

Лев Оборин

«Растительность» Анатолия Наймана:

К ПОЭТОЛОГИИ РАЗВЕТВЛЕНИЯ

Lev Oborin

Anatolii Naiman's "Vegetation": Towards a Poetology of Branching

Лев Оборин (Калифорнийский университет в Беркли, МА) lev_oborin@berkeley.edu.

Lev Oborin (MA, University of California — Berkeley) lev_oborin@berkeley.edu.

Ключевые слова: Анатолий Найман, поэзия, научная поэзия, поэтология, растительность, разветвление, семантика метра, экфрасис, элегия, ахматовские сироты

Key words: Anatolii Naiman, poetry, scientific poetry, poetology, plants, branching, semantics of meter, ekphrasis, elegy, Akhmatova Orphans

УДК: 82.14

DOI: 10.53953/08696365_2025_192_2_272

UDC: 82.14

DOI: 10.53953/08696365_2025_192_2_272

В статье рассматривается стихотворение Анатолия Наймана «Растительность» в контексте всего творчества поэта, отдельно — его позднего периода. Три части стихотворения интерпретируются как рефлексия по поводу трех возможностей поэтического письма, которые развивали сам Найман и его ближайшие современники: рассуждая о природном круговороте жизни и смерти, поэт последовательно обращается к элегии, философскому эссе в стихотворной форме и к «научной поэзии»: если первая часть стихотворения возводится к романтической меланхолии, то вторая и третья — к поэтике европейского барокко. Все эти возможности разрабатывались «ахматовскими сиротами» и кругом близких им авторов; Найман в «Растительности» делает попытку подвести итог этим поискам, сообщая каждой части стихотворения свой стилистический обертон.

The article examines the poem "Vegetation" by Anatolii Naiman in the context of his poetics, and in particular of his late period. The poem's three parts are interpreted as reflections on three possibilities of poetic writing developed by Naiman and his contemporaries: in discussing the natural cycle of life and death, the poet alternately employs elegy, philosophical essay in verse form, and scientific poetry. While the first part of the poem can be traced back to Romantic melancholy, the second and third parts refer to the poetics of the European Baroque. All of these possibilities were developed by "Akhmatova's Orphans" and other poets of the Soviet underground; in "Vegetation", Naiman attempts to summarize these explorations, giving each part of the poem its own stylistic overtone.

Анатолий Найман

Растительность

1. Сезон

Оба апрельские — я и растительный
мир, бессердечный, нагой, обольстительный
в генеалогиях дров и деревьев,
давка колосьев, веток симпозиум,
жесть камуфляжная вёсен и осеней.
червы младенчества, обморок треф.

Новую вскрой нам колоду, поручица-
девственность. Дай пошептать, как получится.
Плюнь на словарь, самый лепет любя:
что-то под хлопанье зала и знамени,
что-то под тягу каминную пламени.
Речь — для себя, для себя, для себя.

Рифма пехоту военно-зеленую,
синькой и золотом рвань соблазненную,
делит на десять, множит на два:
липа, пиле обреченная высями,
в дебрях крошечных рассветные лысины,
нежных травинки бабка ботва.

Райские полной отмеряны чашею
яблочки, сумерки, сны одичавшие.
Рожа трубит, что в казне ни копья.
Цивилизация времени рушится.
Вновь не у дел мы. С медалями лужица —
зеркало славы. Сезона. Себя.

6 июля 2014

2. *Липа Никоновых*

Липа столетняя падала без свидетелей.
Только от столкновенья веса ее с землей
дуновенье промчалось. Хозяина нервы ответили
как на огонь: дыханье забило золой.

Гибель — в цеплянье за низ с тяготеньем кверху:
к небу. Воздух-то воздух, но ведь над воздухом дух.
Ангел, неведомый людям, дерево ставит как веху
взлета — скелета твари, чей позвоночник сух.

Всё, что ветром колышется, соприродно флагу,
Всё, что часть дерева, — пламени жгучий язык.
преет, вытягиваясь, сердцевина в бумагу,
на иероглиф лаптя не надерется лык.

Старый хозяин медленной гильотиной
бензопилы разрезает, как шею, ствол —
и тогда бездыханная вдруг предстает картиной
казни — плахой медовой вспыхивает пень-стол.

Старый хозяин был живописец. Липа
рубенсовски, в гуде пчел, сколько тому уж лет,
ему позировала. В благоуханном лифе,
в цветочных буфах писан ее портрет.

Темячко вон где. В росте моментном как в страсти
древесина и есть растительная душа.
Чуждая нам — липе не скажешь здрасьте.
Разом падают обе, соседский забор круша.

