

Научная статья

DOI: 10.15393/j9.art.2024.14462

EDN: LNMEUO



Эксперимент с каноном (поэтика сонетов А. Вознесенского)

О. И. Федотов

*Московский педагогический государственный университет
(г. Москва, Российская Федерация)*

e-mail: o_fedotov@list.ru

Аннотация. Андрей Вознесенский, зарекомендовавший себя «менестрелем атомным», беззаветным певцом научно-технической революции, безоглядно устремленным в будущее, не был, если говорить объективно, ярым поклонником сонета, как, впрочем, и его кумиры-учителя В. Маяковский и Б. Пастернак. Однако определенную дань этой старинной жанрово-строфической форме он все-таки отдал, обогатив ее радикальными новациями. В статье проанализирован так называемый «Сонет-экспромт» (1998), завершающий сонетиану поэта. Заголовок стихотворения служит одновременно и его жанровым определением. Мотив Пустоты, Ничтожения — одна из устойчивых идейно-тематических доминант творчества Вознесенского — рассматривается в связи с его увлечением трудами М. Хайдеггера, с которым он лично общался во Фрайбурге в 1967 г. Отражение идей немецкого философа находим в таких эссе Вознесенского, как «Зуб разума», «О» и в нескольких циклизующихся лирических стихотворениях, среди которых значительную часть составляют сонеты или, по крайней мере, их дериваты. Основное внимание в статье уделяется характерному контрасту в представлениях поэта между высокими содержательными кондициями классического сонета и предельно свободным отношением к его каноническим формам.

Ключевые слова: Андрей Вознесенский, сонет, канон, формальные эксперименты, идеи экзистенциализма, концепт, жанровое разнообразие

Благодарность. Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (РНФ, проект № 23-28-00545 «Сонет и сонетные ассоциации в русской поэзии XIX–XXI вв.», <https://rscf.ru/project/23-28-00545/>).

Для цитирования: Федотов О. И. Эксперимент с каноном (поэтика сонетов А. Вознесенского) // Проблемы исторической поэтики. 2024. Т. 22. № 4. С. 313–330. DOI: 10.15393/j9.art.2024.14462. EDN: LNMEUO

Original article

DOI: 10.15393/j9.art.2024.14462

EDN: LNMEUO

Experiment with Canon (on the Poetics of A. Voznesensky's Sonnets)

Oleg I. Fedotov

*Moscow Pedagogical State University
(Moscow, Russian Federation)*

e-mail: o_fedotov@list.ru

Abstract. Andrei Voznesensky, who proved himself to be an “atomic minstrel,” an unreserved singer of scientific and technical revolution, whole-heartedly striving for the future, was not, objectively speaking, an ardent fan of the sonnet, as, indeed, were his idols and teachers Mayakovsky and Pasternak. However, he nevertheless paid a certain tribute to this ancient genre-strophic form, enriching it with radical innovations. The article analyzes the so-called “Impromptu Sonnet” (1998), which completes the poet’s sonnet ensemble. The title of the poem simultaneously serves as its genre definition. The motif of Emptiness, one of the steady ideological and thematic dominants of Voznesensky’s work is considered in connection with his fascination with the works of M. Heidegger, with whom he personally communicated in Freiburg in 1967. We find a reflection of the German philosopher’s in Voznesensky’s essays, including “The Tooth of Reason,” “O” and in several cyclizing lyrical poems, a significant part of which are sonnets or at least their derivatives. The article focuses most closely on the distinctive contrast in the poet’s ideas between the high content conditions of the classical sonnet and the exceptionally liberal attitude to its canonical forms.

Keywords: Andrei Voznesensky, sonnet, canon, formal experiments, ideas of existentialism, concept, genre diversity

Acknowledgement. The research was carried with the financial support of the Russian Science Foundation (RSF, project number 23-28-00545 “Sonnet and Sonnet Associations in Russian Poetry of the 19th — 21st Centuries”, <https://rscf.ru/project/23-28-00545/>).

For citation: Fedotov O. I. Experiment with Canon (on the Poetics of A. Voznesensky’s Sonnets). In: *Problemy istoricheskoy poetiki [The Problems of Historical Poetics]*, 2024, vol. 22, no. 4, pp. 313–330. DOI: 10.15393/j9.art.2024.14462. EDN: LNMEUO (In Russ.)

В 1998 г. Андрей Вознесенский, не слишком увлекавшийся твердыми строфическими формами, опубликовал так называемый «Сонет-экспромт» («Измучила нас музыка канистр...»). Заголовок стихотворения, он же — его жанровое определение, намекает на то, что оно было создано экспромтом, без черновигов, когда важнее не результат, а процесс творчества. Прецеденты такого рода известны: Пушкин в «Египетских ночах» поведал о загадочном итальянце, сочинившем на глазах великосветской публики заказанную ему одной из дам поэму о Клеопатре и ее любовниках. Его прообразом, как известно, был реальный мастер поэтической импровизации Адам Мицкевич.

