому движению застыть. Внутри, его кри-
тике подвергнутся в том числе и неохристианство, и неофи-
циальные художники и поэты, и демократы. Позднее, возникает
отбор суждений и оценок, но для культуры их признание не
заслоняет предмет переживания и мы-
сли. Всякая претензия "дать исчерпывающую оценку", заме-
нуть реальность в интерпретации, исчерпать ее программой

действий и придать отношению к ней прозрачность и непротиворечивость инструкций, является не убеждающей. Напротив, культура должна постепенно прорываться сквозь интерпретации и "голому факту". Но это уже позиция, тип видения, и это уже контуры морали: независимости, неавторитарности, право на личную "темию", готовность к такому способу жизни, при котором гарантом служат лишь собственный духовный риск и верность "своему предмету".

Таким образом, движение к непосредственности, к очевидности существования при всей сложности и противоречивости внутренних мотивов, неоднозначности индивидуальным задач было выходом и опытом. За 10-15 лет было конститутивно повторено в сознании тех, кто отстаивал право на факт, общеевропейское движение XIX-XVIII вв.: высвобождение опыта из раз навсегда данных интерпретаций, доверительное отношение к чувственно-непосредственной достоверности и провозглашение примата "естественности", утверждение независимости разума индивида, которое в сфере права было позднее закреплено в так называемых "конституционных свободах". Герцен характеризовал это движение в следующих выражениях: "практически- философское воззрение на вещи не наукообразные, не имеющие произнесенной теории, не покрываемые ни одному абстрактному учению, ничьему авторитету, - воззрение свободное, основанное на жизни, на самомнении и на отчете о прошлых событиях. Воззрение это стало просто и прямо смотреть на жизнь, из нее брано материал и совет; оно казалось поверхностным, потому что оно было ясно, человечно, светло..." /А. Герцен, "Письма об изучении природы"/.

Как в кинематографе мелькнули раблезианские мотивы /новость О. Григорьева "Нетный день"/, упреки очевидностями бытия /в "Адамчине" Р. Трачева, в поэзии Гнеба Горбовского, в живописи Э. Зеленина, "руссоизм" первых рассказов и повестей А. Битова. Это движение в России не привело к институционализации культуры, но оно создала субъекта культуры.

Виктор Кривулин наследует другой отчет времени и выражает другой тип видения. Его композиция начинается там, где злободневное время стало пустым. Злободневность — бессущностна и бесформенна, ее феноменология: "вода", "мечность" — нечто бессмысленно текущее. Погруженность в эту бессущностную реальность и есть то, из чего рождается вопрошание о сущности бытия, рождается из страдания, из неподлинности случающегося в этом "моменте" злободневного. Такое видение поэта ^{придает} создает космический масштаб личному духовному событию. Поэт покидает и злободневность и дисструцию. Не следует определять адресат надежды и адресат порыва, который позволяет поднять голову над "водой", над "прожитым всуе".

Отметим важный момент: человек, страдающий в безвременьи, несет в себе не те страдания, избавлением от которых занимается Армия спасения, — это страдание проистекает в силу того, что само время не ставит перед собой нравственно осмысленных целей. [Да, "Сухарик ест баранину", но он не освобожден от страданий духовных — от бессмысленности, от оскорбленности в себе. Это новый тип страдания и сострадания — не к людям голодным и бесквар-

тарным, а к людям неисполненным, но могущим исполнить свое высокое назначение.

Вопроизание В. Кривулина о смысле бытия исходит из п л о т и бытия; вопроизание переворачивает суть ориентации: вместо "падения", "наклона" на плоскость природно-чувственного мира, возникает вертикальное - восходящий. Новый мир ценностно замкнут, он возникает в абрисе христианской культуры: "икона", "ны время отпоем", "добро"... Если мы попытаемся выяснить то общее, что есть между "Тотчевым" / в стихотворении / и "иконой", "добром" и назначением "отпеть свое время", то из всего контекста прорезывается общий смысл - нравственная религиозность. / Сравним с И. Вродским: "Пусть меня отпоет хор воды и небес, и гранит." Поэт апеллирует к природе. / Она и является точкой отсчета, с которой начинается летоисчисление в композиции "Мыслительные инструменты в песке и снеге". Речь, очевидно, идет лишь о д в и ж е н и и д у х а. Движение подобно стигбу бумаги, которая остается той же самой, но линия стигба пролагает границу между смыслом и "бредом веков", между христианским и нехристианским мирами.

Возникновение новых временно-пространственной конструкции в поэзии свидетельствует о начале нового м и ф о - т в о р ч е с т в а. Появление новых конструкций не значению всегда необычайно велико. Крупнейшие поэты оставались верными тому или иному конструкту, он позволяет им осмысливать художественно мир и создавать миф своего времени, или определенную парадигму человеческого существования. При этом, - "верх" - "низ" - "местонахождение истинного", является фундаментальным обнаружением как экзистенциального смысла,

так и горизонта культуры, традицией, в которой поэт узнает себя.