8 июля 2014

3. Пересмотр Ламарка

Вьюнок плюща — кузен дождевого червя
покрас только зелен и скорость движенья ниже,
а так, ползком и маршруты чутьем кривя —
родня и ровня. И герб, а не нувориши —
от первых дней, от да-будет, от хорошо.
Смотрю — и состав мой, какой-никакой мой гений,
мой мозг и соки — я то есть — сказать общо —
конгломерат растительных норм растений.

9 июля 2014

Поздние поэтические сборники Анатолия Наймана нечасто вызывали критические отзывы — гораздо больше внимания привлекала его проза, особенно когда ее понимали как достоверную или недостоверную мемуаристику. Рецензенты, добравшиеся до новых наймановских книг стихов, сделали несколько замечаний, — которые кажутся точными и при этом друг другу противоречат: «По стилю, по сочетанию жестко... реалистических деталей и тонкой духовности эти стихи отказываются от опыта акмеизма»; «...оставаясь в рамках широко понимаемой постакмеистической поэтики, Найман все более и более фокусируется на придании стиху большей жесткости и четкости, на максимальном отказе от второстепенных деталей, лишних эпитетов, на прозаизации стиха»¹. На сборник «Подношение Гале»², в который вошло интересующее нас сегодня стихотворение «Растительность», откликнулся Эмиль Сокольский — и его рецензия не была сочувственной:

Стихи Наймана очень похожи на прозу. Умную, тщательно продуманную, написанную с напряженной заботой о литературности, о сложности высказывания, об оригинальности. Одним словом — демонстрация холодного мастерства, без вздоха вдохновения, при строгом контроле речи, которой неведомо забвение хоть в печали, хоть в радости³.

В этом отзыве есть некое зерно справедливости — в первую очередь это касается замечания о схожести стихов с прозой. Вообще говоря, для автора, кото-

-
- 1 Бобышев Д. Блеск на острие. О стихах Анатолия Наймана // Знамя. 2008. № 3. С. 216; Давыдов Д.М. Хроника поэтического книгоиздания в аннотациях и цитатах. Февраль — май 2006 // Воздух. 2006. № 2. С. 167.
 - 2 Найман А.Г. Подношение Гале. М.: Рипол классик, 2015.
 - 3 Книжная полка Эмиля Сокольского // Дети Ра. 2016. № 11 (145) (<http://www.detira.ru/arhiv/publication.php?id=17515> (дата обращения: 28.06.2024)).

рый прозой в последние десятилетия жизни активно занимался, такая конвергенция вполне объяснима, и в стихах «Подношения Гале» мы встречаем много напоминающих о прозе периодов: каталогов, развернутых размышлений. Но источник этой прозаизации — вполне поэтический. Например, поэтика перечисления, каталога не менее важна для Наймана, чем для Бродского, а в такой вещи, как «Растительность», Найман сознательно работает с русской поэтической традицией, добавляя еще один текст к корпусу русских элегий — в первую очередь к его философской, «аналитической», авторефлексивной части [Козлов 2012: 177, 186] — и к традициям элегии «сезонной» [Там же: 242—255], наследуя тем самым поэтам от Батюшкова и Гнедича до Заболоцкого, а заодно отсылая к прозаической классике и эссеистической манере письма. «Тщательно продуманная», «умная» (читай: слишком умная), особенно «холодная» — характеристики, применявшиеся и к поэзии Бродского. Эти характеристики могут быть и вполне положительными (отошлю, например, к эссе Олега Юрьева «Иосиф Бродский: ум»⁴).

Возвращаясь к словам Давыдова о постакмеизме, я хотел бы высказать предположение: с годами для поэта, следующего определенной манере — в случае Наймана постакмеистической, — становится все важнее поэтическое оправдание этой манеры, некое метапоэтическое высказывание. В свете этого предположения поздняя элегия в позднем сборнике читается как подведение итогов, смотр возможностей — а возможно, и присяга на верность одной из них.

Стихотворение «Растительность» (2014), кажется, можно трактовать как обозрение — и применение — трех разных возможностей письма, так или иначе ассоциирующегося с работой «ахматовских сирот» и пересекавшихся с ними поэтов ленинградского андеграунда. Несмотря на то что во всех частях «Растительности» мы встречаем характерные для поэзии Наймана приемы — скажем, второй и третьей частям присущ усложненный почти до степени неудобочитаемости синтаксис, фразы, нагруженные вставными предложениями, — разница между тремя частями стихотворения и в просодии, и в стилистической ориентации вполне ощутима.

