

БАРОКОВА ТРАДИЦІЯ ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ В РОСІЙСЬКІЙ ПОЕЗІЇ КІНЦЯ ХХ СТ.

Феномен літературного розвитку кінця ХХ ст. полягає в максимальній відкритості художніх систем, настанові на багатовимірний діалог із різноманітними культурними традиціями. За влучним висловом Ранчина, “сучасна свідомість і культура позбавлені цілісності та однозначності. Сучасність увібрала й зіставила найрізноманітніші теорії, ідеї, цінності, залишені у спадок від минулих епох, і зробила їх предметом рефлексії”¹. Російська поезія яскраво демонструє цю тенденцію, яка в деяких випадках зумовлює полістилізм у творчості окремих авторів. Серед багатьох культурних контекстів барокова традиція набуває неабиякого значення, отже, дослідження її вимагає певного дистанціювання від усіх інших джерел і впливових чинників у текстах будь-якого письменника. Сам факт впливу та відтворення діяхронічно віддаленої риторичної за типом культури на літературу кінця ХХ ст., ніби принципово відсторонену від риторичних засад, здається парадоксальним. Проте йдеться не про засвоєння певної системи прийомів, хоча в цій царині теж спостерігаються окремі збіги, а про типологічні сходження духовних і філософських вимірів світу, а з ними — й художнього мислення, що спостерігаються в роз’єднаних культурними епохами творах. Певною мірою вони зумовлені перехідним характером культурної ситуації кінця ХХ ст., що породжує близькі до інших перехідних епох моделі світосприйняття, а також усталеність в індивідуальній авторській свідомості християнської традиції, яка в багатьох випадках є важливим чинником поетичної рефлексії наших сучасників. Якщо взяти до уваги циклічні теорії, що виникали за різних часів і стверджувалися філософами та мистецтвознавцями, зокрема Г.Вельфліном, Ф.Ніцше, Е.Курціусом, Е.д’Орсом, Д.Лихачовим, Д.Чижевським, їхню засадничу ідею про постійне чергування двох основних стилів, “які характеризуються протилежними рисами: любов’ю до простоти чи, натомість, ухилом до ускладненості”², еонів “класики” і “бароко” як “двох протилежних концепцій життя”³, то сучасна російська поезія в багатьох своїх проявах тяжіє саме до барокового типу творчості.

Типологічна близькість прикметних ознак маньєризму й бароко та постмодернізму послідовно простежена Д.Затонським⁴. Дослідники неодноразово завважували і вплив барокової художньої системи на митців кінця ХХ ст., передовсім Й.Бродського⁵. Проте недостатня увага до текстів інших сучасних авторів саме в такому аспекті зумовлює відсутність системного висвітлення явища рефлексії барокової традиції та особливостей її функціонування. Тож спробуймо

¹ Ранчин А. “На пиру Мнемозини”: Интертексты Бродского. – М., 2001. – С. 168.

² Чижевський Д. Історія української літератури. – Нью-Йорк, 1956. – С. 20.

³ E.d’Ors. Lo barocco. – Madrid, 1935. – P. 131. Цит. за: Надвьярных М. Изобретение традиции, или метаморфозы барокко и классицизма // Вопр. лит. – 1999. – № 4. – С. 89.

⁴ Див.: Затонский Д. Постмодернизм в историческом интерьере // Там же. – 1996. – № 3. – С. 182–206.

⁵ Див. про це: Крепс М. О поэзии Иосифа Бродского. – Нью-Йорк, Ann Arbor, 1984; Bethea D. Josef Brodsky and the Creation of Exile/ New Jersey, 1994; Иванов Вяч. Бродский и метафизическая поэзия // Звезда. – 1997. – №1; Шайтанов И. Уравнение с двумя неизвестными. Поэты-метафизики Джон Донн и И.Бродский // Вопр. лит. – 1998. – №6. – С. 3–39; Заярная И. Христианское миропонимание и принципы барокко в поэзии И.Бродского // Православие и культура. – 1996. – №1. – С. 94–108; Mac Fayden D. Josef Brodsky and the Baroque. – Montreal and Kingston, London: Mc Gill Queen’s University Press, 1998; Лейдерман Н.А., Липовецкий М.Н. Современная русская литература. Кн.3. – М., 2001; Куллэ В. Иосиф Бродский: новая Одиссея // Бродский И. Сочинения. Т.1. – СПб., 1998. – С. 289–292; Парщикова-Хюгли М. Поэтика динамической статики: Виктор Соснора // Барокко в авангарде – авангард в барокко. – М., 1993. – С. 48–52.

окреслити поетичні елементи, генетично пов'язані з діахронічно віддаленою культурою, визначити особливості трансформації “далекої” культури в окремих ідіостилях сучасних митців. Варто зазначити, що при цьому неминучі певні складності методологічного характеру, на які свого часу вказував І.Смирнов, щоправда, простежуючи зв'язок футуризму та бароко, “адже теорія впливів у даному разі лише певною мірою здатна пояснити походження численних збігів між двома літературними системами”⁶. Отже, насамперед постає питання про джерела сприйняття та ступінь усвідомлення, значущості саме цієї традиції для сучасних письменників, багато з яких зверталися до неї безпосередньо. Й.Бродський перекладав поезії представників англійської метафізичної школи – Д.Донна, Е.Марвелла, присвятив елегію Д.Донну. У своїх творах він висловлював захоплення бароковим стилем литовської архітектури. Крім того, своєрідне звернення до літератури риторичної доби виявилось в розгортанні поетичних діалогів із творчістю А.Кантеміра та Г.Державіна. О.Седакова перекладала духовні сонети, мадригали італійських барокових авторів Дж.Маріно, Гваріні для видання трактату Б.Грасіана “Дотепність, або Мистецтво витонченого розуму”. Г.Сапгір звертався до російського бароко XVII ст. у “віршах”, присвячених Хворостиніну, ченцеві Герману, Петру Буслаєву, С.Медведеву. Д.Поліщук відроджує в поетичних творах систему силабічного віршування.

