

ПОИСКИ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ В ВЕРШАКАЗАХ А. РЯЗАНОВА

У статті аналізуються жанрово-специфічні особливості «віршодаказів» (вершодаказу) А. Рязанова, оригінальної форми сучасного поета-експериментатора, у зіставленні з близькими явищами у слов'янській та європейській традиції, що увійшла в текст і контекст національної літератури.

Ключові слова: «віршодаказ» (вершодаказ), бестиарій, світосприйняття, пізнання, амбівалентність.

В статье анализируются жанрово-специфические особенности А. Рязанова, оригинальной формы современного поэта-экспериментатора, в сопоставлении с близкими явлениями в славянской и европейской традиции, вошедшей в текст и контекст национальной литературы.

Ключевые слова: «вершодаказ», бестиарий, мировосприятие, познание, амбивалентность.

The article analyses specific genre features of prosaic verses (vershakaz) by A. Riazanov. The original genre form created by this poet and experimenter is compared with a similar literary phenomena in Slavonic and European literary traditions that have become an integral part and context of our national literature.

Key words: verses (vershakaz), bestiary, attitude, knowledge, ambivalence.

В арсенале ведущего белорусского поэта-экспериментатора Алеся Рязанова существует особенная поэтическая форма, внешне похожая на вербальную характеристику явлений реальной действительности. Однако она совершенна не схожа с артефактами классической современной поэзии, хотя определенные аналоги можно найти в истории европейского искусства. Так, в 1911 году французский поэт издал цикл «Бестиарий, или Кортеж Орфея с примечаниями Гийома Аполлинера». Всего было напечатано 30 стихотворений, каждое из которых представляло собой своеобразную подпись к оригинальным гравюрам зверей и птиц, выполненных в классическом лубочном стиле. Примечание подразумевало собой волшебство песни Орфея, способной увлечь за собой даже диких зверей. С точки зрения поэтики они представляли собой довольно остроумные и изящные картины, в которых давалась определенная характеристика нравственно-эстетических понятий, присущих, словно в басне, и животным с птицами, и человеку.

«Бестиарий» А. Рязанова скорее всего не бестиарий, и не только потому, что во всей виртуальной свите белорусского поэта только некоторые персонажи могут считаться *живыми* в классическо-физиологическом понимании слова. (Невозможно провести резкую границу между миром живых и мертвых, одушевленной и неодушевленной природы в поэтическом мире А. Рязанова). Касается это в первую очередь формы произведений и, особенно, потока ассоциативности, возникающей при зна-

комстве с сюжетом. Если бестиарии Г. Аполлинера вызывали пусть иногда и необычный, нетрадиционный образ, то в случае попытки художника, как во французском варианте, проиллюстрировать *вершодаказ* белоруса, получилась бы целая галерея образов, объединенных только единым названием, да и это под силу лишь художнику-абстракционисту, но отнюдь не реалисту. Сравним главных «героинь» *подписи* французского:

На севере есть мухи-божества,
И с ними наши, местные, поладили
И часто распевают вслух слова,
Которые слышали в Лапландии [1, с. 19] –

и *вершодаказа* белорусского поэтов, отметив, что славянско-балтийская *инсекта* несравнимо сложнее и изощреннее французской:

Літоўскае т у с ё куслівая, як аса, але ёй
мусіць усё даравацца, бо яна тусц (наша).

Сербская м у в а да ўсіх праяўляе ўвагу,
з усімі імкнецца знайсці супольную мову,
а сустракае змову.

Беларуская м у х а прымхлівая: яна пільнуецца сваіх Сёмухаў і сваіх Дзесятухаў,
дзе можа ўволю павесяліцца, – пабыць
«пад мухай».

Українська м у х а кумекае, як бы ёй дзе
змахляваць, але, махлюючи, апрача ге-
шэфту, атрымлівае аплявуху [2, с. 106].

Нечто похожее вслед за французскими поэтами пытался осуществить В. Незвал в сборнике «Стихи на открытках» (1926), в котором он *«хватал мир за галстуки, фартуки, фалды... Сколько предметов так и просят, чтобы их описали»*. Название сборника созвучно названию стихотворений Жана Кокто, поэтому закономерно, что стихи чешского поэта гораздо ближе Аполлинеру, нежели А. Рязанову. В качестве примера приведем «Письмо»:

Голубь следом за голубкой
взмыл над садом
Встретились на ветке хрупкой
летят рядом [3, с. 45].

В таком же стиле выдержаны «Часы», «Яичко», «Пузыри», «Мыло», «Туфельки», «Ремни», что подчеркивает иное, французское, направление эволюции формы.