Сама идея представления поэзии как древа с расходящимися ветвями не нова; в критических выступлениях очень разных теоретиков встречается сопоставление с таким деревом русской поэзии XX века, где от единой традиции отходят мощные ветви модернистских «измов», до поры до времени — примерно до 1960-х — сохраняющие между собой связь, а затем разветвляющиеся еще дальше, с учетом неестественного для «нормального» литературного процесса деления литературы и поэзии на подцензурную, неподцензурную и эмигрантскую [Кузьмин 2008: 4; Лён 1987]. Это классификаторское и политическое ветвление Наймана занимает мало, если занимает вообще. Важнее для него показать, что те образы, которые можно причислить к вечным, изначальным поэтическим символам (сошлюсь на труды Ольги Фрейденберг [Фрейденберг 1997: 63, 181]), остаются живыми и работающими в текстах разной стилистики и разной субъектной структуры.

Мотив флоры в наймановских стихах присутствует с самых ранних лет (один из первых, неопубликованных сборников поэта называется «Роцца»); де-

4 Юрьев О.А. Иосиф Бродский: ум // Юрьев О.А. Заполненные зияния: Книга о русской поэзии. М.: Новое литературное обозрение, 2013. С. 79—84.

рево и лес — среди самых частых у него образов. Они ассоциируются, как правило, с экзистенциальной ситуацией перехода, вполне в соответствии с представлениями о функции леса в фольклоре, многократно отраженными в литературе: так, «Сентябрьскую поэму» Найман начинает с реминисценции из Данте: «Я заблудился в можжевелевом лесу»⁵. Изменение облика леса — предчувствие зимы и смерти (и здесь собиратель, кодификатор тропа — конечно, Пушкин с «Осенью»):

Словно ветер дунул наконец-то,
и с небес посыпалась листва,
и лишаась последнего соседства,
зачернели прутья естества.

И на этот клен не то осину
прямо выводила колея.
Как через плетеную корзину
я взглянул — и все увидел я.

То, что в книге до сих пор хранилось,
то, что обещалось, то, что снилось,
то, чем только жил я, — и вдали
холмик свежевырытой земли.

1964⁶

Интересно, что в своем предисловии к неопубликованной «Роще» Михаил Мейлах выделяет это стихотворение как определяющее для главной поэтической темы Наймана — «восстановления реальности» [Мейлах 1985: 255]. О том, что означает это восстановление и не является ли оно скорее конструированием реальности нового порядка, можно сделать вывод из других «растительных» текстов Наймана. Часто растительный мотив вплетается у него в экфрасис⁷ — что лишь усиливает мотив пограничья: границе между жизнью и смертью соответствует граница между искусством и реальностью, изображением леса и наполнением этого символа. Так, в «Гобелене» пасторальный облик музыканта, выходящего на опушку леса, подсвечивается — не без политических импликаций — «смертельной тоской»; в «Картине в раме», с очевидностью посвященной памяти Ахматовой, «две фигуры бредут через реденький лес, / это я и прекрасная старая дама»⁸. Лес, каким бы реденьким он ни был (возможно, Найман здесь отсылает к «мелкому, нищенскому» ольшанику, предворяющему кладбищенский лес в «Августе» Пастернака) — все же стихия, а не упорядоченная флора. Диалектика искусства и природы, попытка упорядочить природу возникает в другом стихотворении сборника «Сентиментальный марш» — «Деревьях». Давая характеристики деревьям («Вяз — вдовец, беспартийный, литовец, / Ясень — из неимущих, толстодец...»),

5 Найман А.Г. Незванные и избранные. М.: Клуб 36.6, 2012. С. 448.

6 Там же. С. 467.

7 О тесной связи поэтологии и экфрасиса см. недавнюю работу, рассматривающую эту связь на примерах современной русской поэзии: [Житенёв 2022].

8 Найман А.Г. Незванные и избранные. С. 389, 411.

поэт объявляет, что «лиственниц хрупкая хвоя / долговечней, чем крепкая Троя». Здесь имеется в виду не только вечное обновление «младой жизни, играющей у гробового входа», но и культурные коннотации деревьев: ведь лиственница в самом деле — дерево, ассоциируемое с долговечностью (можно вспомнить, например, представление о том, что на лиственничных сваях построена Венеция). Парадоксальным образом, однако, упорядочивание ведет к разрушению: стихотворение заканчивается картиной гибели леса под топорами лесорубов, запустением, уничтожающим всю дикорастущую сложность: «Что пленительным будущим было — / ветром сдуло, дождями размыло, / под ногами крошится золою, / и мучительно будет бывшее»⁹. Уничтожение великолепного каталога природы — действие человеческое и в безоценочном смысле культурное. «Высокая» же культура может извлекать из этого действия уроки: таков хрестоматийный финал «Трех смертей» Льва Толстого, к которому, как кажется, отсылает финал второй части наймановской «Растительности». При этом не всегда такие уроки идут на пользу: у наймановской риторики возможна подкладка, второе дно. Так, в стихотворении «Механизм фотографии», написанном уже в 2000-е годы, Найман вновь обозначает черту между реальностью и искусством, показывая, как фатально фотоснимок разросшегося растения не равен самому растению: «...сколок вида / опустошен. Обескровлен. В заглохший сад / переименован вульгарно», — и тут же все-таки демонстрируя восхищение героя изображенным кустом: «Как же он свеж! Как он густ! Как воздушен! Как пуст!»¹⁰ (обратим внимание, что Найман настойчиво использует традиционные рифмы к слову «куст», как бы обрисовывая его проверенным способом, подчеркивая его присутствие).