В інших випадках письменники сприймають традицію опосередковано, через новіші стилі та індивідуальні творчі системи. Наприклад, складний метафоричний стиль І.Жданова, подібний до барокового концептизму, радше пов'язаний із поетичним авангардом початку XX ст. – творчістю футуристів, Пастернака, Єсеніна імажиністського періоду. Тут справджується загальнотеоретичний висновок А.Ранчина про випадки переадресування традицій: “введені до тексту, вони вказують не на своє джерело, тобто, традицію, до якої належать, а на типологічно близьку відтвореній”⁷. Це, своєю чергою, дає змогу визначити безперервність літературної традиції в одних випадках та її пунктирність в інших.

Філософсько-стильові тенденції, близькі до барокової поезії, мають місце у творчості таких “різнопланових” авторів, як І.Жданов, О.Парщиков, В.Кальпіді, В.Кривулін, С.Кекова, Д.Бобишев, Г.Сапгір, В.Соснора в цілому комплексі сталих мотивів, образів, символів, стильових рис. Сучасність виявлена у творах цих поетів більшою чи меншою мірою, але, як правило, вона не самодостатня, а виступає як частина онтологічного простору, вписується в контекст вічності. Найбільш повно естетико-філософський бароковий комплекс втілено в поезії Й.Бродського, О.Шварц, Д.Бобишева. Інші репрезентують лише окремі елементи стилю, уламки семіотичної структури, “що зберігають механізм реконструкції усєї системи”⁸.

Прикметною ознакою барокового світосприйняття була трагедійність, почуття метафізичної тривоги. Філософи епохи бароко замислювалися над незбагненою таїною всесвіту, буття та місця людини в ньому. Б.Паскаль, розмірковуючи над цим питанням, наголошував: “нехай подивиться, що являє людина порівняно зі всім буттям, нехай уявить себе наче заблукалою в цьому далекому куточкові природи і нехай за цією келією – я розумію наш всесвіт – вона навчиться цінувати землю, царства, міста і себе саму в своєму істинному значенні”⁹.

⁶ Смирнов И.П. Барокко и опыт поэтической культуры начала XX века // Славянское барокко: Историко-культурные проблемы эпохи. – М., 1979. – С. 335.

⁷ Ранчин А. Роль традиций в литературном процессе // Теория литературы: В 4-х т. – М., 2001. – Т. 4. – С. 14.

⁸ Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – Текст – Семиосфера – История. – М., 1996. – С. 13.

⁹ Паскаль Б. Мысли. – М., 1994. – С. 64.

Філософський песимізм поширювався на всі сфери людського буття та пізнання, втілювався в літературній творчості у низці постійних мотивів, що їх узагальнювали як *Vanitas* і *Memento mori*. Єдиною можливістю подолання трагічної приреченості був вихід у релігію, звернення до християнської віри. На цьому базувалася моральна й релігійна філософія того часу — “Етика” Б.Спінози, “Теодицея” Лейбніца, “*Christosophia*, або Шлях до Христа” Я.Беме, поетичні твори Ф.де Кеведо, Д.Мільтона, Д.Донна, П.Кальдерона, Л.Барановича, С.Полоцького, К.Істоміна, Г.Сковороди та ін. Однак “філософська меланхолія XVII ст. виявилась нездоланною. Вона знов і знов оживала в умонастроях людей, і, мабуть, не було жодної епохи, для якої паскалівський сум був би зовсім чужим і незрозумілим... паскалівський жах перед зоряною безоднею живий і досі”¹⁰.

Мотиви, що виражають ідею швидкоплинності, всесвітньої марноти, образи смерті буквально переполюють поезії Й.Бродського та О.Шварц, у багатьох творах якої вони варіюються від натуралістичного зображення тління, яке шокує читача, до картин наближення кінця світу. В поезії “Елегія на рентгеновский снимок моего черепа” з’являється образ “смертожизни”, що був поширений у метафізичній поезії XVII ст. (зустрічається в ліриці Ф.де Кеведо, Д.Донна, А.Бєлобоцького, К.Істоміна). О.Шварц щедра на афоризми, семантика та стилістика яких містить ідею швидкоплинності життя: “мир наш — гостиница”, “скука вечности самой”. У поезії “Сила жизни, переходящая в свою противоположность” образ невблаганної вічності змальований емблематично: “жизнь все время свой хвост грызет”. Він співвідноситься з усталеним за часів бароко символічним зображенням змії, що намагається вкусити себе за хвіст. Зазначимо, що подібний образ досить часто в трансформованому вигляді зустрічається в сучасній поезії, зокрема, в О.Єременка, В.Шубінського. Це свідчить про загальну тенденцію сучасної літератури до актуалізації емблематичного мислення, про схожість характеру її “знаковості” з художньою парадигмою бароко.

Драматизм світовідчуття ліричної героїні О.Шварц не лише в особистісному переживанні швидкоплинності індивідуального людського буття, за рахунок чого і створюється ситуація метафізичного тексту, а й у відчутті загального хаосу: “Весь мир изувечен”, “мрак запустения” владарює всюди (цикл “Елегии на стороны света”, поема “Мартовские мертвецы”). Цікаво, що в зображенні світового абсурду авторка використовує саме барокову естетико-філософську категорію “неправильності”, нестандартності, неадекватності світу самому собі:

Весь мир неправильный —	В уме инако, смерть заразна,
Здесь время течет разное,	И яд незримо зреет в хлебе. ¹¹
В душе иначе, чем на небе,	(“Стансы о неполноценности мира”).

Біблійний світоустрій вцент зруйновано, чотири сторони світу есхатологічно зміщені, з’являється нова — п’ята, “ничейная земля”, в якій “открылася бездна — жерло” (“Большая элегия на пятую сторону света”). Неможливість гармонії, точніше, за словами М.Липовецького, “неможливість поєднати Божий замисел зі світовим хаосом” є одним із конфліктних центрів лірики О.Шварц¹². Не випадкова суто драматична самоідентифікація: поет “есть глаз... выдранный на ниточке кровавой, на миг вместивший мира боль и славу”. Бачення ліричної героїні часто наближується до властивої бароко фрагментарності, передає відчуття людини —

¹⁰ Макаров А. Світло українського бароко. — К., 1994. — С. 44–45.

¹¹ Шварц Е. Дикопись последнего времени. — СПб., 2001. — С. 60.

¹² Липовецкий М. Конец века лирики // Знамя. — 1996. — № 10. — С. 208.