Появление подобных произведений в XX и XXI веках вызывает непосредственные ассоциации с классическими бестиариями, называемыми «*Bestiarum vocabulum* (Слово о животных)», в которых реальное содержание тоже очень часто не совпадало с физиологией и внешним видом животных, тем более, что в нем соседствовали реальные и виртуальные твари. Зачастую имена и названия имели ярко выраженный сакральный смысл и сущность, тем более, что они были усилены прилегающей или подразумеваемой для непосвященных притчей-параболой, дающей простор для самого разнообразного прочтения и восприятия. В результате начинал постигаться символический язык животных. Именно поэтому бестиарии были интересны не своей достоверностью, а заложенным в них смыслом, подобно классической параболе. Этому способствовала и фантазия художников, которые, рисуя существ, которых никто никогда не видел, создавали оригинальнейшие произведения. В чем-то наш современник А. Рязанов похож на писателей и художников XII века, создающих свой оригинальнейший мир животных и птиц, гадов ползучих в живой, по существу, реальности. Он воспроизводит целостную картину мира с помощью собственного подхода, зачастую приближенного к опыту Исидора Севильского (около 570 – 636 гг.), *первого энциклопедиста средневековья*, считавшего, что поскольку мир был создан словом, то необходимо принять за основу его постижения принцип иудейской лингвистической экзегезы: *«имя означает существование; имя и именуемая вещь взаимовлияют друг на друга; связь имен означает связь именуемых вещей»*. Через определение, что есть животное и весь реальный мир, человек в определенной степени начинает понимать-постигать себя. Перечисляя и описывая все вещи, он психологически овладевает ими и миром в целом. Если Адам первым дал имена всему одушевленному, назвав каждое животное в соответствии с присущей ему наружностью, согласно предначинанию природы, которой она должна служить, *то народы же каждому из животных дали имена*

сообразно со своим языком. Адам нарекал их не на латинском языке, не на греческом, не на каком-либо варварском языке, но на том, что был один для всех до потопа и назывался еврейским. А. Рязанов в *вершаказах* выполняет роль этимолога Адама народов, раскрывая сущность имен животных, птиц и вещественного мира.

Так, Исидор Севильский в «Этимологии» писал, что имя волк (*lupus*) заимствовано из греческого: *Греки называют волков лико́л, а имя волк получил из-за укусов, так как в своей неистовой хищности умерщвляет укусами все, что попадает к нему на пути*.

С точки зрения других, волки (*Lupi*) названы словом, подобным *львоногий (leopos)*, ибо, как и у львов, сила их в ногах, и кого волк прижмет ногой, тому не жить. Даже Исидор отмечает, что волк – хищный зверь, жадный до крови; человек лишается голоса, если волк первым заметил его присутствие; волки образуют пары не более, чем на двенадцать дней, долго выдерживают голод; *в Эфиопии водятся волки с гривой на шее, настолько пестрые, что нет ни одного цвета, которого у них бы не было*.

Алесь Рязанов равновелик средневековым энциклопедистам, собирающих крупицы знаний из различных источников (философии античных мыслителей, Старого и Нового Завета, трудов путешественников и алхимиков) в единый нравственный образ, позволяющих увидеть сущность явления. Поэтому в его вершаказе «Воўк» этот герой национальной мифологии (а отнюдь не зоологии) предстает в совершенно различных, зачастую взаимоисключающих друг друга образах:

Рускі в о л к – волат: ён волакам цягне
Ваўкавыск у Валакаламск.

Літоўскі в і І к а с пільнуе Вільню і viliasi
(мае спадзяванне), што будзе пільнаваць
і Вілейку.

Сербалужыцкі w j e l k шукае на віках (на
кірмашы) той век, які памятае, што ён
вялікі.

Polski w i l k w i k l a s i ę (ублытваецца) ў ней-
маверныя справы, але на Вігіллію (Куццю)
выблытваецца...

Беларускі воўк вые [2, с. 14].

Чрезвычайно поэтичен і загадочен обобщенный образ птицы в *вершаказе* «Птах». Он не менее красив и фантастичен, чем представления Исидора Севильского об орле, не отводящего взгляда от луча солнца; коршуна, зачинающего и рожаящего без соития; пеликана, кормящего птенцов своей кровью; феникса, живущего пятьсот лет и создающего свой погребальный костер; Герцильских птиц, перья которых так сверкают, что ночью освещают путь. Вот описание Алерииона – *«птица вроде орла, только крупная, ярко-огненного цвета и с крыльями острыми, как бритва. В мире существует только два алерииона – самец и самка. В возрасте 66 лет они производят два яйца, а когда птенцы вылупляются, родители топятся в*

Море. Их потомство воспитывают другие птицы». Исключительно волшебен, сказочен, фантастичен «Птах» А. Рязанова, соединивший в себе реальное и виртуальное, классические традиции и облик *Страцім-лебедзя*, не случайно он бросает, подобно персонажам бестиария, вызов физическим законам, ибо он – порождение новой, непостижимой силы, в которой остались мощь погашенного огня и забытой земной жизнью левитации:

ВЕЦЕР

Беларускі в е ц е р
сланяецца па
свече, пераціраючы пацяруху і цярэбчы
вещце дрэў.

Рускі в е т е р
нясе ўсім привет.

Польскі w i a t r
ветэран: яго
апаведы вартыя веры.

Палабскі v o t r
мае непаўторны
водар, але гэта водар, закаркаваны ў
стагоддзях.

Ніжнелужыцкі w j e t š
знявечаны:
нікога не чапаючы, ён чакае, калі
ўсталюецца вечар, які схвае яго ад
старонніх вачэй і старонніх спачуванняў.