В стихотворении «Растительность» интересна в первую очередь его трехчастная, разветвленная структура. Для идейного плана трехчастных текстов или текстов, легко членимых на три части (например, сонетов) характерна гегельянская схема «тезис — антитезис — синтез»¹¹. В стихотворении Наймана такая схема неочевидна: скорее, если смотреть на него с точки зрения субъектной организации, тут подходит схема с чередованием интроспекции, взгляда наружу и вновь интроспекции; если быть совсем точным, в первой и третьей частях стихотворения интроспекция смешана с внешним наблюдением, поскольку говорящий сопоставляет себя с растительным миром. Во второй же части его взгляд обращен только на внешний мир, в котором гибнет липа, — напрашивающаяся параллель с человеческой жизнью и смертью не проговаривается, а остается как бы за кадром.

Такому чередованию субъектности соответствует смена ритма и строфики. «Сезон» написан дольником на основе четырехстопного дактиля с рифмовкой ААВССВ — ритмически близки, но не идентичны этому такие тексты, как «Пироскаф» Баратынского (и несколько стихотворений, напрямую адресующихся к «Пироскафу», у Кушнера и Кублановского), «В полном разгаре страда деревенская...» Некрасова, «На смерть Жукова» Бродского, «Глупый мой сон,

9 Там же. С. 421—422.

10 Там же. С. 81.

11 О сонетной структуре см.: [Гаспаров 1972: 67]. О применимости этой гегельянской схемы к «сюжету» человеческой жизни, отображенному в классической литературе, см., например: [Frye 1990: 230].

неразумная дрёма...» Тарковского и «Ранняя осень» Брюсова¹². Последняя ближе всего к «Сезону» по тематике: и Брюсов, и Найман описывают финал «растительного сезона», только если Брюсов делает это вполне идилически, то для Наймана медали опавших листьев — символ конца жизни, подведения итогов. Так или иначе, все эти тексты восходят к жанру элегии с характерным для нее сопоставлением смены сезонов и этапов человеческой жизни. Любопытно, что близкий метр — четырехстопный дактиль с женскими клаузулами — Михаил Гаспаров в «Метре и смысле» называет «размером-неудачником», размером, который «не смог выработать достаточно разнообразных семантических окрасок и который поэтому был обречен на самоповторение и безвременно увял» [Гаспаров 2012: 246]. Рассматривая стихотворения, написанные этим размером, Гаспаров подчеркивает, что неизбежно приходится дополнять материал текстами с другими видами клаузул, и на основе анализа классических стихотворений Лермонтова, Никитина, Полонского называет основной мотив, основную семантическую окраску четырехстопного дактиля в XIX веке: горькая жизнь, «горе вообще». Между тем в конце XIX века формируется противоположная тенденция: стихотворение, окрашенное светлыми эмоциями, которые связаны с мотивами наблюдения за природой, ее обновлением (как правило, на меньшем временном отрезке — например, речь может идти о наступлении дня); среди авторов, работавших с этими мотивами, — Сологуб и Бальмонт [Там же: 258—261].

Диалектика между этими двумя эмоциональными регистрами отчасти составляет интригу «Сезона»: обозначая начало и конец периода соответственно в начале и конце стихотворения (апрель — месяц рождения автора и месяц начала вегетации; осень — конец сезона и «осень жизни» — конец себя), в промежутке между стартом и финишем Найман в каждой строфе смешивает приметы весны и осени, мотивы жизни и смерти, мажорные и минорные коннотации. Обольстительность соединяется с наготой (что работает для человека, но не очень-то — для растительного мира: образ нагих ветвей связан с сезоном холода, растительной спячки и далек от идеи фертильности), дружественный симпозиум с военными действиями, юные нежные травинки с их «бабкой» ботвой, дерева — с дровами (то есть живые деревья с мертвыми). Это перемешивание, или, можно сказать, тасовку, Найман оправдывает, вводя мотив карточной игры с ее случайностным характером («А перед ним воображенье / Свой пестрый мечет фараон» — так Пушкин описывает игру воспоминаний о прошлом, обуревающих Онегина). Карточные масти Найман уподобляет листьям в разных стадиях жизни — от только что проклюнувшихся до опавших (звуковая ассоциация «упавший в обморок» — «опавший»).