піщинки всесвіту: “жалкому мне червю нету ни в чем упоенья”, “мы — мира кубики, частицы”, “снова бы мне поместиться/ В трепещущую под тряпицей / крупинку на краю земли”.

З погляду вічності розглядає поетеса конкретно-історичні події та сюжети в поезіях “Вольная ода философскому камню Петербурга”, “Портрет блокады через жанр, натюрморт и пейзаж”, “Cogito ergo pop sum. Взгляд на корабль, на котором выслали философов-идеалистов в 1922 году”. В останньому конкретний історичний епізод переживається лірико-трагедійно і водночас як складова загального фатального руху до небуття:

Корабль уходит, он — неявно —	Что резко со стола смела
Стручок гороховый, и много	Крепкая чья-то рука
Горошин сладких в нем.	Куда-то в сторону ведра,
Или скорее — крошки хлеба,	Забвенья, неба. ¹³

Подібне до барокового стилістичне забарвлення тут наявне в несподіваних уподібненнях, контрастному поєднанні високого (сакрального) і низького (профанного).

Аналогічний ракурс зображення історії — “з позиції вічності” — властивий поетичним текстам авторів, яких умовно називали у 80-х роках метаметафористами. О.Парщиков у поемі “Я жил на поле Полтавской битвы” звертається до неодноразово художньо осмисленої в літературі теми Полтавської битви. Поет змальовує її в ракурсі бачення минулої епохи, наголошуючи на швидкоплинності земного:

Я припомню их всех, через Полтавское поле
сверкая на велосипеде.
Вижу: копье разбивает солдату лицо, вынимая
из-под верхних зубов бездну,
слышу: вой электрички, подруливаю к переезду.¹⁴

Ідея панхронізму, яскраво втілена О.Парщиковим у поемі, виявляється співзвучною бароковому просторовому осмисленню часу в постійній зміні минулого й сучасного планів (“на месте больничного корпуса “психиатрия” они умирали, сражаясь с людьми, по чьим лицам мазнула стихия”), у введенні ліричного героя у простір історичної події. І.Смирнов зазначав, що “просторове осмислення часу стає причиною того, що в моделях світу, створених письменниками бароко і футуризму, сучасне може перетворюватися на ту єдину реальність, куди минуле й майбутнє вміщені на зразок просторових фрагментів”¹⁵. Переконаємося, що ця теза вповні стосується і постмодерністської художньої парадигми.

О.Парщиков досягає максимального ступеня відсторонення, погляд із “висоти вічності” зводить нанівець звичний героїко-патріотичний пафос опису Полтавської битви та перемоги, заданий уже в “Епінікіоні” Ф.Прокоповича. Перед вічністю всі рівні — вояки представлені насамперед жертвами фатуму, людьми, “по чьим лицам мазнула стихия”. Немає ні переможців, ні переможених: “Все хотели понравиться этой войне, все сияли, / но кто же герой? / Отделяется он от рядов, сцепленных так, / что ни трусов там нет, ни героев, / как, сойдя со стены, трепеща и прямясь, упала бы полоска обоев”. Такий досить-таки епатажний, зумисно приземлений образ-порівняння в цьому контексті логічно виправданий. Слава як категорія життя й соціальної свідомості виявляється малозначущою в часовій перспективі, поет вважає, що “историю сделает тот, кто родится

¹³ Шварц Е. Дикопись последнего времени. — С. 37.

¹⁴ Парщиков А. Фигуры интуиции. — М., 1989. — С. 41.

¹⁵ Смирнов И.П. Барокко и опыт поэтической культуры начала XX века. — С. 336–337.

последним”. Історичний песимізм посилюється в розділі “Царь награждает” із появою алегоричного образу смерті.

Мотиви швидкоплинності часу, есхатологічне світовідчуття, образи хаосу й безодні яскраво втілено в циклах “Диалоги со смертью”, “Стихи о пространстве и времени”, “Стихи о людях и ангелах”, “Во времени ином” С.Кекової, що ввійшли до її збірника “Стихи о пространстве и времени”. Картина світу тут цілком адекватна сприйняттю рубіжних, переломних періодів культури. Світобудова часто постає уподібною до босхіанської сюрреальності, що передувала бароко: “Всюду щели и дыры. Из всех подворотен/ души мертвые смотрят. / Как будто с полотен Босха сходят они” (“Январская элегия”). Деталі картин нідерландського художника XVI ст. оживають у словесному зображенні віддзеркаленого обличчя (“Два зеркала”):

А левый глаз от птичьего яйца	найти к нему ведущую дорогу, —
ничем не отличается, ей-Богу,	и зеркало приходит на подмогу,
но трудно в костяном гнезде лица	как сын безумный, ищущий отца. ¹⁶

Епатуюче-натуралістичні тенденції, тілесно-анатомічні зображення, зокрема кісток людини, просвічування тіла рентгенівським променем, що їх зустрічаємо в поезії О.Шварц (“Елегия на рентгеновский снимок моего черепа”) та О.Парщикова (обкладинку його віршованого збірника “Фигуры интуиции” “прикрашає” рентгенівський знімок хребта), присутні і в образній системі Кекової: “сквозь меня просвечивает вечный, / но меня не помнящий скелет”, “Сквозь кожу свою посмотри — увидишь вовне студенистого тела оборку”. Для порівняння процитуймо рядки поезії О.Парщикова: “Да здравствует нутро, мерцающее нам!”, “клык, желудок, ус в ряду небесных тел”.