В книге воспоминаний Абрама Арго «Звучит слово...» в деталях описывается процесс импровизационного творчества Валерия Брюсова, который, стоя на эстраде

«в своем классическом черном глухом сюртуке; полуприкрыв козырьком руки глаза, <...> казалось, смотрел внутрь себя и потом извергал, выбрасывал из себя, выпаливал несколько строк, отбивая другой рукой ритм. Потом пауза, и снова несколько тактов стиха про себя — и снова четверостишие вслух.

И казалось, что в воздухе слышно ворочание мозговых жерновов этого человека.

Также нужно принять во внимание, что большинство поэтов импровизировало, наматывая стихи на бумаге хоть набросками, хоть крайней зарифмовкой. И тогда это действительно нетрудное, и даже приятное профессиональное упражнение.

Но не таков был Валерий Брюсов, он гнушался шпаргалкой! Импровизация шла из головы.

И причем надо еще учесть, что в своих импровизациях он избрал не обычные, примелькавшиеся формы четверостиший, а применял сложные формы стихосложения — сонет, терцины, октавы. Да, это был труд! Вдохновенный труд!¹.

В ряду подобных брюсовских импровизаций стоят, например, прочитанные в 1918 г. в кафе «Десятая муза» сонет “Memento mori” («Ища забав, быть может, сатана...») или стихотворение

¹ Арго А. М. Звучит слово...: очерки и воспоминания. 2-е изд. М.: Дет. лит., 1968. С. 63–64. (Сер.: В мире прекрасного.)

«Октавы» («Вот я опять поставлен на эстраде / Как аппарат для выделки стихов»)².

Как и при каких обстоятельствах симпровизировал «Сонет-экспромт» Вознесенский, нам, к сожалению, не известно. Впервые поэт обратился к форме сонета в 1970-е гг., написав четыре весьма далеких от классических эталонов текста: посвященную А. Дементьеву элегию «Увижу ли, как лес сквозит...» (1971), «Сонет с узлом» («У тебя развязался шнурок...») (1977), а также, быть может непроизвольно сложившуюся в сонет, хореическую миниатюру «Чары Чаплина» («Как жужжали по-над миром...») и «У костра» («Будь проклята, вечная мерзлота...»), оба — 1978 г. (см.: [Федотов, 2024a]). По-настоящему Вознесенский оценил сонетную форму после того, как Д. Д. Шостакович пригласил его к сотрудничеству, задумав написать к 500-летию со дня рождения итальянского гения сюиту на слова Буонарроти для баса и фортепиано (*Suite on verses by Buonarroti*. Op. 145). Ему было предложено усовершенствовать классический перевод Абрама Эфроса. Но Вознесенский, как ему это было свойственно, выполнил работу по максимуму: в корне переиначив стилистику на свой лад, он заново перевел 8 сонетов и 5 стихотворений в свободной форме. Чтобы не переделывать уже практически написанный музыкальный ряд, композитор был вынужден довольствоваться вариантом Эфроса, зато Вознесенский получил возможность опубликовать собственную сюиту под названием «Мемориал Микеланджело».

В 1980 г. появился один из трех регтаймов Вознесенского с жанровым обозначением «сонет», состоящий из 43 укороченных стихов тактовика с междуиктовым интервалом 0/2 слога (см.: [Федотов, 2024a]). В дальнейшем поэт пишет почти исключительно аномальные сонеты. Например, «Шекспировский сонет», состоящий из двух частей, каждая по 12 стихов, первая — имитация перевода 66 сонета У. Шекспира, вторая — авто-комментарий (см.: [Федотов, 2024b]). Завершает сонетные эксперименты поэта-новатора поэма-инсталляция «Россия воскресе», насчитывающая только в катренной части 200 стихов

² См. описание одной из импровизаций: Спасский С. Маяковский и его спутники: воспоминания. Л.: Сов. писатель, 1940. С. 134–135.

в одну сторону и столько же в другую. Автор трактует ее как «безразмерный молитвенный сонет».

В 1990-е гг. из-под пера Вознесенского появилось еще две пары экспериментальных дериватов сонета: написанный вольным дольником с дополнительными внутренними рифмами в нечетных строках первого катрена опрокинутый сонет «Каббалистическая экспертиза» («Отель — как сейнер. Землетрясение!») (AbACCb DeDE DfDf) и полусонет «Старуха записала туалеты...» (AbA bAbA), оба датированы 1996 г.; а также два стихотворения 1998 г.: сонет с более чем аномальной рифмовкой (AABVBBAA ccDDee) «Тишинка», в котором поэт вспоминает о созданной им в соавторстве с Зурабом Церетели стеле «Дружба навеки», и завершающий его сонетиану «Сонет-экспромт» — последняя попытка хоть как-то удержаться в рамках традиции. Правда, и этот текст отмечен тенденцией к сплошной рифмовке, к тому же автономной в катренах, и нехарактерными для сонета дактилическими созвучиями, троекратно (а с каламбурным вариантом в последней строке — даже четырежды) прозвучавшей евангельской цитатой о многих званых, но немногих избранных (Мф. 20:16) (aB'aB' cB'cB' ccB' B'cB'):

«Измучила нас музыка канистр.
Лишь в ванной обнажаем свою искренность.
Играй для Бога, лысый органист!
Сегодня много званых — мало избранных.