12 И Баратынский, и Найман используют четырехстопный дактиль с усечениями в середине строки, но Найман, в отличие от Баратынского, пользуется дактилической клаузулой в строках АА и СС. Некрасов соблюдает правильность дактиля, но вводит разностопность, а в последних двух строфах переходит на рифмовку АВАВ. Бродский, ориентирующийся на стих Державина, предлагает схему рифмовки, отличную и от Державина, и от Баратынского. Отличается схема рифмовки и у правильного дактиля Брюсова (АВАВАВ). Такая же, как у Наймана, схема рифмовки в стихотворении Тарковского, но он, как и Баратынский, пользуется только женскими и мужскими клаузулами и прибегает к правильному дактилю безо всяких усечений. Вольно расставляя усечения, Найман приближается к ритмической свободе Баратынского — при этом сохраняя традиционную меланхолическую интонацию «сезонной» элегии.

Попытка выйти из этой круговерти связана с желанием начертить вынужденную линию судьбы — которая должна вырасти из карточного гадания; этот жест как бы начинает все заново (отсюда слово «девственность», семантически связанное с образом вскрываемой колоды карт). Казалось бы, таким образом в стихотворении появляется мотив преодоления, и средство для этого преодоления — отказ от конвенциональной речи, от «словаря»: подлинной оказывается речь для себя, которой словарная соотнесенность с читательским пониманием не нужна. За этим следует самая насыщенная внутренними и неочевидными ассоциациями третья строфа — таким образом, «речь для себя» оказывается мандельштамовским «мышлением опущенными звеньями»¹³. С этой внутренней работой мышления связаны внешние проявления, выраженные в числительных: «десять» может пониматься как адресация к печатающим пальцам, «два» — к глазам поэта. Глаза, однако, и подводят, сразу замечая, что природная логика, в конце концов ведущая к «закрытию сезона», то есть к смерти, победит. Глаза замечают липу, обреченную пиле (слоговая палиндромичность «липа — пила» подчеркивает эту обреченность-обрученность), — ту самую липу, которая появится во втором тексте; «лысины» рассвета, показывающие, что густая листва начинает редеть; наконец, «бабку ботву»: слово «бабка» недвусмысленно говорит о старости. Весь парад ассоциаций в конце концов приходит к выводу о том, что попытки преодолеть природную логику бесполезны: «Цивилизация времени рушится», и сезон завершается вместе с человеком. Некой нотой надежды, соответствующей модернистскому «оптимистическому» варианту семантического ореола этого метра, звучит слово «вновь» — указывающее на тривиальную вещь: новая старость означает и новое возрождение. Многозначное же слово «мы» может и подчеркивать единство «меня» и «природы», и означать «мы, люди», достигшие нового предела жизни, обозначенного окончанием вегетации.

Орфический «круг рождения» и «круг возраста», а также «колесо неизбежности» заложены именно на таком представлении; смерти, как чего-то безвозвратного, нет; все умирающее возрождается в новом побеге, в приплоде, в детях. С этим представлением слито и другое: тождество человека и животного с растением. Как вегетация, человеческая жизнь то быстро увядает, то снова цветет, —

пишет Фрейденберг в «Поэтике сюжета и жанра» [Фрейденберг 1997: 63].

Следующая часть триптиха, «Липа Никоновых», написана еще более расшатанным, весьма вариативным дольником, вновь на дактилической основе; этот стих больше приближен к просодии, разрабатываемой в конце XX — начале XXI века: в качестве примеров можно назвать Бродского, Алексея Парщикова и Бориса Херсонского. От элегического настроения мало что остается: перед нами текст-наблюдение, текст практически обезличенный, и эта обезличенность подчеркивается первой же строкой: «Липа столетняя падала без свидетелей». Найман отсылает здесь к известному философскому мысленному эксперименту («Слышен ли звук падающего дерева в лесу, если никого рядом нет?»), часто — и ошибочно — возводимого к солипсическим идеям Джорджа Беркли. Здесь, однако, восприятие не обрублено окончательно: колебание воздуха от падения дерева достигает хозяина сада, ощущающего это падение как

13 Герштейн Э.Г. Воспоминания. СПб.: Инапресс, 1998. С. 19.