Досліджуючи естетичні засади бароко, Д.Чижевський висвітлив переважно три найтипівіших елементи, що перебувають “поза межами” звичного класичного уявлення про красу — “Дотеп, себто “гострослів’я”, <...> інтелектуальний зміст епіграм, несподіване зв’язування ніби незв’язаних між собою речей”, “зображення страхіть”, “сфера гри”¹⁷. Усі ці складові чинники певною мірою присутні в текстах згаданих представників постмодернізму. Діапазон “величин” постійно змінюється, коливається в сучасній ліриці як часткове виявлення поетики контрастного — від малого, часткового до космічного. Зоряне небо — найприкметніший атрибут, образ, який часто зустрічається в поезії необароко й перебуває в річищі традиції космізму російської поезії загалом. Але якщо представники барокової доби висловлювали свій подив перед незбагненністю космосу як творіння Божого, то в наших сучасників цей образ набуває зловісної трансформації. Показовим може бути зіставлення циклу Д.Бобишева “Три ноктурна”, до якого ввійшов метафоричний опис космічного явища в поезії “Комета”, з текстом ломоносовського “Вечернего размышления о Божиим величестве”. Метафорично насичений опис загадкового північного сяйва в тексті Ломоносова підпорядкований основній ідеї його філософської медитації — прославленню Творця. У тексті ж нашого сучасника превалує есхатологічний міфоцентризм. Не випадково в тому ж “космічному” циклі автор створює зловісний образ “ямы небосвода”, оксюморон, який майже дослівно збігається з “ямой небес” С.Кекової, “ямой в небесах” О.Шварц. Ломоносовська “бездна звезд полна” з її красою й величчю, життєствердним пафосом трансформована у трагічному ключі як образ безвиході, всесвітнього катастрофізму, нарешті, духовної порожнечі й богопокинутості.

¹⁶ Кекова С. Стихи о пространстве и времени. — СПб., 1995. — С. 60.

¹⁷ Чижевський Д. Поза межами краси. — Нью-Йорк, 1952. — С. 6–14.

В поезіях С.Кекової особливого значення набуває ідея плинності часу. Напружено-драматичний тон, підвищена емоційність у висвітленні цієї теми дають змогу співвідносити доробок поетеси зі зразками метафізичної лірики бароко, майстри якої “добре знають, що таке час, знають йому ціну, <...> їм відомий час як мить, що зникає в небуття, і як слово буття, що розвертається перед людиною, щоб відкрити вічність”¹⁸.

Час в одних випадках конкретизується поетесою як особисте, безповоротно минуле буття, предметність і рельєфність якого допомагають відчути речі: “Прорисовано время, как почерк с нажимом, / на различных предметах./ Но их краткосрочность / не чета краткосрочности жизни людской”. З другого боку, час зображений як універсальний рух, в алегоричних та гіперболізованих образах загального руйнування: “Время стиснуло зубы и раковин створки хрустят”, “время есть чума — живя, мы превращаемся в руины”, “время само себя съедает”. Зустрічаємо в Кекової і притаманні бароковій поезії емблематичні образи швидкоплинності часу — колесо, пісковий годинник, маятник: “и возвращается время большим цирковым колесом”, “и снова с неба слышен стук часов”.

У поетичному просторі лірики бароко, зумовленому християнським світобаченням, час був присутній як “верховний суддя”¹⁹, як мірило моральної відповідальності людини і наповнювався етичним змістом. Симеон Полоцький наставляв читачів: “Житие временное недолго пребудет, / а вечное каково кому, бог весть, будет./ Ты, боже, настави ны тако в мире жити,/ еже бы вечность в небе светлом наследити”²⁰. Іван Величковський у поезії “Минуты добрых” висловлювався з цього приводу категоричніше:

Минет младенчество.	Минет лето. <...>
Минет отрочество. <...>	Минут все времена.
Минет весна.	А над все минет час покаяния ²¹ .

Цікаво, що схожий рух образного мотиву, звичайно ж, незалежно від Симеона Полоцького та Івана Величковського (хоч, імовірно, поетеса була знайома з подібними текстами), відбувається у згаданій уже “Балладе об уходящем времени” Кекової. За переліком деталей побуту постає швидкоплинність “локального” і циклічність “загального” часу. Поезія завершується роздумом про підсумки життя людини, про “небесний” поріг, ту частину простору, “которая занята Богом”. Порівняно з нею людина мізерно мала, в неї завжди не вистачає часу для найголовнішого: “и тебе, человеку, да будет итогом / только время, которого нет”.

Один із найважливіших аспектів, що дає змогу простежити типологічну близькість між діяхронічно віддаленими художніми системами, полягає в релігійно-філософському осмисленні світу. Поезія бароко у своїй основі була релігійною. Вся її тематика та образність врешті-решт зводилася до теоцентричної моделі, проповіді християнської моралі та етики, до роздумів над співвідношенням віри та скептицизму. Єдиний вихід із трагічних суперечностей дійсності письменники бачили у зверненні до Бога. До того ж, українські та російські поети найчастіше виконували водночас і місію церковних діячів, проповідників (С.Полоцький, Л.Баранович, К.Істомін, Д.Ростовський, С.Яворський), вбачали в людині “насамперед істоту духовну, причетну до грандіозної планетарної боротьби сил

¹⁸ Михайлов А.В. Время и безвремя в поэзии немецкого барокко // Рембрандт: Художественная культура Западной Европы XVII века. — М., 1970. — С. 195.

¹⁹ Сазонова Л.И. Поэзия русского барокко. — М., 1991. — С. 23.

²⁰ Русская силлабическая поэзия XVII—XVIII вв. — Л., 1970. — С. 129.

²¹ Українська поезія. Середина XVII ст. — К., 1992. — С. 263.

добра і зла, або, як говорив св. Дмитро Ростовський, “духа Господня й духа світу”²².

Не випадково і мистецтво слова вважалося невіддільним від прояву духа Божого на землі. У київській поетиці 1637 р. зазначалося: “Що шляхетніше, ніж поезія? Адже поети — тлумачі слів і помислів Бога, вони розкривають їхню суть, учать людей священнодіянно і богопоклонінню: завдяки поетам смертні навчаються всілякому добру”²³.

Звернення до християнства може розглядатися як частковий вияв традиції бароко у творчості Й.Бродського, О.Шварц, В.Кальпіді, О.Седакової, Д.Бобишева та ін. Спільна особливість їхнього поетичного бачення полягає в тому, що попри естетизацію хаосу буття, темних глибин підсвідомості, енергії еросу, фіксацію зла, цинізму, духовного занепаду сучасного світу, зображення регресу історії та цивілізації, майже всі вони ніколи не забувають про “духовну вертикаль” (В.Соловйов), активно стверджують вище начало. Релігійна свідомість сьогодні — одне з тих серйозних філософських і етичних об’єднуючих начал, які у творчості названих авторів не підлягають іронічній деконструкції та десакралізації, але водночас вона виступає і як основа міфоцентризму сучасної поезії.