<5> Как сванка, плотный спустится туман.
Пуста Россия, что светилась избами.
И пустотело выдохнет орган:
"Как много нынче званых — мало избранных".

Но музыка *пуста*, словно орган.
<10> И космополитична, как алкаш.
Нет для нее ни званых и ни избранных.
На шесть стволов нас заказав расхристанно,
Бах поднял воротник, как уркаган.
*Из бранных слов мы постигаем истину*³.

³ Вознесенский А. А. Полн. собр. стих-й и поэм в одном томе. М.: Альфа-книга, 2012. С. 735. (Сер.: Полное собрание в одном томе.) Здесь и далее курсив в цитатах наш. — О. Ф.

По мнению Э. Ф. Нагумановой, поэт, деформируя принятые параметры сонетной рифмовки, «использует повторы слов и словосочетаний на протяжении всего произведения, соединяет высокую лексику с разговорной», а главное, несколько раз повторяет популярную библейскую формулу, пока она «не трансформируется в строку "из бранных слов мы постигаем истину"». В результате передается катастрофическое ощущение разлада, безраздельно царящего «в современном мире, где искусство лишается высокого идейного содержания». «...Сама форма стиха, — полагает она, — призвана напомнить читателю о незабываемых началах в деструктивную эпоху, а повторы актуализируют инвариантные смыслы, формируют композиционные центры стихотворения» [Нагуманова: 151]. К сожалению, эти многообещающие пролегомены так и остались неразвернутыми, лишенными конкретики тезисами. Только ли о безыдейности современного искусства тоскует автор? Стихотворение, как музыка Баха, предельно полифонично.

Доминирующий в нем мотив пустоты, свойственный незаполненным канистрам, перманентно ожидающей возрождения России⁴, потрясающему основы бытия инструменту Баха — органу (шести из его многочисленных стволов и неизбежно связанной с ними музыке), упорно подтверждает справедливость общепризнанной максимы евангелиста Матфея (Мф. 22:14) о фатальном несовпадении числа «званных и избранных».

Очевидно, это же несовпадение вызывает во втором терцете недовольство Баха, «заказавшего» нас, надо полагать, лишних «званных», но не «избранных», «на шесть стволов» органичных, или, может быть, каламбурно, предназначенных для ружья? Так или иначе, Бах, несомненно «избранный», поднимая воротник, «как уркаган», удаляется. Куда? Скорее всего, в абсолютную пустоту небытия. Столь же загадочна последняя замковая строка: кто произносит бранные слова и какую истину из них мы можем извлечь и «постичь»? Здесь напрашивается предположение, что библейская «истина» внушается нам рефреном, завершающим и оба катрена, и первый терцет, и, если

⁴ Спроектированная им алебастровая инсталляция к молитвенной поэме «Россия воскресе» была исполнена в форме земного шара с зияющей на месте России дырой. Поэт забирался внутрь и декламировал оттуда свои стихотворные псалмы, почти все рифмующиеся со словом «воскресе».

сдвинуть ударение на первый слог, второй терцет тоже! В конце концов, «бренные слова» тоже *из-бранные*.

Как бы то ни было, но доминирующим ключевым понятием в тексте этого сонета бесспорно является Пустота, возможно, как отзвук опыта, полученного поэтом из общения с экзистенциалистами и последующего пытливого чтения их сочинений.

Пустота, Ничто, «абсолютный вакуум» не были для Вознесенского случайными отвлеченными понятиями. Он переживал их в ряду самых значимых субстанциальных категорий мировосприятия. Исключительный интерес в этом смысле представляет его эссе «Зуб разума», в котором он много лет спустя вспоминает о Мартине Хайдеггере в жанре едва ли не сократовского диалога.

Их встреча произошла в 1967 г. во Фрайбургском, весьма примечательном для нас, русских, университете, где обучался, как известно, в XVIII в. Михайло Ломоносов. Попутно упоминаются Жан-Поль Сартр, с которым он также накоротке общался и которого сравнил с кузнечиком («Задумчив, как кузнечик кроткий»), учитель Хайдеггера Эдмунд Гуссерль, а также русские мыслители Лев Шестов и Николай Бердяев, которые тоже увлекались своей версией «богонаправленного экзистенциализма» [Вознесенский, 2008: 213]⁵. Несмотря на разницу в возрасте, профессиональных интересах и языках, которыми они владели, в ходе беседы обнаружилось немало точек соприкосновения. Хайдеггер был приятно удивлен, узнав, что молодой русский поэт — по образованию архитектор: «Архи-тектор! Тектоника. По смыслу греческого слова это старший строитель. Архитектура поэзии» — быстро сформулировал он [Вознесенский, 2008: 201]. А Вознесенского увлекла мысль немецкого философа о том, что «язык не потому — поэзия, что в нем — прапоэзия, но поэзия потому пребывает