катастрофу (и здесь в голову приходит другой английский мем — высказывание Джона Донна о том, что ни один человек не остров; гибель дерева ощущается как личная трагедия). В описываемом происшествии легко найти биографический субстрат: Никоновы — это семья художника Павла Никонова, соседа Наймана по деревне Алексино в Тверской области. Падение дерева — трагедия для художника, что возвращает нас к идее экфрасиса: перед нами будто бы описание изуродованного, погубленного пейзажа («Старый хозяин был живописец. Липа... ему позировала»). Слово «картина» в предыдущей строфе, употребленное в значении «вид», усиливает это взаимопроникновение экфрасиса и реальности.

Простой сюжет — падение липы и распил ее ствола — оказывается отправной точкой, центром ассоциаций, которые как бы расходятся от сердцевины концентрическими кругами, захватывая все новые области — или, если использовать другое «древесное» сравнение, ответвляются от поваленного ствола. Одна из ветвей касается уже обозначенной темы смерти, присоединяя к естественной смерти внезапную гибель: таким образом, в системе дихотомий «природа — человеческая жизнь» еще одно явление получает соответствие. Следующая область — своего рода геометрическая метафизика, взаимосвязь вертикали и горизонтали. Дерево тянется к небу, то есть к Богу; оно и посажено Господним посланником в порядке овеществления идеи восхождения; здесь имеет смысл вспомнить, что крест и дерево в Евангелии могут быть синонимичны («Он грехи наши Сам вознес телом Своим на древо, дабы мы, избавившись от грехов, жили для правды: ранами Его вы исцелились», 1-е Петра 2:24); крест со своим основанием и перекладинами есть соединение вертикали и горизонтали, жизни и смерти. Стихотворение Наймана превращается в парад метонимий: дерево последовательно уподобляется кресту, флашотку и флагу, пламени (и это особо любопытный пример метонимии: губимое как губящее), производимым из него инструментам письма, плахе (еще одна тонкая метонимия: часть казнимого как место казни). Все это нанизывание высвобождает огромный смысловой потенциал: умершее и рассекаемое дерево продолжает генерировать одно значение за другим, пусть даже считывание этих значений все сложнее (в более раннем стихотворении «Слово» из того же сборника читаем о слове, «твердящем через пень-колоду азы / отчаяний и иллюзий»¹⁴; и «пень», и «колода» появляются в «Растительности»). Ну а в пунте стихотворения Найман сводит воедино сниженное и возвышенное — точнее, как бы возвышает сниженное: «В росте моментном как в страсти / древесина и есть растительная душа», — обрубленный ствол как фаллический символ и дух дерева, дух жизни неотделимы друг от друга. Жизнь и смерть связываются воедино внутри одного текста, и когда речь идет о гибели внезапной. Пафос перечисления — не хаотического, а логично организованного, вкупе с ироническим уподоблением высокого и низкого, с рассуждением о геометрии, с расшатанным дольником на основе длинного трехсложника, — кажется, указывает на Бродского как поэтический ориентир второй части триптиха. Можно попробовать указать и на конкретный текст, к которому обращается Найман: это «Исаак и Авраам», центральный образ которого — куст:

14 Найман А.Г. Подношение Гале. М.: РИПОЛ классик, 2015. С. 10.

По сути дела, куст похож на всё.
На тень шатра, на грозный взрыв, на ризу,
на дельты рек, на луч, на колесо —
но только ось его придется книзу.
С ладонью сходен, сходен с плотью всей.
При беглом взгляде ленты вен мелькают.
С народом сходен — весь его рассей,
но он со свистом вновь свой ряд смыкает.
С ладонью сходен, сходен с сотней рук.
(Со всею плотью — нет в нем только речи,
но тот же рост, но тот же мир вокруг.)
Весною в нем повсюду свечи, свечи¹⁵.

Итак, первая часть триптиха работала с традиционным соположением вегетации и человеческой жизни, параллелизм которых благодаря перемешиванию различных элементов лишь маскируется, но не устраняется. Вторая часть задействует экстенсивную разработку образа и мотива, нагромождение разных образов по принципу метонимии; такой метод восходит к барокко английских поэтов-метафизиков, на русской почве успешнее всего воспроизведенному Бродским. И та и другая «ветвь» письма может трактоваться не только как медитация на тему жизни и смерти, но и как поэтологическое высказывание, демонстрация потенциалов разных типов письма. Слова «речь», «бумага», «язык», мотив невозможности установления коммуникации («липе не скажешь здрасьте») — все это подсоединяет к метафизике метапоэтики.