[2, с. 100]

А. Рязанов одухотворяет, в отличие от пращуров, не только явления природы, что веками служило единой основой всей славянской народной и профессиональной поэзии, реликвии которой с успехом дожили и до наших дней, но и совершенно, казалось бы, бездушных вещей (реальных и рукотворных, зависимых от воли человеческой и совершенно свободных в своей сущности). Сравним *ветер* у нашего современника и К. Бальмонта:

ВЕТЕР

Ветер, ветер, ветер, ветер,
Что ты в ветках все шумишь?
Вольный ветер, ветер, ветер,
Пред тобой дрожит камыш.
Ветер, ветер, ветер, ветер,
Что ты душу мне томишь?

Ты вздыхаешь полусонный,
И спешишь скорей заснуть.
Чуть уснул – и, пробужденный,
Ты готов опять вспорхнуть.
Стой! Куда, неугомонный?
Вечно – прямо, снова – в путь.

[4, с. 98]

Креатором чувствует себя и Алесь Рязанов, который опять вспомнил праотца, присутствующего при мирозидании и дающего имена всему сущему, проникает в смысл физического и духовного бытия вселенной и дает характеристику гриба, пня, серебра и золота, века, беды и горя, он пробует слово-понятие на вкус, пытаюсь понять своеобразие *місяца, місяца, miesęca, mesęcъ, māsas*, которые, несмотря на близость названия, объединяют совершенно разные понятия.

Определяя специфику венника, вороны, голода и холода, чести, жолудя, А. Рязанов интригует читателя – что это, кантовская вещь в себе или постижимое умом и интуицией понятие? Вспомним цветок Шопенгауэра с его резким ответом: «Ты – дурак. Неужели ты думаешь, что я цвету только для того, чтобы на меня смотрели? Я цвету для самого себя, а не для других, ибо мне это нравится: моя радость, мое наслаждение в том, что я цвету и живу».

В своих *вершаказах* А. Рязанов не просто забавляется звучанием слов, игра которых в большинстве случаев непередаваема, ибо утрачивается при попытках перевоссоздания в иной языковой стихии (*збан – пазбаўлены душы – пустаты, да збана чэпяцца забабоны; на пень пеняют; срэбра – зрэбнае, зло паходзіць ад золата, век – нявечыцца чалавек; дзіда – дзірван; навуціна як ціна; бор – збор, сабор; кажух – скажоны*). Однако поток ассоциаций не поддается реальной сдержанности души поэта: *Срэбра – месяці, золата – сонца, срэбра – попел, золата – жар, срэбра – вада, золата – агонь, золата – ад розуму, срэбра – ад сэрца, срэбра – сябар, золата – уладар, срэбра бярэцца, золата – хаваецца, срэбру радуюцца, золату зайздросцяць, срэбра цешыць, золата лаичыць*.

Наиболее полно данная форма представлена в сборнике «Пчала пачала паломнічаць: *вершаказы*» (Мн., 2009).

Вершаказы – самая национально-непереводимая составляющая часть творчества А. Рязанова, которая поднимается или, скорее, опускается в самые глубинные уровни языка, составляющие основу национального менталитета. Вспоминая опыты В. Хлебникова, называющего *корни – божьим, слово же – делом рук человеческих*, отталкиваясь от традиционной попытки увидеть в словах следы рабства рождения и смерти, белорусский поэт создает оригинальнейшую энциклопедию белорусских реалий в их сравнении-сопоставлении со славянскими и инославянскими понятиями, хотя зачастую и опускает последние, обходясь голограммой сущности вещи. Подобно словарю-энциклопедии, он выделяет определенную, скорее всего заглавную, букву, причем не только в названии *вершаказа*, но и в структуре текста, градируя избранную, употребляя в большинстве случаев слова, начинающиеся с нее. Подобное использование, как и рифма в классическом стихотворении, допускает использование иногда и не совсем обязательно-адекватного слова, что, однако, способствует возникновению совсем неожиданных, иногда даже не подкрепленных логикой ожиданий, ассоциаций:

– *Човен – спрадвечны «чаловень» возера або рэчкі; човен выцесліўся, выжаўся, «выжвіўся» на сушы; у карытаў і ночваў – «авечыя» звычайі, у чоўна – «воўчыя»; човен нявечыцца, знячэўку прычальвае, чуйны*. Вспомним *чуждый чарам чорный челн* К. Бальмонта.

– Сярод «лабудзівага» зеля лябядя вымалёваецца, як лябдзь; лябядя туліцца да людзей, а людзі любяць яе больш за любое зелье.

– Шалі не маюць шляху, а маюць шкалу, якая, як шкала, утрымлівае іх ад шалаў, ад шалатуцтва і навучае шляхетнасці.

Каждый представитель реального мира наделен необыкновенными свойствами, которые возвышают его над собратьями (словно *эйдос* Платона) и всем остальным вещественным бытием. Человек имеет глаза, расставленные по всей площади его тела, чаши весов следят друг за другом, приветствуя, наверно, в языке их владельца, что стойко закрепилось в белорусском менталитете – «Шалом, шаля!» – Шалом ...»; лебеда – смотрящая над долей людей; окно выводит хату в контекст окружающего мира; пепел соединяет в себе начало огня и дерева и одновременно является их кардинальнейшей противоположностью. «Жорны» – маленькая действующая модель земли и неба; иногда *вершаказ* посвящен двум понятиям, равновеликим в своем отрицании друг друга, ибо порознь существовать не могут («Ключ і замок», «Аладка і блін, Лінія і рыса, Здароўе і хвароба»). Как никто из славянских поэтов XX века, исключая, естественно, В. Хлебникова, он возрождает сакральную сущность мудрого языка в его единстве с природой и продолжает писать словами одного корня, эпитетами сущностных явлений, на первый план выходит живопись звуком, а не словом, что характерно для белорусской и европейской поэзии. А. Рязанов вернул поэзию в дологический период, когда только создаются основы языка – фантазийного, живописующего, метафорического, когда названия давались под влиянием художественного творчества.

