

Головокружение синтаксиса

DOI: 10.53953/08696365_2024_186_2_279

Уланов А. не (бе)речь / Предисловие Е. Фридрихс

М.: РОЕТИСА, 2023. — 94 с.

В первом слове первого текста в новом сборнике А. Уланова сразу хорошо виден один из основополагающих художественных принципов автора — многозначность, основанная на обыгрывании грамматических омоформ, допускающих разные варианты семантического «собираия» фразы:

берегу тепло в море в горле за костями в мыши вдали в касании светло-серая морская боль перелетных слов воздух о воздух дерево ждет письмо поднимает снег арка светло-серая где шипит луна тенью на дожде волной встречи половинками ветра падая в проглаженный ключ (с. 9)

— (что делаю?) берегу (что?) тепло (где?) в море — vs.: (чему?) берегу (как?) тепло (где?) в море. Одновременная реализация глагола в первом лице ед.ч. и существительного в слове «берегу» отражает «ненавязчивость» лирического субъекта, неполную его проявленность, невозможность четкой грани между субъективным и объективным опытом. Ключевым для размышлений о книге А. Уланова может стать слово «бережность», передающее отношение поэта к миру и человеку: стремление увидеть, понять и передать их многосторонность. В заглавии сборника, на первый взгляд, парадоксально заявлено противоположное: (что делать?) не беречь, однако графика мешает прямолинейному толкованию и выводит к пониманию поэтического высказывания как непременно связанного с миром: «<в> небе — речь» и парадоксально стремящегося освободиться от пут языка: «не речь», отсылающая к «Et tout le reste est littérature» Верлена.



В русле очерченной многозначности «бережность» отсылает и к берегу — как одному из важных понятий в поэтике А. Уланова: бережность — бытие на берегу, всегда вблизи воды, всегда во внимании к суше. М. Сидорова обратила в свое время внимание на «плотность семантических полей», ядром которых выступают лексемы «камен-» и «вод-» в раннем поэтическом сборнике Уланова «Волны и лестницы» (1997): «И внимательное чтение, и компьютерный лексический анализ обнаруживают элемент Камень и элемент Вода как первооснову художественной Вселенной схождения и перетечений»¹. Это пронизательное наблюдение констатирует одно из определяющих свойств поэтики Уланова: в новой книге находятся тому явные подтвер-

1 Сидорова М.Ю. *Materia prima*: о «первоэлементах» в поэзии Александра Уланова // Язык и литература в научном диалоге. Филология в научном и образовательном пространстве: сборник научных трудов. Вып. 3. Ижевск: Удмуртский университет; Гранада: Universidad de Granada, 2016. С. 20—21.

ждения. Сидорова отмечает, что вода и камень в художественной системе поэта «обладают абсолютной пространственной сущностью, имея все возможные измерения»²: «пепел воды горячей внутри себя // вдоль друг друга берег и дно» (с. 79). В текстах ставится вопрос «какой камень глубже» (с. 35), упоминаются «камень с центром неизвестно где» (с. 53) и направление «на полкалли вбок» (с. 76), обнаруживается, что «течению многоосной воды не нужна карта» (с. 49). «Иногда Вода и Камень оказываются настолько неотличимыми, что поэт вовлекает читателя в игру с неопределенностью, предлагая ему самому “расшифровать” перевертыш»³: «камнем уходит в россыпь камней // выкипела вода вот и иди за ней» (с. 13); «ветер что прибавляет камень // скоростью поворота навстречу // обращенный в число капель» (с. 68). «Вода и Камень определяют не только “материальную” структуру поэтического мира А. Уланова, но и способы восприятия и осмысления этого мира, “идеальные” сущности в нем, такие, как Время и Память»⁴: «Замковый камень у входа во вчера» (с. 76); «крепкие гвозди ветра память воды в воде» (с. 88).

Поскольку синтактико-семантическая структура текстов Уланова неповествовательна, создается впечатление фрагментарности, мозаичности и возникает соблазн при цитировании вычленивать для наглядности какой-то элемент, что и было сделано выше, чему способствует и определенная афористичность манеры автора. Но эта процедура в некоторой степени коварна, поскольку не учитывает плотную сцепленность и перетекание составляющих. С одной стороны, без пристального внимания к отдельным семам, словам, словосочетаниям при разборе литературного текста едва ли можно обойтись, но в нашем случае всегда нужно помнить, что вычлененный смысл — один из многих, которые можно увидеть при восприятии целого.