С чем же мы имеем дело в третьей части? Логично предположить, что с интенсивностью, углублением, сгущением образности. В «Пересмотре Ламарка» Найман продолжает работать с барочной поэтикой — в ее, так сказать, научном изводе. Наукообразные лексика и синтаксис («конгломерат растительных норм растений» — и это последняя, теоретически самая «ударная» строка!), сочетание естественно-научного дискурса и мотивов геральдики и генеалогии, ломоносовское «сопряжение далековатых идей», форма восьмистишия — все это напоминает о герметичной поэтике Михаила Ерёмина, развивавшейся параллельно работе «ахматовских сирот» (сравним «Пересмотр Ламарка» с ерёминским текстом, написанным в 2017 году: «...зелень крон / Раскидиста в общественном саду, / И не кровáвей прочих дланевидный / Опáд на зазабóрной собственности / Разбогатевшего (На чём?)»¹⁶ — здесь появляется не фигуральный, а реальный нувориш, присвоивший участок земли с соответствующей растительностью). На главный источник текста Найман указывает сам, но указание это можно считать двояко: это и концепции Жан-Батиста Ламарка, разумеется устаревшие согласно современной эволюционной теории, и стихотворение Осипа Манделъштама «Ламарк». Что же пересматривает Найман?

Ход мысли в этой части триптиха можно пересказать так: плющ и червь схожи между собой и формой, и ползущим движением, и некоей интенцией,

15 Сочинения Иосифа Бродского: В 7 т. / Общ. ред. Я.А. Гордина, сост. Г.Ф. Комаров. Т. 1. СПб.: Пушкинский фонд, 2001. С. 255.

16 *Еремин М.Ф.* Стихотворения / Предисл. С. Завьялова, послесл. Ю. Валиевой. М.: Новое литературное обозрение, 2021. С. 325.

подсказывающей им, как лучше двигаться; относительная примитивность плюща и червя — свидетельство их древности, принадлежности к некоей корневой, изначальной природе (в отличие от «нуворишей», к которым, возможно, принадлежит и созданный в последнюю очередь человек; отметим, что лист плюща — нередкий элемент геральдики, а производное от «червя» слово «червлёный» — часть ее словаря); я и сам похож на конгломерат растений в своих жизненных функциях. Идея о родстве плюща и червя на первый взгляд кажется эзотерической и фантастической, оправданной больше поэтической метафорикой, чем позитивным знанием, но достаточно вспомнить современную генетику, чтобы убедиться, что Найман не так уж неправ; в конечном итоге, у плюща и червя есть общий предок. Итак, мы приходим к опять же тривиальной мысли (в конце концов, и червь, и растение, и поэт обладают метаболизмом и, следовательно, принадлежат к биоте, к наддомену «Жизнь»), но эта мысль — продукт стремительного развития науки, а не тысячелетних наблюдений, восходящих к доисторическим временам. Мышление эпохи модерна в этом коротком стихотворении — общепринятая парадигма, ссылки на библейский миф творения («да будет», «хорошо») только поддерживают ее. Общность же червя, растения, человека — мысль, разумеется, антиламаркистская и в то же время противостоящая Мандельштаму. Ламарк вслед за Аристотелем постулировал существование лестницы существ, приводя эту модель в качестве доказательства эволюции; не отрицая творения, ламаркисты полагали, что человек его венец, поскольку он сложнее всех устроен, будучи продуктом приспособления к самым сложным условиям. Мандельштам в «Ламарке» ставит эту мысль с ног на голову, декларируя желательность умаления, возвращения к (говоря словами из его «Silentium») пене, «первооснове жизни». Найман приводит эти крайности к некоей середине — и к соответствию современной научной и философской мысли, согласно которой нет ценностной иерархии живых существ (см.: [Шеффер 2010]), а жизнь в самом деле пронизана родственными связями. Зеленый цвет упорно-живого вьюна противопоставлен «зеленой могиле» в стихотворении Мандельштама; гибель ничего не значит, покуда существует семья; даже после смерти человеческое тело подвластно биологическим законам.