Поэтому «*вершаказы вынікаюць з самой існасці мовы, у іх слова, вынесенае ў назву, выяўляе і вымалёваецца такім чынам у карціну, а гук пераводзіцца ў гукаміс*». В силу этого пчела из заглавного произведения – это не просто насекомое, а существо из верхнего мира, святое создание, в котором сконцентрировались идеальные черты характера: трудолюбие, незлобливость, верность родному дому, эстетическое начало, *самопожертвование*. В силу этого она – лидер в этом мире, ибо уже не столько чалядніца працы, сколько вождь, ибо на чале летнего дня несет радость полю, лугу, саду, грея их сердце своим полетом. Она начинает свое святое дело, не случайно специфика труда насекомого (единственного, которое приручил человек) напоминает ему религиозный обряд, а потому *пчала пачала паломнічаць*. Пчела без раздумья отдаёт жизнь за родной улей и семью, но ее самую нельзя убивать, ибо она пЧЕЛа, в ней сохранено человеческое начало и люди ее берегут, как равнозначное себе. И все же в глубине ее экзистенции таится плач.

Подобная мастерская, виртуознейшая игра со звуком, корнями слова вызывает исключительные ассоциации, изрядно забытые европейской традицией последних веков. Каждый предмет, вещь или физическое тело, как и явление природы, предстает

в исключительно новом, непознанном свете. Писание звуком настолько своеобразно, что его нельзя возобновить маслом, акварелью, даже карандашом, о чем автор предупреждает, например в вершаказе «Чарот». Ибо невозможно, тем более художнику-реалисту, передать как тот же камыш врастает в воздух, почему он *вечаровы* и *чарнавы*. Если еще возможно представить купаловский дуб і «*ўздзірванелы курган векавечны*» в качестве символа бытия родного народа, то кто сделает иллюстрацию к нижеследующему софизму: *Дуб – тутэйшае дрэва ведаў: на ім сядзіць вешчая птушка бусел, над ім – сівы дзед: вясковы буда; колокола, который, совпадая со своим зрительным образом, вновь и вновь оказывается вне его; гнезда, которое становится точкой, благодаря которой перестраивается пространство, магнитом, позволяющим птицам догонять уходящее лето и возвращаться назад, центром, в котором сочетаются перекресток и развилка, дно и бездонье, реальное и кажущееся, фантазийное, предчувственное. В гнезде жизнь постигает азы жизни.*

Автор в *вершаказах* – это Адам в Эдемском саду, дающий наименования существу или точнее, деталям общего имени, которой первый человек и первый поэт в одном лице не заметил, или скорее, не успел назвать. Именно поэтому глина – *нігіль*, становящаяся в божественных руках *геніяльнай*. *Дождж* представляется божественным ответом на старославянскую молитву: «*Хлеб наш насущный даждь нам днесь*». Обыкновенный дым – это не просто клубы подогретого воздуха, а посланец земли небу. Дым думает, ибо он должен знать, откуда начинается его путь, кому несет он эти дары, ему необходимо двигаться, иначе он превратиться в сажу и утратит свою сущность.

Восприятие дороги палимпсестом истории, дверей – входом в бытие и небытие, окна – отверстием в иной мир, болотной купины – куполом затонувшего храма, пещеры – хранительницей жизни, которая еще не способна быть наедине с вечностью и безграничностью и превращение ее в хранительницу пращуров и место, около которого «*швораць і хто ведае што чвораць пачвары*», как и человека в череп, в пустые глазницы которого будет всматриваться будущий Гамлет, превращает обыденный мир в ярчайшую страницу бытия, познать тайну которого невозможно, но именно в этом процессе узнавания и познания и сокрыта сущность жизни.

Данные произведения исключительно герменевтивны, ибо изящно-изошренная их структура владеет значительной энергетикой, что придает необходимые силы для полета во всех реальных и виртуальных сферах. Они имеют несколько уровней подтекста, каждый из которых выделяется собственной глубиной, емкостью, способностью к разгадке, что наполняет произведение таинственно-чарующей тьмой неосознанного и непостижимого, ибо малейшая ошибка в постижении одного уровня ведет к ошибочному восприятию целого. Хотя об адекватности здесь даже мечтать не

приходится, ибо такая задача и не входила в круг задач-целей поэта. Подобно *торбе* из одноименного *вершаказа*, представляющей собой рот, глотающий все, что удастся захватить, стихам А. Рязанова присуща классическая парадоксальность герменевтики: открытая закрытость и познаваемая недостижимость. Ее амбивалентность свидетельствует о намерении постичь гораздо более того, что могут позволить законы природы. Хотя и последние в большинстве случаев подвергаются сомнению и разрушению, особенно времени и пространства, которые и возможно (если действительно это так) постичь только интуитивно, а лучше всего – метафорически: «*Время – ребенок играющий, ребенок на троне*» (Гераклит). Никто даже примерно не может представить, когда происходит действие в произведении А. Рембо. Каждый находит свое, ведь именно сближениями, сопоставлениями, ассоциациями, аллюзиями и волнует этот текст:

Я раскрыл руки летней заре.