⁵ Особенно Вознесенского увлекали размышления Л. Шестова о смысле истины в творчестве: «Нет Бога, человек предоставлен себе и только себе. Даже нет надежды, которой иногда утешался Сократ, что смерть есть сон без сновидений. Нет, сон посетят видения. И главное видение: Бога нет, человек должен сам стать Богом, т. е. все творить из *ничего*, все: и материю, и формы, и вечные законы» [Шестов: 237] и признание Н. Бердяева в VIII гл. его «Самопознания» о том, что экзистенциальная философия была для него лишь выражением его «человечности, человечности, получившей метафизическое значение» [Вознесенский, 2008: 213].

в языке, что язык хранит изначальную сущность поэзии... истина направляет себя вовнутрь творения...» [Вознесенский, 2008: 206].

Оба, поэт и философ, сходу сошлись на том, что поэзия не только может заниматься переводом с одного языка на другой, но и сама напоминает перевод вещи или «голоса вещей» в сферу поэтического слова. Но при этом всегда остается что-то непонятное «потому, что перевод происходит не на однозначный язык логики <...>. Тем не менее люди понимают стихи, особенно слушая их, почти так, как становится понятной латинская или древнегреческая литургия, даже если ее исполняют на незнакомом языке» [Вознесенский, 2008: 207].

Не слишком рассчитывая на успех, русский поэт попытался разъяснить немецкому философу суть направления мелометаморфизма, к которому он себя в то время самонадеянно причислял. В записи конспектировавшего их разговор графа Клеменса фон Подевильса, генерального секретаря Баварской академии изящных искусств, это выглядело так:

«... "Письменное слово — <...> как бы нотная запись, которая оживает в звуке. Он говорит о своей принадлежности к "музыкальному" направлению в современной русской поэзии, эта линия идет от древних традиций, бардов, певцов (тут можно для сравнения вспомнить кельтский запад Европы, Ирландию). Александр Блок, Манделштам читали свои стихи вслух, подчеркивая ритм, прежде чем их напечатать. Именно к этой школе чувствует свою причастность и Вознесенский. Отвечая в Мюнхене на обвинение в "декламационности", якобы чуждой европейской традиции, Вознесенский указал на эту русскую традицию и на то, что его чтение является как бы воспроизведением, воссозданием стихотворения как творческого акта с максимальной внутренней концентрацией"»⁶ [Вознесенский, 2008: 205–206].

Вознесенский в своем эссе не просто пересказывает содержание состоявшейся поучительной беседы с Хайдеггером, но и, отметим, забегая вперед, признается, что и в дальнейшем он продолжал изучать его труды. Почему бы и не лекцию «Что такое метафизика», прочитанную ученым при вступлении

⁶ Не по этой ли, кстати сказать, причине рассматриваемый нами сонет получил уточняющее жанровое определение «экспромт»?

в должность профессора Фрайбургского университета, которую до него занимал Эдмунд Гуссерль? Дело в том, что в значительной своей части она была посвящена философской категории «пустоты», того, что остается за пределами сущего — предмета изучения разнообразных наук. Философ предлагает задуматься над парадоксом, согласно которому «наука не хочет ничего знать о Ничто» [Хайдеггер: 18], кроме того, что оно не существует. Но определяя «сущее», мы не можем без него обойтись. Поэтому волей-неволей приходится уяснить, что же такое Ничто? Далее он предлагает промежуточный ответ на поставленный вопрос: «Ничто — не предмет, ни вообще что-либо сущее. Оно не встречается ни само по себе, ни пообок от сущего наподобие приложения к нему. Ничто есть условие возможности раскрытия сущего как такового для человеческого бытия. Ничто не составляет, собственно, даже антонима к сущему, а исходно принадлежит к самой его основе. В бытии сущего совершает свое ничтожение Ничто» [Хайдеггер: 22–23].

Солидарно с ним Вознесенский неоднократно пытался осмыслить Ничто, пустоту и вакуум на своем образном языке. Так, в стихотворении «Не забудь» («Человек надел трусы...», 1975), написанном, судя по легкомысленному четырехстопному хорею и парадоксально-ерническому зачину, казалось бы, шутки ради, повествуется о последовательном внедрении человека в окружающий его мир. Он надевает на себя, кроме трусов, майку, джинсы, пиджак, «на пиджак нагрудный знак», «сверху <...> пальто», «на него, стряхнувши пыль, / он надел автомобиль», на него, опять же «сверху», «надел гараж», «наш двор», «как ремень надел забор», присовокупив «жену /, и вдобавок — не одну», «сверху весь микрорайон, / область надевает он»... В конце концов добирается до космических сфер: «надевает шар земной. / Черный космос натянул, / крепко звезды застегнул, / Млечный Путь — через плечо, / сверху — кое-что еще...». Но, почти одевшись, вспоминает, что забыл часы. Приходится раздеваться:

«Человек снимает страны,
и моря, и океаны,
и машину, и пальто.
Он без Времени — *ничто*»⁷

[Вознесенский, 2015; т. 2: 49].