Барочно-научное письмо, работающее с научной истиной как с изящным откровением-концептом, — третья ветвь, отходящая от нашего ствола. Вся «Растительность» теперь представляется не просто трехчастной элегией, но тремя взаимосвязанными поэтическими эссе (вот где всплывает замечание рецензента о «прозаичности» наймановской поэзии): предмет одного — интроспективный самоанализ на фоне традиционнейшего сопоставления человеческой жизни и смены сезонов; предмет второго — взаимообратимость смерти и жизни, произведение искусства, способное даже своей гибелью, своим отсутствием высвободить потенциал этого искусства (а кроме того, побудить к письму); предмет третьего — секрет биологического родства, подтверждающий поэтическое наитие на основе наблюдения отдаленных сходств. Если же обратиться к формам этих поэтических эссе, выяснится, что они, эти формы, автореференциальны: они несут в себе память о работе предшественников и современников и отсылают к разным эпохам поэтического творчества, вписанным в большую историю магистральной ветви русской поэзии. Именно в этом смысле «Растительность» и другие поздние стихи Наймана постаккеистичны. Игорь Гулин, рассуждая о термине «постаккеизм», выделяет его глав-

ную черту: «...относительная традиционность формы воспринимается как признак культурной рефлексии, а не инерции, нормативности»¹⁷. Это означает, что форма может и должна варьироваться, чтобы не застыть в поэтическом пассаже. Найман, работая с очень традиционными темами, избегает пассажа именно потому, что разветвляет свою мысль, придает каждой ветви свой стилистический оттенок — целиком используя формальные возможности, которые предоставляет тернарная структура.

Библиография / References

- [Гаспаров 1972] — *Гаспаров М.Л.* Сонет // Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. / Гл. ред. А.А. Сурков. Т. 7: «Советская Украина» — Флиаки. М.: Советская энциклопедия, 1972. Стб. 67—68.
(*Gasparov M.L.* Sonet // *Kratkaya literaturnaya entsiklopediya* / Ed. by A.A. Surkov. Vol. 7. Moscow, 1972. Cols. 67—68.)
- [Гаспаров 2012] — *Гаспаров М.Л.* Метр и смысл: об одном из механизмов культурной памяти. М.: Фортуна ЭЛ, 2012.
(*Gasparov M.L.* Metr i smysl: Ob odnom iz mekhanizmov kul'turnoy pam'yati. Moscow, 2012.)
- [Житенёв 2022] — *Житенёв А.А.* Современная российская поэтология и проблема экфрасиса. Berlin: Peter Lang, 2022.
(*Zhitenev A.A.* *Sovremennaya rossiyskaya poetologiya i problema ekfrasisa*. Berlin, 2022.)
- [Лён 1987] — *Лён В.* Древо русского стиха (принципы метапоэтики) // Часы. 1987. № 66. С. 104—140.
(*Lyon V.* *Drevo russkogo stikha (printsipy metapoe'tiki)* // *Chasy*. 1987. No. 66. P. 104—140.)
- [Козлов 2012] — *Козлов В.И.* Русская элегия неканонического периода: очерки типологии и истории. М.: Языки славянской культуры, 2012.
(*Kozlov V.I.* *Russkaya elegiya nekanonicheskogo perioda: Ocherki tipologii i istorii*. Moscow, 2012.)
- [Кузьмин 2008] — *Кузьмин Д.В.* Русская поэзия в начале XXI века // РЕЦ. 2008. № 48. С. 3—38 (<https://polutona.ru/rets/rets48.pdf> (дата обращения: 28.06.2024)).
(*Kuz'min D.V.* *Russkaya poeziya v nachale XXI veka* // *REts*. 2008. No. 48. P. 3—38 (<https://polutona.ru/rets/rets48.pdf> (accessed: 28.06.2024)).)
- [Мейлах 1985] — *Мейлах М.Б.* [О Наймане] // Антология новейшей русской поэзии «У Голубой лагуны»: В 5 т. / Сост. К.К. Кузьминский, Г.Л. Ковалев. Т. 2. Newtonville, MA: Oriental Research Partners, 1985. С. 255—262.
(*Meylakh M.B.* [O Naimane] // *The Blue Lagoon Anthology of Modern Russian Poetry: In 5 vols. / Comp. by K. Kuzminsky, G. Kovalev. Vol. 2.* Newtonville, MA, 1985. P. 255—262.)
- [Фрейденберг 1997] — *Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра / Подгот. текста, общ. ред. Н.В. Брагинской. М.: Лабиринт, 1997.
(*Freidenberg O.M.* *Poetika syuzheta i zhanra* / Prep., ed. by N.V. Braginskaya. Moscow, 1997.)
- [Шеффер 2010] — *Шеффер Ж.-М.* Конец человеческой исключительности / Пер. с фр. С.Н. Зенкина. М.: Новое литературное обозрение, 2010.
(*Schaeffer J.-M.* *La fin de l'exception humaine*. Moscow, 2010. — In Russ.)
- [Frye 1990] — *Frye N.* *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton, NJ; Oxford: Princeton University Press, 1990.

17 *Гулин И.* К настойчивому «теперь». Арсений Ровинский как поэт исторической травмы // *Воздух*. 2012. № 3—4. С. 230.