Еще не оживлены фасады дворцов. Еще недвижна вода. Теневая полоса еще не покидала лесной тропинки. Я шел в нежных и теплых дуновениях, в бесшумном взмахе крыльев, под взглядами драгоценных камней.

Неизвестный цветок сказал мне свое имя. Это было в светлых и смутных бликах тропинки.

Я засмеялся – в пихтах плясал белокурый водопад. На серебристой пихтовой вершине таилась богиня. И тогда я поднял ее покрывала одно за одним. Проворными руками на аллее. На равнине возвестил петуху ее появление. Город.

Она пропадала среди соборов, и я, как нищий, гнался за ней по мраморным набережным.

В конце дороги, близ рощи лавров, я окружил богиню ее покрывалами и слегка почувствовал величавое тело. Заря и дитя упали к подножию рощи.

Пробуждение. Полдень. [5]

Бытие многоступенчато. Каждая ступень – плоть от плоти предыдущей и последующей. И никто не может постичь (ни люди, ни конкретный человек), сколько ступеней преодолено («*Лесвіца*»). А. Рязанов считает, что, поскольку ступени создаются самим движением, своим подъемом, они вытекают друг из друга, предвидя себя, они и препона, они и опора, они останавливают, они и ведут:

*Па крутой, стромкай лесвіцы я ўзды-
маюся ўсё вышэй і вышэй, каб дасяг-
нуць нарэшце той апошняй, той завяр-
шальнай прыступкі, з якой можна бы-
ло б рынуцца у неабсяжнасць –
і апярэдзіць само жыццё,
і апярэдзіць самую смерць... [6, с. 47]*

Однако, поднявшись на вершину возможного, герой слышит призыв оставленного двойника вер-

нуться, ибо последняя ступенька там, где начиналось движение, а потому в недостижимое надо подниматься оттуда. В жизни невозможно постичь априорность и трансцендентность в кантовском понимании; главный урок постижения герменевтики – даже в, казалось бы, упорядоченном мире царствует хаос, хотя все компоненты, на первый взгляд, взаимосвязаны. «*Человек – это редкий феномен в огромной Вселенной, которая не знает границ и не подчинена порядку. Можно было бы согласиться, что жизнь имеет смысл, если бы это было законом Вселенной. Но выходит так, что жизнь – всего лишь банальное исключение*» (Ф. Ницше). Тайна отталкивает, как не приемлет подводный мир («*Падводны плывец*»), с человеческой душой и арсеналом познания нечего делать в бытии, существующем по другим законам, невозможно познать их. Специфика рязановского мировосприятия особенно отчетливо проявляется в сопоставлении с реализацией подобных проблем в классической традиции. Сравним «*Восхождение*» В. Брюсова и стихотворение К. Бальмонта «... *Я мечтою ловил уходящие тени*», инспирированное первым, о чем свидетельствует эпитафия: «И лестница все круче, Не оступлюсь ли я».

В подобном постижении, когда на первый план выходит разум, люди утратили непосредственность чувств, которые заметно деградировали и вступили на путь исчезновения-замены чем-то иным. Постигание подобным путем мира позволяет открыть физические законы, но они постигают только верхний пласт сущности, глубже возможно лишь интуитивно-чувственное постижение, только на этом пути возможно наполнение пространственно-временного континуума. Герметическая интерцитация – смутные и сложные отражения энигматического текста. Познание адекватное невозможно, так как утрачены соотношения между планетами, природными явлениями, все существующее (живое и не очень) утратило то сущее, что позволяло их объединять. Это отразилось в искусстве (не случайно на картинах представителя сюрреализма Рене Магритта под нарисованным зонтиком написано – *кларнет*, а под чемоданом – *веер*). Мы ждем Армагеддон, поэтому в мире А. Рязанова тоже все так не адекватно привычным представлениям, а Вселенная построена совсем по иным принципам, нежели наша традиционная. Для подобного отображения нового содержания необходима и новая форма, чему и служит *вершаказ*.

Познаваем или непознаваем мир, изображаемый и не поддающийся изображению? Или все мы находимся в великом колесе:

В философии Гегеля доминировала идея, что посредством мыслящего человека мыслит сама природа. Кант считал, что разум позволяет человеку познать мир, но его ощущения ставят препоны этому. Для создания универсальных законов надо уйти от всякого возможного опыта. Наука берет свои законы из Разума, а не Бытия. Объективность знаний – всего лишь миф. В соответствии с Кантом, Бытие – сама сущность вещей. Это есть реальность,

независимо от того, как она предстает перед нами. В «Критике чистого разума» он утверждал: «Человеческий разум тяготеет к вопросам, которые предписаны природой самого разума, которые он не может игнорировать, но на которые, в силу положенных ему границ, не может ответить. Я называю это «вещь в себе». Я отличаю это от феномена, т. е. мира, каким он предстает перед нами».