Здесь важнее всего замена напрашивающегося «никто» (не забудем, именно так отрекомендовался хитроумный Одиссей свирепому Полифему!) на чреватое «ничтожением Ничто».

Или взять хотя бы написанный в том же 1975 г. «Романс» — вырвавшийся пронзительный крик души, вроде бы просто-душно стилизованный под незатейливую песнь трубадура, а на самом деле являющийся отчаянной мечтой о чаемом бессмертии, которое якобы сулит вечно длящаяся любовь:

«Запомни этот миг. И молодой шиповник.
И на Твоем плече прививку от него.
Я — вечный Твой поэт и вечный Твой любовник.
И — больше ничего.

Запомни этот мир, пока Ты можешь помнить,
а через тыщу лет и более того
Ты вскрикнешь, и в Тебя царпанется шиповник...
И — больше ничего» [Вознесенский, 2015; т. 2: 61].

Обратим внимание на анафорическую рифму: «Запомни этот *миг* — Запомни этот *мир*», в каламбурном параллелизме сопоставляющую время и пространство. Мысль поэта стремится преодолеть бездну небытия. Но обе строфы завершаются пессимистическим, как глухая стена, рефреном: «И — больше ничего. <...> И — больше ничего»...

Продолжением и уточнением этой мысли выглядит «Месса-04» («Отравившийся кухонным газом...») (1977). Легко предположить, что его название ассоциируется с «Мессой № 4 (C-dur)» (Op. 48, D. 452) — самым популярным в этом жанре сочинением Франца

⁷ Стихотворение 1975 г., посвященное Н. А. Козыреву, ленинградскому ученому, защитившему докторскую диссертацию о давлении времени, как бы в развитие этой мысли, Вознесенский заканчивает соответствующим образом: «Какое несимметричное Время! / Последние минуты — короче, / Последняя разлука — длиннее... / Килограммы сыграют в коробочку. / Вы не страус, чтоб уткнуться в брненное. / Умирают — в пространстве. / Живут — во времени» [Вознесенский, 2015; т. 2: 71–72].

Шуберта. Сам термин «месса» обозначает евхаристический обряд богослужения в католической церкви, во время которого вспоминается жизнь Иисуса, Тайная вечеря и жертвенная смерть Спасителя на Голгофе. В стихотворении Вознесенского вместо Христа оказывается самоубийца, которого доконали «душегубка домашнего рая, / несложившаяся семья. // Отравили квартиры и жены, / что мы жизнью *ничтожной* зовем, / что взвивается *преображенно*, / *подожженное* Божьим огнем» [Вознесенский, 2015; т. 2: 93]. «Ничтожение» жизни смертоносным газом поэт отождествляет с «погасшим огнем Иоганна» (понятно, Баха) и онемевшей музыкой, истекающей из «надпиленных трубок органа, / когда краны открыл органист».

Наконец, в том же 1977 г., была написана баллада «Уездная хроника», в которой лирический субъект, встретившись, видимо, с другом юности, посещает захолустный «сиропный городок», где много лет назад испытывал чувство влюбленности к некоей официантке. Но она целовала не его, а друга. А запомнилась она обоим своим неповторимым очарованием («Когда б не глаз цыганские фиалки, / ее бы мог писать Венецианов») [Вознесенский, 2015; т. 2: 95], несоответствием доставшейся ей судьбы ее высоким душевным порывам и, конечно, ее страшной гибелью, потрясшей весь город (она была зверски убита собственным сыном-сутенером из-за валюты: «Был труп утоплен в яме выгребной, / как грешница в аду. Старик, Шекспир...») [Вознесенский, 2015; т. 2: 95]). Баллада написана в основном белым пятистопным ямбом — размером шекспировских трагедий, с редкими, эпизодически вспыхивающими, рифмами, как, впрочем, и у Шекспира, и сопровождающим весь текст элегическим рефреном «Ты помнишь Анечку-официантку?». Но для нас сейчас в этой потрясающей истории важнее нечто совсем другое, а именно — недоуменное осмысление автором феномена смерти как ничтожения, провала в Пустоту:

«Ты стала мыслью. Кто же ты теперь
в той новой, ирреальной иерархии —
клочок Ничто? тычиночка тоски?
приливы беспокойства пред туманом?

Куда спешишь, гонимая причиной,
необъяснимой нам? зовешь куда?

Прости, что без нужды тебя тревожу.
В том океане, где отсчета нет,
ты вряд ли помнишь 30–40 лет,
субстанцию людей провинциальных
и на кольце свои инициалы?

Но вдруг ты смутно вспомнишь зовы эти
и на мгновение оцепеневаешь,
расслышав фразу на одной планете:
"Ты помнишь Анечку-официантку?"

Гуляет ветер судеб, судебный ветер»
[Вознесенский, 2015; т. 2: 96].

