

О МОЛИТВЕННОМ ДИСКУРСЕ В ЛИРИКЕ XX ВЕКА

Иудео-христианская культура составила фундамент европейской цивилизации, поэтому в лирике XX века очень часты тексты, ориентирующиеся на иудейские и христианские религиозные образцы. Медитативный лирический дискурс по своей структуре родствен молитве, онтологически утверждающей диалог «я» с неким высшим началом. Молитвенная форма задает соотношения «я» и мира, фиксирует позиции молящегося и божества как иерархично соотнесенные. Молитвенный дискурс выполняет, таким образом, структурирующую функцию в стихотворении.

Переложение псалмов издавна являлось распространенным путем создания поэтических произведений; эта традиция продолжается и в двадцатом столетии. Рассмотрим стихотворение Пауля Целана «Psalm» («Псалом») из его сборника «Die Niemandrose» («Роза никому») 1963 года. Стихотворение построено по образцу молитвы, однако вместо традиционного адресата молитвы – бога, оно обращено к Никому – Niemand:

Niemand knetet uns wieder aus Erde und Lehm,
niemand bespricht unsern Staub.

Niemand.

Gelobt seist du, Niemand.

Dir zulieb wollen

wir blühen.

Dir

entgegen.

Акт сотворения человека, вылепленного богом из земли и глины, в стихотворении переосмысливается: согласно автору, «Никто не вылепит нас из земли и праха». Первая строфа стихотворения («Никто не вылепит нас снова из земли и глины, // никто не заговорит наш прах. // Никто.») отсылает к ветхозаветному тексту о сотворении человека:

И создал Господь Бог человека из праха земного, и вдунул в лице его дыхание жизни, и стал человек душою живою.

(Бытие, Глава 2, стих 7)

Вторая строфа достаточно точно воспроизводит форму традиционной иудео-христианской молитвы, с той лишь разницей, что место бога в ней занимает Никто:

Будь прославлен, Никто.

Из любви к тебе хотим

мы цвести

Тебе

навстречу.

Как указывает современная исследовательница в работе, посвященной жанру литературной молитвы, «установление молитвенного дискурса в стихотворных “молитвах” непосредственно связано с темой *призывания* высшего божественного начала. В этот момент (по аналогии с ритуальной традицией) формируется своеобразный “сакральный ориентир”. Оформляется “сакральная связь” между молящимся и его покровителем, возникает ситуация надличностного диалога <...> Фиксация божественного “имени” <...> в поэтическом тексте сродни религиозно-магическому использованию имени, определяющему систему ценностных аспектов миропорядка <...> В подобного рода лирическом макродиалоге реализуется архетипная ситуация проникновения молящегося в область *божественного* или *сакрального* имени»¹. Как видно, молитва Целана отталкивается не только от традиции иудео-христианской молитвы, но и от вто-

ричной традиции литературной стихотворной молитвы. Место божественного имени, обладающего сакральным магическим смыслом, занимает своего рода «ноль имени» – Niemand, Никто с большой буквы.

По мысли Ф. Лаку-Лабарта, «Целановское “Бога нет” не означает атеизма. Ибо это не то же самое, что “Бога никогда не было”. В “Псалме” слышится совсем иное: Бог предстал “никем”. Niemand knetet uns wieder. Никто не вылепит нас снова. Ясно читается, что однажды кто-то это уже сделал; кто-то – некое божество»². Однократный акт творения закончен, автор «Псалма» уже не принадлежит к древнему мифологическому сознанию и не верит в цикличность и повторяемость всего сущего, генезис для него уникален и единичен, а последующая человеческая история линейна. Этим сознание лирического героя трагически отличается от миропонимания человека архаического общества, для которого « ... то, что произошло вначале, может повториться, в силу ритуального воспроизведения»³.