Наиболее явно это видно в текстах, предназначенных для чтения в двух направлениях: как по горизонтали, так и по вертикали.

сшито отраженными лучами	корни трещин в горе	строгие спилы книг
напряжение всплывает	наклоняется кувшин	память беспамяту
прожитое до боли		ромб сферы
ветер что прибавляет камень	скоростью поворота навстречу	обращенный в число капель
крепость дыма		сложенный взгляд
на основании окна		
разбрасывая вечер	в запасе шагов	ужин шепота
	втягивает след	сшитый нитями соли
окись слов	за изгибом ночи	
крылья растут касанием	змея зрения	убыванием дна
в несимметрии пламени	в неточности ожидания	по горячей карте иди

(С. 68)

Между ветром и камнем возникают амбивалентные синтаксические отношения: каждый может прибавлять другого — при «горизонтальном» прочтении — «скоростью поворота навстречу», будучи «обращенными в число капель». «Вертикальное» прочтение подчеркивает амбивалентность упоминанием «крепости дыма» и добавляет в эти отношения человека, «в запасе шагов» которого происходит «поворот навстречу», а «обращенным в число капель» оказывается «сложенный взгляд». Эффект графической геометричности усиливается семантикой словосоче-

2 Там же. С. 23.

3 Там же.

4 Там же. С. 24.

таний «отраженные лучи», «строгие спицы», «обращенный в число», но геометрия оказывается неевклидовой, не прямолинейной, предполагающей «ромб сферы», «несимметрию пламени», «изгиб ночи», «неточность ожидания», — то есть нетривиальную пространственную сущность природных объектов и явлений психической жизни, поддающихся восприятию только «змеёй зрения».

Геометрические смыслы в данном стихотворении показательно обозначают примечательное свойство «двухмерных» текстов Уланова — родство с кубистическим принципом в литературе, описанным Н.Т. Рымарем по аналогии с применявшимся художниками-кубистами принципом «кругового видения модели: образ строится на композиционном соотношении разных точек зрения... Тем самым художник работает с формами восприятия как способами и приемами построения образа, обладающими самоценностью, так что его непосредственным предметом становится уже не модель, а различные ракурсы, перспективы с соответствующими конstellляциями живописных элементов, плоскостей и линий»⁵. Н. Бердяев называл эту процедуру «распластованием» и обнаруживал ее не только у Пикассо, но и у А. Белого, давая характеристику его «Петербургу», в определенной степени применимую и к тому, что делает А. Уланов в своих «двухмерных» текстах, да и не только в них: «...художественное ощущение космического распластования и распыления, декристаллизации всех вещей мира, нарушения и исчезновения всех твердо установившихся границ между предметами. Сами образы людей у него декристаллизуются и распыляются, теряются твердые грани, отделяющие одного человека от другого и от предметов окружающего его мира»⁶. Это вполне заметно в сборнике: «море лицом к тебе бедрами берега осока сосков выводя тебя // из лопатки дрожью отряхиваясь от чужого...» (с. 30).

Для Бердяева подобное свидетельствует о кризисе художественного языка и бесперспективности попыток его преодолеть. Однако понятие «распластование» может вывести к идее развертки куба: изображению трехмерного объекта в двух измерениях. И тогда кубистический текст может быть понят как попытка передать многогранность мира при помощи языка, воспринятого — вполне в духе времени, о чем и писал Верлен, — как более бедное гранями средство. Художник/литератор в ситуации меньшей размерности предпринимает попытку воспроизвести большую и прибегает для этого к немиметическим средствам. Он не обязательно отрицает цельность мира (как это видел Бердяев), но пытается дать его «раскатку» — неизбежно через абстрагированные и/или фрагментированные образы.

вы лето м она да осень по вернувшись
не бу маги сна ми г оло ве точка
стол бе речь про падая ли ста лью
в не ком утра ты ли стая том а вес на тени

(С. 23)

Здесь ткань стиха по видимости распадается на слоги и буквы, однако тут же и собирается снова в слова, словосочетания и фразы, причем возникающие смыслы поворачиваются к читателю разными гранями: вы летом монада / вылетом она да осень... бумаги с нами / маги сна / сна миг голове / веточка... пропадая ли сталью / падая листа лью / вне ком утраты / ты ли стая / листовая том / тома вес на тени.