Примечательно, что и в данном случае вместо Никто лиро-эпический герой употребляет философский термин «Ничто» (обратим внимание, с заглавной буквы), да еще и его ничтожную долю — «*клочок Ничто*», а вся череда предшествующих и последующих риторических вопросов-ответов раскрывает экзистенциальную суть этого понятия. Вот почему предшествующий стих «Не существует рая или ада» звучит примерно так же, как приговор Пушкина, вложенный в уста Сальери: «...Нет правды на земле. / Но правды нет — и выше».

Еще выразительнее и очевиднее неразрывную связь поэтической мысли Вознесенского с философией демонстрирует доминантный мотив пустоты, свидетельствующий о его живом интересе к наследию и античных мыслителей, и экзистенциалистов.

Например, в пронзительной элегии «Осень в Сигулде» (1961) калейдоскопически разворачиваются разнообразные формы «ухода», а следовательно, «опустошения» среды обитания лирическим героем. Его «леса» «пусты» «и грустны, / как ящик с аккордеона, / а музыку — унесли, // мы — люди, / мы тоже *порожни*, / уходим мы, / так уж положено / из стен, / матерей / и из женщин, / и этот порядок *извечен*...» [Вознесенский, 2015; т. 1: 110]. И тут же фактически цитируется сентенция Аристотеля:

«нас этот заменит и тот — / "природа боится пустот"⁸...» [Вознесенский, 2015; т. 1: 111].

А в «Монолог актера» (1965) обнаруживается еще более страшная творческая пустота, настаивающая актера, который, прислушавшись к себе, диагностирует свое состояние: «Как школьница после аборта, / пустой и притихший весь, / люблю тоскою аортовой / мою нерожденную вещь»⁹ [Вознесенский, 2015; т. 1: 241].

Кромешную пустоту ощущает он и в безнадежном мадригале, обращенном к одной из его тайных муз, на этот раз, в стихотворении «Рождественские пляжи» (1968), поименованной: «Людмила, / с тех пор в моей спутанной жизни / звенит *пустота* — / в форме шеи с плечами, / и две *пустоты* — / как ладони оттиснуты, / и тянет и тянет, как тяга печная! / <...> — Не плачь, — утешает он возлюбленную. — *Не в Путивле*. И виртуозно завершает свой монолог в рифму сравнением, обозначающим абсолютную разлуку, погружение в Пустоту: «Как будто тебя / от меня *ампутировали*» [Вознесенский, 2015; т. 1: 299].

А вот еще один казус — тотальная некоммуникабельность по телефону в стихотворении «Автомат» (1971). Кто-то упорно звонит: то ли «ангел в кабеле, / пришедший за душой», «А может, это совесть, / потерянная мной», или все же любимая (ср.: «Или женщину мучил и вот наказанье?»)? После глобального обобщения: «*Порвалась связь планеты*¹⁰. / Аукать устаю. / Вопросы без ответов. / Ответы в *пустоту*» — двусложные в ямбической каденции гудки (стопо- и словоразделы идеально совпадают): «Свело. Свело. Свело. / С тобой. С тобой. С тобой. / Алло. Алло. Алло. / Отбой. Отбой. Отбой» [Вознесенский, 2015; т. 1: 328].

В 1977 г. была написана знаменитая «Сага», положенная на музыку Оскаром Фельцманом, в которой вдруг оказывается «минимальным / наше непониманье с тобою / перед будущим

⁸ Кавычки отсылают к античному первоисточнику, слегка переименованному — у Аристотеля: «Природа не терпит пустоты».

⁹ Ср. написанный в том же 1965 г. «Плач по двум нерожденным поэмам».

¹⁰ Зачин этого стиха, скорее всего, неслучайно повторяет концептуальное восклицание шекспировского Гамлета в переводе Б. Л. Пастернака: «*Порвалась* дней связующая нить. / Как мне обрывки их соединить?»

непониманьем / *двух живых с пустотой неживою*» [Вознесенский, 2015; т. 2: 85]. Не скрывается ли за этим потусторонним эпитетом истинное экзистенциальное значение Пустоты?

И уже окончательно, как бы подытоживая эскалацию изничтожения живого присутствия в мире, пустота в полной мере отождествится с небытием в элегии «Частное кладбище» (1977), посвященной «Памяти Р. Лоуэлла», совершенно одно-сторонним обращением к своему покойному американскому другу, которого Вознесенский почитал как величайшего поэта современности. С первого же катрена становится очевидным, что Лоуэлл был весьма высокого роста, раз ему приходилось, проходя «переделкинскую калиткой», наклонять «голову набок, щекою прижавшись к плечу», словно бы он «прижимал недоступную зрению скрипку». «Скрипка пропала. Слушать хочу!» [Вознесенский, 2015; т. 2: 98], — горюет поэт, многозначительно умалчивая, что «пропал» и сам скрипач. Точно так же, некогда, близоруко вступая в домик Петра и примериваясь к зарубке на двухметровой высоте, он «вставал в *пустоту*, что осталась от роста» русского императора... [Вознесенский, 2015; т. 2: 99]. Концовка удивительным образом перекликается своим мрачным пафосом с гениальным стихотворением Марины Цветаевой «Новогоднее», в котором идет страстная загробная переписка, заведомо безответная, с Рильке, оказавшимся «на новом <...> месте зычном, месте звучном / Как Эолова *пустая* башня» [Цветаева: 569]:

«Ах, как звенит *пустота* вместо бывшего тела!
Новая тень под зарубкой стоит.
Клены на кладбище облетели.
И недоступная скрипка кричит.
<...>
Как тебе, Роберт, в новой *пустыне*?»