А. Рязанов видел амбивалентность мира и людей, ибо существует две шкалы самоотчета: одна внешняя, в которой он ноумен, и другая, внутренняя, в которой он феномен.

Кант произвел переворот в философии своим тезисом, что человек скорее создает реальность, чем ее ощущает. Это объясняется тем, что наши физические ощущения, проходя через нервный аппарат, трансформируются и затем, вновь собираясь в мозгу, представляют нам картину, которую мы называем реальностью, но которая в действительности является химерой, фикцией, существующей в нашем познающем и анализирующем сознании. Ведь такие категории, как причина и следствие, последовательность, множество, пространство и время, являются созданием нашего мозга, а отнюдь не реальными сущностями внешнего мира. Тем более, что мы видим только собственную версию того, что происходит *извне*. Мы не можем знать, что на самом деле происходит там, мы не в состоянии постичь сущность, лежащую за пределами наших ощущений и нашего сознания. Ведь эта первичная сущность (*Ding an sich* – вещь в себе) была, есть и будет для нас непознаваемой.

Гегелевское и кантовское восприятие мира проистекает от сократовского отрицания познаваемости природы. Согласно учению Платона, мир вещей, воспринимаемых органами чувств, отнюдь не равновелик миру истинно существующего: в чувственных вещах нет ничего константного, основополагающего, неизменного – именно поэтому они постоянно движутся, изменяются, непрерывно возникая и погибая. В силу этого их герменевтическую сущность, сами формы вещей нельзя воспринимать полностью одними чувствами, они постигаются только умом. Платон называл их *видами, идеями*. Последние – это и есть зримые умом формы вещей. Каждой группе предметов чувственного мира в бестелесном мире соответствует некоторый *вид*, который не постигается чувствами, а только может быть созерцаем *умом*, хорошо подготовленным к этому процессу. Чтобы увидеть идею вещи, надо отказаться от обыденного зрения, ее можно лицезреть *глазами ума*, с помощью *интуиции ума*. Согласно великому древнегреческому философу и писателю, только *идеи составляют истинное бытие*. Знаменательно, что одновременно он реализует и понятие *небытия*.

Бытие у Платона иерархично, оно состоит из различных слоев или областей, именно поэтому их можно постигать с помощью знания и интуиции, но не интуиции *чувств*, а интуиции *ума*. Органы

чувств человека несовершенны, они могут увидеть лишь абрисы вещи, контуры, каркас; сами идеи под силу постичь только подготовленному к этому уму. Плюс к этому необходима работа души, которую нужно заставить размышлять (отсюда учение Сократа о диалектике, которое он сравнивал с майевтикой (повивальным искусством)). Вспомним, что определенному классу предметов, считал великий философ, например, классу *коней*, соответствует в бестелесном мире некоторый *вид* или *идея* – *вид* коня, *идея* коня. В ответ на саркастически-глумливое утверждение киников, что коня перед собой они видят, а идеи коня, конности, лошадности – нет, Платон в очередной раз подчеркивает, что *идея* коня не видна обычным глазам, а только глазами ума. *Идея* – *общее* для всех обнимаемых ею предметов. Коней в чувственном мире – множество, а *идея* коня в умопостижимом мире – исключительно одна. Эта идея – то, что всякого чувственно воспринимаемого коня делает конем. А этот процесс непостижим чувством, ибо общее бестелесно, за пределами по отношению к последнему.

Платон перенес идеальное, сверхчувственное в иную сферу, недоступную человеку, как солнце и облака недоступны обитателям подводного мира. Если есть бытие, то существует и небытие, а потому *идея* первична.

Большинство *вершаказаў* А. Рязанова – это *протоидеи* библейского мира, ибо постигаются они прежде всего умом при помощи чувств. Глина – *мгіліна: яна спіць у імглістай глыбіні і сніць свае заповітныя магіласці*. Из глины воссоздают все, и в глину все гибнет. *Гліна – нігіль, нішто, але ў боскіх руках яна становіцца геніяльнай*. Не случайно книга *вершаказаў* открывается именно этим произведением, ведь не только Бог создал реальный (по идейному образцу!) мир, но и человек продолжает этот великий акт творения, производя не только изразцы, кирпич, кувшины, но и создавая из самого себя произведение, соответствующее его представлениям, замыслам и поступкам: *нягеллы і глёўкі – калі яны глёўкія і нягеллыя, «гімалайны» і «галілейны» – калі гэтакія яны*.

Идеей дерева является дуб, ибо при всей схожести с иными деревьями он отличается именно своей *драўлянасцю, дрэвавасцю*, он дважды дерево, дубль два. Именно поэтому в мире Рязанова дуб самый сильный, извечный, самый древний и самый будущий, ибо олицетворяет собой триаду времени: прошлое, настоящее и будущее и именно своим существованием подчеркивает классическую идею: был, есть, буду. Дуб отвергает все предания, он не думает о том, чтобы кому-нибудь понравиться. В соответствии с главенствующим предназначением, им владеет одна страсть – быть и летом и зимой самим собой – дубом. Сакральность дуба, его небожительное начало подчеркивает утверждение, что это местное дерево веды, ибо на нем сидит вещая птица аист, а у его корней – седой старик, деревенский будда.