Біблійний текст всепроникний, буквально розчинений у поетичному просторі. Цікаве судження з цього приводу висловив Й.Бродський в інтерв’ю літературознавцю Д.Бетеа: “У мене є тверде переконання, навіть не переконання, а ... Загалом, мені здається, що моя робота за великим рахунком — це робота во славу Бога <...> Якось у мене відбулася цікава розмова з Тоні Хектом. Він сказав: “Чи не здається Вам, Йосипе, що наша праця — ... елементарне бажання тлумачити біблію?” Ось і все. І я з ним згоден. Врешті-решт так воно і є”²⁴.

Прагнення визначити своє розуміння віри, побудувати модель особистісних взаємин із Творцем, емоційність та інтелектуальна напруга зближують багато текстів сучасної поезії з метафізичною лірикою західноєвропейського зразка.

Якщо представники східнослов’янської культури XVII ст. стверджували в основному канонічну позицію смирення, життя як служіння Господу, необхідність покаяння, емоційно-чуттєве індивідуальне начало переважно поступалося риторичним принципам висвітлення теми, то для поезії, зокрема, англійського, іспанського бароко був дуже важливий цілий комплекс “проблем віри”. У творчості Д.Донна, Дж.Герберта, Ф.де Кеведо, як зазначалося в різні часи дослідниками, проблема самоідентифікації особистості виростала часом у драматичний конфлікт надії на спасіння й відчаю, розуміння недосконалості віруючого, нездоланної прірви між ним і Богом, містичним і раціональним, духовним і тілесним. Загалом же, за умов Нового часу з його антропоцентричними інтенціями, що прийшли на заміну середньовічній ідеї “догодження”, стверджується ідея “осягнення Бога”²⁵.

Персонажі та ліричні герої О.Шварц, І.Жданова, В.Кальпіді, Д.Бобишева, О.Седакової, К.Кедрова, В.Соснори та ін. висловлюють свої думки, послуговуючись традиційними для метафізичної лірики монологами-зверненнями, “розмовами з Богом”, релігійними медитаціями, молитвами. В окремих випадках у поезіях відтворюються атмосфера містичної архаїки, мотиви прозріння крізь

²² Цит. за: Макаров А. Світло українського бароко. — С. 247.

²³ Крекотень В.І. Київська поетика 1637 року// Літературна спадщина Київської Русі і українська література XVI — XVII ст. — К., 1981. — С. 126.

²⁴ Бродский И. Главное, каким образом ты пытаешься понравиться Всевышнему. Векторы Иосифа Бродского // Фигуры и лица. Приложение к “Независимой газете”. — 2000. — № 3. — 10 февраля. Цит. за: Новый мир. — 2000. — №6. — С. 242.

²⁵ Черная Л.А. Русская культура в переходный период от Средневековья к Новому времени. — М., 1999. — С. 88.

таємницю, за межі видимого світу. Варіюються й засоби образного втілення цієї психологічної рефлексії. Зазначимо, що метафізична поезія не завжди вкладається в жанри релігійної духовної лірики, так само, як “поняття метафізична поезія і поезія духовна, релігійна не є синонімами”²⁶.

Ситуацію метафізичного тексту достатньо адекватно окреслив І.Шайтанов: “концентрація смислу – метафоризм (кончетті) – драматична і глибоко особистісна ситуація ліричного монологу – розмовність тону – побудова тексту як дотепного доказу”, основне ж, що вона найчастіше “буденна в порівнянні зі своїм високим духовним предметом любові або віри”²⁷.

Подібним чином побудовано багато текстів Олени Шварц. Лірична героїня болісно переживає невідповідність сучасників ідеалові віруючої людини. Один із провідних мотивів її поетичних “розмов з Богом” – нездоланність тягара, який мусить нести людина. Звідси й мотив нарікання, обвинувачення Творця в жорстокості:

Я думала – меня оставил Бог,	Но кто из нас двоих жесточе и страшней?
Ну что с того – он драгоценный луч	Конечно, тот, кто не имеет тела, –
Или иголка – человек же стог. Жесток...	Он сделал нас бездонными – затем,
Я отвернулась от него – не мучь.	Чтобы тоска не ведала предела. ²⁸

У вишуканій, інтелектуально насиченій метафоричній формі авторка висловлює захоплення Творцем (“он драгоценный луч”) і водночас наголошує на нерозривному зв’язку людини й Бога, що існує попри всі її відступи й сумніви. Для вираження цієї думки О.Шварц вдається до дотепного зближення далеких понять так само, як це робили представники стилю “кончетто” в XVII ст., і порівнює божественне начало в людині, яке часто не усвідомлюється нею, з голкою, загубленою в сні. Тут доречно згадати славнозвісне порівняння Джона Донна у вірші “Прощання, що забороняє печаль”, де душі двох закоханих, роз’єднаних відстанню, уподібнені до ніжок циркуля.

Ремінісценції, культова атрибутика, введені до інтертекстуального простору текстів О.Шварц, породжують нові асоціації, смислові зміщення, власну міфотворчість. Це найяскравіше демонструють поезії “Троеручица”, “Книга на окне”, де епізоди біблійної історії вплетені в барвисту тканину уяви ліричної героїні: “большое дерево – Божье слово”, на якому “пророки висят, как терновые вишни”, “среди листьев там плещется море”, “Авраам лимоном сияет”, “Юдифь летает синей белкой и орехи грызет и твердит: Олоферн, Олоферн”, “А Ной смолит большую бочку”. Сюжет всесвітнього потопу набуває оригінальної інтерпретації в поезії “Ковчег”, де спостерігаємо дивовижний зв’язок як із філософією, так і з риторичними засобами творення тексту доби бароко. Мислителі та митці того часу сприймали книги Старого й Нового Заповіту як “онтологічну сферу”²⁹, підвалину всього суцього. Тому у словесній творчості поширеною була практика “ілюстрування” думок, подій численними прикладами та притчами із Біблії (приміром, “Вертоград многоцветный” С.Полоцького). Цим засобом, звичайно, в модифікованому, зміненому варіанті, послуговуються й автори сучасних текстів. Зокрема, О.Шварц, переповідаючи історію Ноя та всесвітнього потопу як “нового сотворення”, метафорично зближує її з життям людини, народженням і смертю: “О, всякая мать – ковчег! / носила ты живую душу / В морях, под ливнями”, “Вздохнуло море, тихо тающее, / Как души, к смерти отлетающие: / О, всякий человек – ковчег”.