Владимир Маяковский — поэт необычайно сильно выраженной парадигмы "низа", "бросания вниз" на плоскость непосредственно — природной реальности — в первый период своего творчества, и на плоскость социально-злободневного — во второй; писал: "Я знаю — гвоздь внимания у меня в сапоге кожаной, чем фантазия у Гете!" Отсюда, внутри этой парадигмы, логично;

Крылатые прохвосты,

жмутся в рай!

Вороньте перья в испуганной тряске!

Я тебя, пронажного ладаком, раскрою
отсюда до Аляски.

Высшее, надмирное раскрывается "сапожным наком" и, естественно, что поэт срывившал свою поэзию не с Александрийским столпом, а с "водопроводом". Но, вместе с тем, и время претерпевает фундаментальную метаморфозу: "были времена, прошли былинные — ни былин, ни эпосов, ни эпопей." Времени нет, — есть злободневность, нет высоты, — есть улица, площадь, ванна Крана Козирова, "три морюшкины несу за зеленым хвостик". "Мани саженки" — точная передача плоскостного пространства... Убитый Бог и разоблаченный Гете; солнце, распивающее чай на даче; "звездочки-плевочки" на небе; быт вместо бытия, — итог работы духовной конструи В. Маяковского. И не странно ли, что в роковой для поэта

час катастрофа оказалась связанной с феноменологией "воды": "Любовная лодка разбилась о быт". С этой "воды", с отрицания ее, начинается композиция В. Кривулина.

Известно, какие симпатии связывали Маяковского с Пастернаком, эти симпатии могут показаться в высшей степени странными, — Борис Пастернак не был "агитатором, горланом, главарем". И тем не менее, и первый и второй были поэтами "падений", "наклона", "непосредственности". И если Маяковский был ^{всплыва}направлен в этой плоскости, отрицал, прежде всего, социальную трансцендентность — ту, которая была воплощена в старой России: имперский патриотизм, византийство церкви и несовершенство бюрократии, и, таким образом, "ближался с революцией", который была для него условием возвращения к земле, к быту, к гедонизму благоустроенной социальности, то Пастернак, в сущности, всегда оставался на этой плоскости земли — быта / М. Цветаева проинимательно заметила: "Быт для Пастернака, что земля для шага..." /, — и поэтому Маяковский видел в Пастернаке поэта, каким он должен быть сам в итоге своего духовного движения, а Пастернак в Маяковском — условие своей собственной поэзии.

Пастернак говорил: "Поэзия всегда останется той, превыше Альп прославленной высотой, которая валится в траву под ногами так, что надо только нагнуться — с я, чтобы ее увидеть и подобрать с земли." Парадигма Пастернака выражена точно. Она указывает на порядок там, где свободные игры творчества, представляются, его не допускают, но в то же время очевидно, если обратимся к драматическим судьбам Маяковского, Цветаевой, Мандельштама и Пастернака — и шире, к русской поэзии насколько эти игры

серьезны. Вернемся к парадоксу, который заключен в словах Пастернака о поэзии.

Здесь мы встречаемся со специфической логикой или иначе говоря, с другими критериями истинности "вверх" — "низ" волею меняются местами; физический аспект мира: "трава", "гора" — явно вброшен в иные семантические зависимости. "Трава" и "Альпы" служат феноменологическим обнаружением иерархической структуры мира. Феноменология улавливает на ценностный порядок, устанавливаемый поэтической парадигмой, порядком, который поддерживается выбором и верой поэта; феноменологии просвечивает определенность ценностной структуры. "Трава" для Пастернака символ поэзии, т.е. истина поэзии таится в природе /точно также как у Р. Грачева: "Растения предупреждают тут от преждевременных потуг, от преждевременных рождений"/. Если "трава" "под ногами" избирается символом поэзии, а "низ" — это местонахождение истины, то "Альпы" — обозначение ценностной шкалы. Итог: "трава" /поэзия/ на шкале ценностей — "Альпы". Вот суть парадокса.

Этим и объясняется, почему в конце пятидесятых годов, когда "молодая литература" открывала мир непосредственно-чувственных достоверностей, Пастернак стал ее духовным учителем. Его поэтическая парадигма оказалась тождественной той, которая была рождена в результате отказа от безличных истин, более не вызывавших веры, и обращением к "мигам" и "естественности". Но неизбежно и забвение Пастернака внутри "второй литературной реальности", как только в ее духовном поиске "оплеванное" некогда небо вновь загло звезды, и вместо экстазов "бросаний", "наблюдений", "мигов"

Вспоминание о вечном смысле

- загнуто́сть головы и висоте. Вопросание о вечном смысле жизни создает и восстанавливает вертикально-восходящую парадигму. И Осип Мандельштам, человек маленького роста, но высшей этической доблести, который, как и Бунгакон, не укладывается в парадигму "наклона", становится новым проводником новой поэзии. Он писал: "...если у футуристов слово, как таковое, ползает на четвереньках, в акмеизме оно принимает более достойное вертикальное положение..." Великий поэт мыслил парадигмами и внутреннее время поэзии связано с их переменами.

Итак, некогда разгромленная парадигма открывает новую эпоху поэтической речи.

1975 г.