[Вознесенский, 2015; т. 2: 99].

Если лирическая героиня Цветаевой пытливо интересуется, как там «пишется на новом месте? / Впрочем, *есть* ты — *есть* стих: сам и есть ты / Стих!», как там «пишется в хорошей жысти — / без стола для локтя, лба для кисти / (Горсти)?», и даже задумывается о возможной встрече там, на том свете

[Цветаева: 573], то Вознесенский ограничивается безысходной, как смерть, констатацией:

«Частное кладбище носим в себе.
Пестик тоски в *мировой пустоте*,
мчащийся мимо, как тебе имя?»

[Вознесенский, 2015; т. 2: 99].

Разумеется, никакого нового имени в Пустоте небытия не присваивается, только «прежнее имя, как платье, лежит на плите» [Вознесенский, 2015; т. 2: 99]. И все.

Таким образом, анализ финального в сонетистике Вознесенского «Сонета-экспромта», в ансамбле с несколькими циклизующимися с ним весьма заметными в его творчестве лирическими стихотворениями, показал, насколько доминантная тема Пустоты, волновавшая не только поэтов, но и философов от Аристотеля до Хайдеггера, была близка его автору. Она ассоциировалась прежде всего с экзистенциальным небытием, со щемящим расставанием с жизнью и цивилизационным тупиком, подстерегающим человечество.

К не менее важным выводам подводят нас и наблюдения над планом выражения этих идей. Как никто другой из постмодернистов XX в., Вознесенский свободно трактовал освященную восьмивековой традицией жанрово-строфическую форму сонета. Главным для него было не соблюдение табузированных правил, а установка на канон как свободу самоограничения. А мера ее у каждого поэта — своя, у Вознесенского — почти безграничная. Сонет в его исполнении мог состоять из совершенно произвольного числа строк, в 10, 12, 14, 43 — до 200 с лишним, и в то же время оставаться, как он полагал, достойной репликой в диалоге с Богом (ср.: [Федотов, 2024b]).

Таким образом, дерзкая атака на незыблемый в веках сонетный канон, предпринятая автором сонета-импровизации, «регтайма» о переживаемой по-пушкински бессоннице и бесконечно длящегося молитвословного сонета «Россия воскресе», оказывается удивительно злободневной и актуальной в контексте дискуссии, которую ведут современные поэты-сонетисты и теоретики-сонетологи.

В известном смысле сонет представляет собой модель гармонического слияния традиций и новаторства, идеала и его реального воплощения, свободы и необходимости. Только на фоне недостижимого идеала определенную эстетическую значимость приобретают те или иные отклонения от него, чаще всего продиктованные напором живой поэтической мысли, не терпящей принуждения. Чем более радикальному искажению подвергается идеальная модель, тем отчетливее встает ее призрак над преображенным сонетом, внося определенные поправки в процесс его восприятия. Вот почему отдельные новации не только не отменяют, но со всё бóльшей силой подтверждают и отшлифовывают канон.

Список литературы

1. Вознесенский А. А. Зуб разума // Вознесенский А. А. Рубанок носорога: избр. пр-я о современной культуре. СПб.: Изд-во СПбГУП, 2008. С. 200–215. (Сер.: Почетные доктора университета.)
2. Вознесенский А. А. Стихотворения и поэмы: в 2 т. / вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. Г. И. Трубникова. СПб.: Изд-во Пушкин. Дома; Вита Нова, 2015. Т. 1. 536 с.; Т. 2. 456 с. (Сер.: Новая Библиотека поэта.)
3. Нагуманова Э. Ф. Жанр сонета в современной лирике (на материале творчества русских и татарских поэтов) // Филология и культура. 2014. № 2 (36). С. 150–154 [Электронный ресурс]. URL: https://kpfu.ru/staff_files/F552433490/Sonet.pdf (01.09.2024). EDN: SMHZMF
4. Федотов О. И. О четырех оригинальных сонетах А. Вознесенского 1970-х гг. // Проблемы поэтики и стиховедения: мат-лы X Междунар. науч.-теоретич. конф., посвящ. 100-летию со дня рождения ветерана Великой Отечественной войны, писателя, ученого, педагога Адибаева Хасена Адибаевича (23–25 мая 2024 г.). Алматы: Ұлағат, КазНПУ им. Абая, 2024. С. 85–89. (a)
5. Федотов О. И. «Охота сдохнуть, глядя на эпоху...» (О «Шекспировском сонете» А. Вознесенского) // Русская речь. 2024. № 5. С. 119–127 [Электронный ресурс]. URL: <https://russkayarech.ru/ru/archive/2024-5/119-127?y-sclid=m3io97dgd979168131> (01.09.2024). DOI: 10.31857/S0131611724050109 (b)
6. Хайдеггер М. Время и бытие: статьи и выступления / сост., пер., вступ. ст., коммент. и указ. В. В. Библихина. М.: Республика, 1993. 447 с. (Сер.: Мыслители XX века.)
7. Цветаева М. Стихотворения и поэмы / вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. Е. Б. Коркиной. 3-е изд. Л.: Советский писатель, 1990. 800 с. (Библиотека поэта. Большая серия.)
8. Шестов Л. Сочинения: в 2 т. М.: Наука, 1993. Т. 2: На весах Иова (Странствования по душам). 561 с.