²⁶ Иконникова Е.А. Краткий словарь метафизической поэзии. – Южно-Сахалинск, 2000. – С. 8.

²⁷ Шайтанов И. Уравнение с двумя неизвестными. Поэты-метафизики Джон Донн и И.Бродский // Вопр. лит. – 1998. – №6. – С. 18.

²⁸ Шварц Е. Дикопись последнего времени. – С. 12.

²⁹ Ушкалов А. Світ українського барокко. – Харків, 1994. – С. 19.

Біблійна лексика органічно вплітається в поетичний словник авторки, афористично підкреслює думку про людину як єдиного охоронця духовного зв'язку з вищим началом, як носія живої душі, даної Богом.

Можна простежити в сучасній поезії й певну жанрову проекцію духовних медитацій, популярних в епоху бароко (наприклад, у творчості Д.Донна, його "Священних сонетах", написаних, своєю чергою, як відгук на систему "Духовних вправ" середньовічного ченця Ігнатія Лойоли³⁰). Ці релігійні медитації передбачали уявне моделювання картин Святого Письма, участь у них медитатора. Прикметний у цьому плані уривок "Уроки Аббатиси" з поеми О.Шварц "Труди и дни монахини Лавинии":

Мне Аббатиса задала урок —	Вино на стол пролитое...
Чтоб я умом в Ерусалим летела,	— Ну а Спасителя?
На вечерю прощанья и любви,—	— Его я не видала.
И я помчалась, бросив на пол тело.	Нет, врать не буду. Стоило
— Что видела ты? — Видела я вечер.	Глаза поднять — их будто солнцем выжигало.
Все с рынка шли. В дому горели свечи.	Шар золотой калил. Как ни старалась —
Мужей двенадцать, кубок и ножи,	Его не видела, почти слепой осталась. ³¹

Останній рядок — типовий бароковий концепт, що містить несумісне: "не видела", але "почти слепой осталась". Відповідно до біблійної міфології божественне начало постає у вигляді світла неземного, яке може осліпити простого смертного.

До жанру релігійно-філософської медитації звертається Д.Бобишев у циклі "Медитації", присвяченому о.Олександрю Меню. У трьох творах достатньо складної метафоричної будови автор прагне словесно передати свій містичний досвід, змалювати "матеріалізовану" думку, що ширяє в захмарну височінь, душу, що стикається з "небесними сотами". Нарешті, в заключній поезії окремими штрихами моделюється картина розп'яття, мук Христа, що майже фізично переживаються ліричним героєм.

Цікаво, що російському поетичному бароко був відомий подібний досвід "духовних вправ". Його яскраво репрезентує поема П.Буслаєва "Умозрителство душевное, описанное стихами о переселении в вечную жизнь превосходительной баронессы Марии Яковлевны Строгановой" (1734). Тут перед внутрішнім зором людей, які оточують близьку до смерті героїню, постає Христос. Безумовно, важко говорити про безпосередній вплив на поезію кінця ХХ ст. конкретних творів, а тим паче забутих авторів віддаленої епохи. Тим більше, що прямих доказів знайомства Д.Бобишева з текстом Буслаєва нами не виявлено. Діахронічне зіставлення творів потрібне для того, щоб підкреслити подібність певних тенденцій розвитку літератури, їхню генезу, простежити жанрово-стильову типологію літературного бароко і постмодернізму, приналежних до рубіжних епох. Поезія кінця ХХ ст. парадоксальним чином повертається до своїх витоків, часто підсвідомо наближуючись до давніх спроб осмислення всесвіту, космосу й людини.

Водночас у творчості О.Шварц, І.Жданова, С.Кекової, В.Кальпіді, В.Соснори, Г.Сапгіра, В.Кривуліна та ін. спостерігаємо різні спроби трансформації біблійного канону. Цікаво, що автори використовують ті різновиди алегоричної біблійної герменевтики, які були поширені в XVII ст. У поезії "Неверная жена" О.Седакова звертається до жанрової форми притчі з популярним за часів середньовіччя та бароко сюжетом про гріховність дружин (див. "Жена блудная", "Мечь", "Жена", "Клевета" Симеона Полоцького). На противагу старовинним варіантам розвитку сюжету (справедливе покарання або навпаки,

³⁰ Горбунов А.Н. Пoesия Джона Донна, Бена Джонсона и их младших современников // Английская лирика первой половины XVII века. — М., 1989. — С. 22.

³¹ Шварц Е. Страны света. — Л., 1989. — С. 50.

виправдання й винагорода невинної жінки), поетеса посилює елемент гри, семантику “обманутого сподівання”. Твір допускає багатоваріантну смислову інтерпретацію. Його героїня, впевнена у своїй безгрішності, радше наївна, ніж та, що свідомо обманює, благає Бога про диво, але “диво” не виправдовує її. Заключні рядки звучать як грізний присуд, що відновлює ієрархічну модель світосприйняття: “Знает Бог о человеке, / чего человек не знает”.

У застереженні людини від гріхів, проповіді благочестя автори повчальних віршів та поем давнього періоду охоче вдавалися до численних яскравих прикладів пекельних мук грішників. Прикметні щодо цього твори Симеона Полоцького, Каріона Істоміна, поема “Пентатеугум” А.Бєлобоцького, анонімна поема “Лествица к небеси”.

Риторична тема покараного гріха в трансформованому вигляді розгорнута в поезії С.Кекової “Землеройка”. Тут картини пекельних жахів переплітаються з мотивами пекла в душі, гріховної пристрасті й покарання, тілесного тління. Основний висновок звучить у дусі моралізаторських сентенцій далекої епохи (“Огромен страсти рот, но в нем источник тленья”) і виявляє метонімічне значення щодо образної ретроспективи, де, як правило, великої ваги надавалося щедрій конкретизації спокус світу (наприклад, у циклах С.Полоцького “Богатство”, “Блуд”, “Похоть”). Подібний метафоричний образ “глитання” благ і насолод житейських присутній у поезії С.Полоцького “Благая мира прелщают”, побудованій як низка уподібнень та алегорій. Риба ковтає приманку разом із гачком — так і людина “уду глосаєт”, а потім, “сердцем веселяся, / в житейском море”, спокушається його насолодами і — “в снєдь аду быти”.