Лубочность рисунка сочетает его с наивностью (великой простотой!) древнейших манускриптов с иллюстрациями к сакральным книгам (*Дуб*).

Идея дождя равновелика дождю реальному, ибо это ответ Бога на старославянскую – *старасялянскую* – молитву, он вытекает из прославленного *Хлеб наш насущный даждь нам днесь (Дождж)*, откуда происходит начало жизни, способной возродиться даже *з прысаку, нават з жуды*.

Сочетая в себе идею идеально-тотальной нищеты (как у монаха-доминиканца) и абсолютного богатства (подобно царю Мидасу), *дым* поднимает в небо все, что само подняться не может. Но, исполнив свой долг, он обязан очиститься, вернуться к своей изначальной идее ясности, невидимости. И не так важно, откуда он поднимается, кому служит, чьи молитвы – каиновы или авелевы несет с собой, кому их посвящает, главное, чтобы он не забыл своей доминантности – движения: в противном случае он только сажа, туман. Только благодаря идентификации основной, доминантной идеи он находит общий язык со всеми столетиями и годами и уподобляется или бабочке, пирамиде, готической церкви, одуванчику, даже дамклову мечу, хотя именно по дыму можно постичь, какие это именно годы и столетия. Благодаря вечной константе дым становится мотивом внутри нас и нами самими.

Тем более, что существует и зазеркалье, своеобразный антимир уже со своими законами, кардинально противопоставленными этим, уже устоявшимся и казавшимся незбылемыми. Однако и здесь обычное, привычное зрение становится беспомощным, ищет помощи у нелюбимого разума и отвергаемой ранее интуиции. Ибо корни, живущие в подземном мире, наказаны, это их карма – рыть дол, вгрызаться во тьму, быть каторжниками. Однако от них никто не слышит жалобы или нарекания, ибо в корнях (*каРАнях*) – солнечное начало РА. Противоположное земле и воде – *твань*, островок, вывернутый наизнанку, анти-островок, в котором и живут *левые* существа: черти, болотники, *дрыгвенікі, тваневікі – ваніты бога*. Вход в иной мир – это нора, а также прорубь, а также трясина.

На антитезе построены восприятия золота и серебра, ключа и замка, реки и озера; здоровья и болезни, праздника и будней, голода и холода, беды и горя, грома и молнии.

Дверь же (в белорусском языке имеет только множественное число) исповедует две веры, а потому ведет в две стороны: приход и исход, *у прыйсце і выйсце*. Это граница, *мяжа*, запрет, предложение, это разделительное начало внутреннего и внешнего пространства, и тот, кто входит в дверь, входит в новое состояние и новое положение («*Дзверы*»).

Забор – это тоже идея запрета, его функция – защита запретного плода, дабы его не увидели не те глаза и не сорвали не те руки («*Плот*»).

Мир *вершаказаў* А. Рязанова – это идеальный мир, в котором доминирует идея города, дороги,

камня, колодца, облака, башни, берега, леса, вещей, чувств, явлений природы, находящихся в сложнейших соотношениях с естественным миром. А кто заставит меня поверить, что последний более реален, нежели первый. Ведь даже основу всего того, что окружает человека – солнце, луну, волка, петуха, серебро и золото, гостя, зиму, ветер, муху, молоко, мед, горох – каждый народ видит совершенно посвоему, и в представлении славян и их соседей литовцев и немцев они становятся совершенно непохожими вещами, чуть ли не антагонистами, которые объединяет только одно – идея явления:

У розных мовах словы асвойваюцца па-рознаму, свае – па-рознаму.

На адной мове – хлеб, і на другой – таксама... Але ўсё роўна гэта не тыя самыя, не аднолькавыя словы. Аднолькавымі яны становяцца, калі вытпісваюцца з моўнага поля: па-за адной мовай – хлеб і па-за другой – таксама...

Мова нападўняе словы, як позірк – зрэнку: нападўняе сабой.

У кожным слове жыве дух усёй мовы.

Смак «хлеба» і «хлеба» неаднолькавы... [7, с. 23]

Вряд ли А. Рязанова можно назвать неоплатоником. Однако элементы подобного мировосприятия в его творчестве несомненны. Воспринимая этот мир, А. Рязанов не всегда доверяет органам чувств. Он постоянно подчеркивает несовершенство человеческого зрения, слуха, осязания, обоняния. Мы не можем понять, летит ли камень ввысь, падает ли он вниз, или застыл, исчерпав силу взлета и не обретя инерцию падения; в одном языке – хлеб, и в другом – тоже, однако это все равно не одно и то же понятие.

Действительность – это не только материя, как художник – не только кисть, рука, глаз. Он только тогда и сумеет отобразить действительность, когда она сама захочет отобразиться в нем, когда она узнает себя в нем, и таким образом узнает – и признает – его самого.

Познаем действительность, познавая – и познаваясь – ею. Без этой взаимности произведение останется схемой произведения, искусство – имитацией искусства.