References

1. Voznesenskiy A. A. The Tooth of Reason. In: *Voznesenskiy A. A. Rubanok nosoroga: izbrannyye proizvedeniya o sovremennoy kul'ture* [Voznesenskiy A. A. *The Rhinoceros's Plane: Selected Works on Contemporary Culture*]. St. Petersburg, St. Petersburg Humanitarian University of Trade Unions Publ., 2008, pp. 200–215. (Ser.: Honorary Doctorates of the University.) (In Russ.)
2. Voznesenskiy A. A. *Stikhotvoreniya i poemy: v 2 tomakh* [Verses and Poems: in 2 Vols]. St. Petersburg, Pushkinskiy Dom Publ., Vita Nova Publ., 2015, vol. 1. 536 p.; vol. 2. 456 p. (Ser.: New Library of the Poet.) (In Russ.)
3. Nagumanova E. F. The Genre of the Sonnet in Modern Lyrics (Based on the Works of Russian and Tatar Poets). In: *Filologiya i kul'tura* [Philology and Culture], 2014, no. 2 (36), pp. 150–153. Available at: https://kpfu.ru/staff_files/F552433490/Sonet.pdf (accessed on September 1, 2024). EDN: SMHZMF (In Russ.)
4. Fedotov O. I. About the Four Original Sonnets by A. Voznesenskiy in the 1970s. In: *Problemy poetiki i stikhovedeniya: materialy X Mezhdunarodnoy nauchno-teoreticheskoy konferentsii, posvyashchennoy 100-letiyu so dnya rozhdeniya veterana Velikoy Otechestvennoy voyny, pisatelya, uchyonogo, pedagoga Adibaeva Khasena Adibaevicha (23–25 maya 2024 g.)* [Problems of Poetics and Poetry: Materials of the 10th International Scientific and Theoretical Conference Dedicated to the 100th Anniversary of the Birth of the Great Patriotic War Veteran, Writer, Scientist, Teacher Adibaev Khasen Adibaevich (May 23–25, 2024)]. Almaty, Ulagat Publ., Abai Kazakh National Pedagogical University Publ., 2024, pp. 85–89. (In Russ.) (a)
5. Fedotov O. I. “Hunting to Die Looking at the Epoch...” (On the “Shakespeare Sonnet” by A. Voznesenskiy). In: *Russkaya rech'* [Russian Speech], 2024, no. 5, pp. 119–127. Available at: <https://russkayarech.ru/ru/archive/2024-5/119-127?y-sclid=m3io97dgd979168131> (accessed on September 1, 2024). DOI: 10.31857/S0131611724050109 (In Russ.) (b)
6. Heidegger M. *Vremya i bytie: stat'i i vystupleniya* [Time and Being: Articles and Speeches]. Moscow, Respublika Publ., 1993. 447 p. (Ser.: Thinkers of the 20th Century.) (In Russ.)
7. Tsvetaeva M. *Stikhotvoreniya i poemy* [Verses and Poems]. Leningrad, Sovetskiy pisatel' Publ., 1990. 800 p. (The Poet's Library. A Big Series.) (In Russ.)
8. Shestov L. *Sochineniya: v 2 tomakh* [Works: in 2 Vols]. Moscow, Nauka Publ., 1993, vol. 2. 561 p. (In Russ.)

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ / INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Федотов Олег Иванович, доктор филологических наук, профессор кафедры русской классической литературы, Московский педагогический государственный университет (ул. Малая Пироговская, 1, г. Москва, Российская Федерация, 119991); ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9059-568X>; e-mail: o_fedotov@list.ru.

Oleg I. Fedotov, PhD (Philology), Professor of the Department of Russian Classical Literature, Moscow Pedagogical State University (ul. Malaya Pirogovskaya 1, Moscow, 119991, Russian Federation); ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9059-568X>; e-mail: o_fedotov@list.ru.

Поступила в редакцию / Received 02.09.2024

Поступила после рецензирования и доработки / Revised 01.11.2024

Принята к публикации / Accepted 02.11.2024

Дата публикации / Date of publication 21.11.2024