Прикметно, що С.Кекова послуговується тут антитезою — стильовою фігурою, що була особливо притаманна бароковій поезії. У творчості давніх російських поетів-силабиків антитеза найчастіше вживалася для протиставлення духовного й тілесного, гріховного й добродійного, божественного й диявольського, інших категорій універсуму та людського буття (цикли “День и ночь” Симеона Полоцького, поезії “Лествица Иакова”). В епіграмі “Пишущему стихи” Івана Величковського на антитезі побудоване висловлювання про творчу працю: “Мнит, быти легко писанія діло / — три персты пишут, а все болит тіло”.

У поезії необароко контраст — це насамперед інструмент стильової гри, але в багатьох випадках він відіграє значимішу роль. Зокрема, у О.Шварц злиття мрамору з брудом стає символом і метафорою певного метафізичного начала світу, постійного супутника людини — поєднання прекрасного й потворного, темного і світлого: “Где же ангел? — ты спросишь, а я ведь тебе / и отвечу: / Там, где мрак, — там сиянье, весь мир / изувечен”. “О кротости — в ярости” — молитва ліричної героїні в однойменній поезії, де людські почуття знову, як і у далекому XVII ст., подані у вигляді алегорій: “Ярость я сожгу дотла, / злобу изувечу, / Чтоб куда я ни пошла. / Кротость шла навстречу”.

Антитеза — основний засіб структурно-семантичної організації “Большой элегии на пятую сторону света”, тексту, ускладненого численними химерними метафоричними образами, наповненого біблійною символікою. Думка авторки, що напружено пульсує навколо подвижництва Христа, висловлена алегорично:

Та страшная точка, она — сердцевина Креста,
Где сердце, как уголь, где боль, пустота.
Но это же сердце — грохочет там кровь —
Наводит надежду, что в гневѣ сокрыта любовь.³²

³² Шварц Е. Новые стихи // Новое литературное обозрение. — М., 1999. — № 35. — С. 379.

Новітня поезія освоює і своєрідну “вертепну”, що йде від традиції низового бароко, форму тлумачення Святого Письма. З другого боку, її можна розглядати як своєрідну трансформацію старовинного жанру *parodia sacra*. Саме так, із використанням прийомів гри, курйозу, побудована поема “Воздушное Евангелье” О.Шварц. Тут євангельська історія подана незвично, від імені чотирьох “повітряних” істот – бджоли, кедра, Ангела і самого Повітря, чиї “убоги речі”. Водночас твір, пройнятий релігійним почуттям, свідчить про розуміння авторкою всепроникного характеру Божественної суті. “Воздушное Евангелье” може розглядатися і як дотепно побудоване драматизоване дійство, учасники якого – чотири персонажі та автор, який у короткому вступі применшує власну роль (“мое убого зреньє”), лаконічно переповідає новозавітну історію. Варіанти подібної жанрової трансформації бачимо у творах О.Седакової (“Элегия смоковницы”), В.Блаженного (триптих “Ослик”), А.Наймана (“Антифон”).

Цікаво, що сучасна поезія пропонує зразки духовної еротики (“Стихи о Марии” С.Кекової), яка за часів бароко не прижилася в російській літературі “через відсутність необхідних традицій та стимулів”³³, але побутувала в чеській та сербській. Отже, в зазначеному циклі С.Кекової простежуємо радше типологічний зв’язок із західнослов’янською гілкою барокової традиції.

Цикл Г.Сапгіра “Псалми” репрезентує дещо інший стильовий ракурс, своєрідний “концептуалістський” варіант інтерпретації канонічного тексту. Автор намагається максимально наблизити його зміст до своєї сучасності (цикл написаний у середині 60-х років) і дати зразок рефлексії заідеологізованої, отруєної атеїстичною пропагандою свідомості людини епохи “розквіту соціалізму” на тлі “вічних” цінностей. Саме тому біблійний цитатний шар супроводжується дотепним “коментарем”, який розкриває деталі повсякденного побуту людини в замкненому горизонтальному просторі радянської дійсності. Максимального ефекту концентрації реалій життя автор досягає у “Псалмі 69”, що має вигляд монтажу цитат із Біблії та газетно-пропагандистських кліше, гасел, що характеризують оточення поета:

1. Боже поспеши избавить меня
“от собственного корреспондента Правды”
2. Поспеши Господи на помощь мне
“новые происки империалистов”
3. Да посрамятся ищущие души моей
САЛАКА В ТОМАТЕ
желающие мне зла
САЛАКА В ТОМАТЕ
говорящие мне: хорошо хорошо
ЧЕЛОВЕК В КОСМОСЕ ³⁴

В контексті зображення непростого зіткнення обивательського світу, переважно глухого й закритого для духовних цінностей, із непорушними божественними істинами, доречним є пародіювання примітивного рівня сприйняття біблійних обітниць: “Не убоюсь /пусть будет вас/ больше в десять тысяч раз/ потому что Он – мой щит –/ даст в зубы – челюсть затрещит”.

З другого боку, в циклі простежується й авторська самоідентифікація. Частково його свідомість відобразила свій час. Але ліричному герою притаманне проникливе ставлення до сакрального тексту, усвідомлення відповідальності за слово.

³³ Сазонова А.И. Пoesия русского барокко. – С.27.

³⁴ Сапгир Г. Избранное. – М.; Париж; Нью-Йорк, 1993 // <http://www.vavilon.ru/texts/>

Бентежна душа поета, яка постійно перебуває в пошуку, протистоїть ситому плотському світові, далекому від усіляких високих прагнень:

7. Укрой меня Господи в тени Твоих
Крыл от лица нечестивых
Укрыл
Спасибо
8. Одних удел – чрево
Других удел – слава
А мой удел – слово

Ліричний герой ототожнює себе з біблійним Давидом і закликає хвалити Творця всюди і усіма можливими засобами: “на псалтыри, /на гитаре,/ на пустыре/ и на базаре – воспою Тебе!”. Для нього основи християнської віри – непорушні, що підкреслюється, зокрема, в перекладі псалма 143, досить популярного, до речі, в російській традиції поетичних перекладів (згадаймо відоме змагання – “Три оды парафрастические” – Тредіаковського, Ломоносова та Сумарокова).