-
- 5 Рымарь Н.Т. Кубистический принцип в литературе XX века // Наследие — современность. Международная конференция художественных музеев 1998 года. Самара: Самарский художественный музей, 2000. С. 37, 41.
6 Бердяев Н.А. Кризис искусства. Репринт. изд. М.: СП Интерпринт, 1990. С. 17.

В данном тексте в экстремальном варианте используется излюбленная Улановым техника амфиболии — намеренной двойственности смысла, вырастающей из такого построения фразы, которое «активирует» сразу несколько синтаксических ролей, грамматических форм и/или лексических значений. Все приведенные выше цитаты из его текстов являются примерами этой техники.

Стихи Уланова увеличивают размерность мира: дают трехмерную развертку тессеракта, причем построенного как кубик Рубика, но с гранями не однородных цветов, а показывающих образы, меняющиеся в зависимости от того, кто этот кубик собирает. Первое знакомство с текстом обманывает линейное ожидание и создает впечатление рассыпанности, дальнейшая работа понимания помогает выявить смыслы, увидеть на гранях сюжеты и послылы. Эффект непривычного четвертого измерения усиливается графическим оформлением ветвления смыслов: «уголь замер(з)ший потерявший с(т)он // вечер ломается о чужой страх...» (с. 86).

пере плет ключ ение	сопротивление тревог ^е и	тьень что ломает деревья сок стареет в вино
голод силы	надежность равных	
звук что слышит игла	распрямяется в эхо	с ^{гу} м ^е щение
ка ^ж жи знь	за чуть-чуть	что больше ничто
успеть бы		темнота открытой двери
от нас пепел	не грязь	

(С. 11)

Тексты в сборнике разнообразны в аспекте формы: помимо двухмерной техники Уланов использует верлибр, рифмованный силлабо-тонический и несиллабо-тонический стих, белый стих и prose роет. То есть выбирает пути, «что диктует само же стихотворение», — как видел ситуацию современного поэта Ч. Олсон. Однако даже при использовании того, что Олсон называл «старинной» основой закрытого стиха» — «унаследованной строки, строфы, жестко заданной формы», Уланов избирает метод, для Олсона наиболее перспективный — «проективный стих»: открытый, «разомкнутый в будущее», не задающий окончательных смыслов, в нем «одно восприятие должно... мгновенно переходить в другое», а «интеллект исполняет свой танец»⁷.

кто во сне по мне растекается от щиколотки до ключиц
в медленно разваливающейся тишине ремонтировать птиц
любишь логику и падение света
в дырках увядшего лотоса спрятано лето

(С. 14)

Связь термина с проективной геометрией, занимающейся соотношением размерностей и «глубоко лежащими» свойствами геометрических фигур и их преобразований, еще раз подтверждает неевклидову природу поэтики Уланова, основывающуюся прежде всего на применении требования, выдвигаемого Олсоном для проективного стиха: «правила, навязанные синтаксису логикой, нужно ломать с той же безмятежностью, с какой ломают окостеневшие стопы традиционной

7 Олсон Ч. Проективный стих / Пер. и коммент. А. Скидана // Новое литературное обозрение. 2010. № 105. С. 255–256, 258.

строки»⁸. По сути, во всех текстах сборника «головокружение синтаксиса сосредотачивает требовательность» (с. 82): в сложно и непривычно выстроенных пространствах в отсутствие привычного равновесия поэтической традиции читающему нужно проявить сконцентрированность и мыслительную стойкость. И тогда откроется, что тексты Уланова, использующие «геометрические» техники, одновременно «очень предметны, чувственны», а их неопределенность, с одной стороны, «складывается из ряда вполне привычных и осязаемых (повседневных) образов (“вода”, “воздух”, “земля”, “огонь”, “ветер”, “море”, “дождь”, “песок”, “дерево”, “трава”, “ночь”, “яблоко”, “стекло”, “дом”, “взгляд”, “сон”, “голова”, “рука” и т.д.)», с другой — поэт стремится «видеть в привычном неочевидное, не спешить называть и определять, а предоставить миру течь и изменяться», традиционные сценарии любовной и пейзажной лирики у него взаимообращаются и пересобирают друг друга⁹, — как отмечает во вдумчивом и пронизательном предисловии к сборнику Е. Фридрихс.

8 Там же. С. 259.

9 Фридрихс Е. Подстрочники смысла // Уланов А. не (бе)речь. М.: РОЕТИСА, 2023. С. 3, 4, 7.