Белорусский поэт в очередной раз прикасается к извечной тайне, разгадать которую пытались многие. Так, для Г. Сковороды весь материальный мир во всем его многообразии – это лишь *видимая* натура, которой *также не одно имя, например вещество или материя, земля, тень* и прочее. Украинский философ считал первичным именно духовное начало, которое и есть сущность всех вещей. Если материальный мир он назвал *тварью*, то мир духовный, *невидимую* натуру называл *Богом*. Вся тварь не есть что иное, как «*рухлядь, смесь, сволочь, сечь, лом, крушь, стечь, вздор, сплочь, и плоть, и плетки*». А потому истинной сущностью вещей необходимо считать только их духовную природу. В то же время между мирами

нет непреодолимой преграды, как и между явлением и его сущностью нет тождества, но и нет непроходимой пропасти. Алесь Рязанов во многих вершаказах заставляет вспомнить украинского поэта, который в *Иконе Алкивиадской* утверждал: «... вижу в сем целом мире два мира, един мир составляющая: мир видный и невидный, живой и мертвый, целый и сокрушаемый. Сей риза, а тот – тело; сей тень, а тот – дерево; сей вещество, а тот – ипостась, сиречь: основанное, содержащее вещественную грязь, так, как рисунок держит свою краску».

Никто и не думает серьезно считать, что белорусский поэт реализует взгляды идеалистических философов-поэтов в эпоху третьего тысячелетия, однако своим мастерством он создает иллюзию, что подобным способом возможно проникнуть в те потаенные сущности вещей, которые недоступны обыкновенным людям с обыкновенным типом восприятия, с классическим безошибочным реальным человеческим зрением.

А. Рязанов смотрит на мир совершенно иначе, нежели люд посполитый, так, как все поэты: «Если бы человек не закрывал глаза самовластно, он кончил бы тем, что больше не видел бы вещей, на которые стоит посмотреть». Ж.-П. Сартр утверждал, что нам, другим, достаточно видеть дерево или дом. Целиком поглощенные их созерцанием, мы забываем о самих себе. А вот Бодлер – человек, который никогда о себе не забывает. Он смотрит на себя видящего, он смотрит ради того, чтобы увидеть себя смотрящим, – он созерцает свое восприятие дерева, дома, и лишь сквозь стекло этого постижения предстают перед нами вещи, причем более бледными, более мелкими, менее трогательными, «словно он разглядывает их в бинокль. Они же указывают одна на другую, как указывает стрелка на дорожку или закладка на

страницу... Наоборот, их непосредственная миссия – обратить воспринимающего к самому себе». Сартр предложил и дистанцию между поэтическим видением и видением обыденным. Совершенно иная – не та, что у нас – дистанция, отделяющая Бодлера от мира: пространство между ним и объектом всегда заполняет полупрозрачная марь, влажноватая, благовеющая, – как дрожание жаркого воздуха летом.

А. Рязанов считает: «Жыццёвыя вартасці існуюць і жыццядзейнічаюць на пэўнай «адлегласці» ад чалавека, адкрываючыся адно толькі звычайнаму зроку. Набліжаючы іх, трацім іх: ні каханую, ні маці ў мікраскоп убачыць нельга». И в то же время он воспринимает мир внутренним зрением, не случайно создается впечатление, что ему доступна некая тайна вещей. Это видение не самовластно, оно подчинено поиску истины, дороге, по которой мы собираемся идти, реальному миру, который мы собираемся познавать. Все эти вещи во всех их ипостасях выполняют единую миссию – глядя на них, созерцать самого себя. Сартр утверждал, что именно такую определенность настоящего будущим, существующего – тем, чего нет, философы называют трансцендентностью.

Поэзии внутренне присуща обязанность создавать из неудовлетворенности застывшую вещь. Повинуясь неосознанному первому побуждению, поэзия разрушает пойманные ею объекты, одновременно с этим процессом возвращает их к неуловимой текучести существования поэта, – и именно такой ценой им дается возможность вновь отыскать тождество мира и человека. Но отторгая, она в то же время пытается схватить само отторжение. Она способна лишь заменить отторженные схваченные вещи сокращенной жизни: сделать так, чтобы отторжение не занимало их место, она не в силах.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аполлинер Г. Стихи / Гийом Аполлинер. – М. : Наука, 1967. – 335 с.
2. Разанаў А. Пчала пачала паломнічаць : вершаказы / Алесь Разанаў. – Мінск : І. П. Логвінаў, 2009. – 132 с.
3. Незвал В. Избранное : В 2-х т. – Т. 1 : Стихи ; Поэмы ; Пьесы / Витеслав Незвал : [пер. с чеш. / сост., предисл., примеч. Л. Будаговой]. – М. : Худож. лит., 1988. – 622 с.
4. Бальмонт К. Стихотворения / К. Бальмонт ; [вступительная статья и сост. Л. Озерова ; худож. В. Серебряков]. – М. : Худож. лит., 1990. – 397 с.
5. Рембо А. Стихи / Артюр Рембо. – Москва : Наука, 1982. – 495 с.
6. Разанаў А. Лясная дарога : версэты / Алесь Разанаў. – Мн. : Логвінаў, 2005. – 200 с.
7. Разанаў А. Сума немагчымасцяў: зномы / Алесь Разанаў. – Мінск : І. П. Логвінаў, 2009. – 122 с.