У творах багатьох представників сучасної поезії виразно виявляється й притаманна бароковій поетиці ідея універсального осягнення світу. У концентрованому вигляді вона висловлена в рядках поезії Й.Бродського “Осенний вечер в скромном городке...”: “Время/ взирает с неким холодком в кости/ на циферблат колониальной лавки, / в чьих недрах все, что смог произвести наш мир: от телескопа до булавки”.

Логічним розвитком названої ідеї є використання номінативності у граматичному структуруванні текстів, звернення до фігури переліку. Такі словесні ланцюжки-каталоги прикметні для багатьох текстів Й.Бродського, О.Шварц, С.Кекової. Д.Бобишев використовує різні варіанти цієї словесної моделі в циклі “Мгновения”: “вот запутался в чаще площадной: из троллейбусов, книг, пульсов, роз, и разлук, и гвоздик...”. У заключній поезії автор відтворює популярний за часів бароко каталог “семи див” світу, серед яких є традиційні й ті, які вважає за дива наш сучасник.

Фігури переліку часто пов’язуються з мотивом творення:

О, кто Он, устроивший небо, как крышу,
а землю соделавший нам колыбелью?
Что создано Словом – то сделалось светом,
что было молчаньем – молчит без усилья.
Он, жизнь подаривший различным предметам,
и рыбам – их перья, и птицам – их крылья,
и льву – его силу, и зяблику – слабость,
и иволге голос, и хобот тапиру
земному созданию – плавучесть, крылатость
и дивную святость небесному миру...³⁵

Магія іменування (переліку) створює своєрідний ритм, який передає сам міфологічний процес творення, деміургічне дійство, відображене у слові. Не випадково одна з ліричних поем – “По обе стороны имени”, наскрізні теми та образи якої – час, доля, любов, творчість, Бог – містять свідчення саме такого розуміння авторкою цього процесу: “именование – это сотворенье/ таких пространств любви, таких времен страданья/ такой словесной жажды...”.

Універсалізм бароко зумовив синтез філософії та літератури, притаманний і сучасній художній свідомості. Подібна інтенція до злиття філософії, науки і суто

³⁵ Кекова С. На семи холмах // Новый мир. – 2001. – № 3. – С. 11.

художньої творчості в сучасній поезії може розглядатися як своєрідний відгомін, рефлексія нерозривності духовного та інтелектуального знання, що було прикметною рисою XVII – XVIII ст. Як наслідок у ті часи на передній план виступала постать “поета мислячого”, полігистора і просвітителя, який дарує свої знання читачеві. Тож поширеним явищем був жанр інтелектуальної “*poesia doctus*”³⁶, яка в цілому органічно відображала орієнтири епохи. Завдання поета полегшували численні довідники, енциклопедичні видання з різних галузей знання – біології, астрономії, медицини, географії. Суттєвим моментом було тлумачення, коментування авторами, зокрема Симеоном Полоцьким, А.Кантеміром, своїх поезій, паралельний виклад певних ідей, новітніх наукових теорій у прозі.

Вкраплення наукової та технічної термінології стало важливою рисою творчості поетів кінця XX ст. – О.Парщикова, О.Єременка. У багатьох творах Й.Бродського є вислови з геометричних теорем, дефініції з курсів фізики та хімії і дотепна авторська їх “переробка”: “Воздух, бесцветный и проч.”, “Новейший Архимед прибавить мог бы к старому закону, что тело, помещенное в пространство, пространством вытесняется”, “насчет параллельных линий все оказалось правдой”, “сумма мелких слагаемых при перемене мест неузнаваемое нуля” і т. ін. Безперечно, такі прийоми змалювання світу як єдиного тексту, поєднання різних дискурсів (наукового, мистецького, літературного) справедливо розглядати і як суто постмодерністські. Але в даному разі ми спостерігаємо і явище зближення художніх методів хронологічно віддалених епох, функціонування певних типологічних рис у літературі.

Своєрідно модифіковані зразки жанру “*poesia doctus*” подає К.Кедров. Його фігурний вірш “Зеркало” відображає важливий філософський концепт, пов’язаний із теорією відносності А.Ейнштейна. Поет посилається на зв’язок із цим науковим відкриттям у власному коментарі, де пояснює фігурну побудову своєї візопоезії, що має вигляд подвійного конуса³⁷.

Таким чином, багатогранність проявів рефлексії барокової традиції в сучасній російській поезії полягає не тільки в зовнішніх прикметах – стильових збігах, спільних риторичних прийомах. До таких, зокрема, можна віднести бурхливий розвиток візуальної поезії, бум паліндромних експериментів, про що свідчать хоча б такі новітні збірки, як “Антология русского палиндрома” (М., 2000), “Антология русского палиндрома, комбинаторной и рукописной поэзии” (М., 2002). Типологічно подібні явища спостерігаються у площині філософського світосприйняття, відтворенні близьких до барокових моделей світу, в поверненні до християнізації, частковій рефлексії емблематичного та символіко-алегоричного мислення, виразній проекції на окремі популярні в добу бароко жанри. Історична дистанція, віддаленість, здавалося б, забутість, не свідчать про перерваність традиції. Навпаки, згідно з теорією інтерпретації П.Рікера, вони сприяють кращому розумінню сенсу художнього творення. Адже саме дистанційований смисл, відсторонений, “відчужений, ... може повернутися до істинного”³⁸. Певною мірою модернізація барокової традиції, що відбувається в сучасній російській поезії, сприяє також глибшому осягненню віддаленого культурного явища.

³⁶ Див. про це: Сазонова А.И. Поэзия русского барокко. – С. 35.

³⁷ Кедров К. Энциклопедия метаметафоры. – М., 2000. – С.59.

³⁸ Рикер П. Конфликт интерпретаций // Слово. Знак. Дискурс. Антология світової літературно-критичної думки XX ст. – Львів, 1996. – С. 237.