Еще одно произведение двадцатого столетия, основывающееся на традиционной молитве в качестве претекста – это «Каддиш» А. Гинсберга. Стихотворный контекст «Каддиш» (Kaddish) американского поэта Аллена Гинсберга, написанный в 1959 году⁴, является достаточно типичным для американской и западноевропейской литературы 1950-х годов примером организации целостности художественного ряда. Нужно пояснить, что в традиции иудаизма каддиш – это поминальная молитва на арамейском языке, оплакивающая умершего; согласно канону, она включает в себя, прежде всего, хвалу богу, а затем молитву от имени умершего и оплакивающих его. Начальные слова традиционного каддиша: Итгадал вейткадаш шмей раба – «Пусть его имя возвеличится и станет святым»⁵. Все элементы иудейской молитвы включены А. Гинсбергом в цикл, состоящий из шести частей, озаглавленных автором соответственно как «поэма» (poem), «повествование» (narrative), «гимн» (hymn),

«плач» (lament), «литания» (litany), и «фуга» (fugue). Первая часть «Каддиша» ориентируется на целый ряд моделей-претекстов, помимо иудейской молитвы, несомненно перекличка с произведениями У. Блейка, У. Уитмена и библейскими псалмами. Основным содержанием первой части являются воспоминания лирического героя о его умершей матери. Конец этой части по стилю достаточно близок традиционной молитве:

Thee, Heaven, after Death, only One blessed in Nothingness, not light or darkness, Dayless Eternity

Ты, Небо, после Смерти, только Одно благословенно в Ничто, ни света, ни тьмы, Вечность без Дней.

В то же время, представления поэта о том, что будет после смерти, конечно, существенно отличаются от религиозных воззрений: это Ничто с большой буквы (Nothingness). Интересно, что слово Ничто появляется и в проанализированном стихотворении Целана:

Ein Nichts
waren wir, sind wir, werden
wir bleiben, blühend ...

Ничто –
Вот чем мы были, есть и будем
Пребывать – цветущее [ничто] ...

Возможно, этот мотив в определенной степени восходит к известному стихотворению Э. Дикинсон:

I'm nobody! Who are you?
Are you – Nobody – too?

Then there's a pair of us!

Don't tell! They'd banish us – you know!

В. Маркова переводит это четверостишие следующим образом:

Я – Никто. А ты – ты кто?

Может быть – тоже – Никто?

Тогда нас двое. Молчок!

Чего доброго – выдворят нас за порог.

При чтении этой части возникают ассоциации и с И. Бродским, у которого в стихотворении «Песня невинности, она же – опыта» читаем:

Мы боимся смерти, посмертной казни.

Нам знаком при жизни предмет боязни:

пустота вероятней и хуже ада.

Мы не знаем, кому нам сказать: «не надо».

Вторая часть, озаглавленная «повествование», является самым длинным разделом цикла. В содержательном плане данный раздел представляет собой рассказ о жизни Наоми, матери лирического героя. Значимым художественным приемом автора в «Повествовании» нам кажется языковой монтаж, когда в текст на английском языке включаются слова и стихи, написанные по-еврейски без перевода. Языковой монтаж выступает как прием организации художественной целостности – он создает впечатление разноголосого и разноликого мира, не вписывающегося в классические художественные формы.

Следующая часть называется «Гимн», это гимн в похвалу богу, представляющий собой вариант канонического каддиша, но включающий в себя и очень нетрадиционные образы:

In the world which He has created according to his will Blessed Praised

Magnified Lauded Exalted the Name of the Holy One Blessed is He!

In the house in Newark Blessed is He! In the madhouse Blessed is He!
In the house of Death Blessed is He!

Blessed be He in homosexuality! Blessed be He in Paranoia! Blessed be
He in the city! Blessed be He in the Book!

.....

Blessed be Thee Naomi in Death! Blessed be Death! Blessed be Death!

Blessed be He who builds Heaven in Darkness! Blessed Blessed Blessed
be He! Blessed be He! Blessed be Death on us All!

В мире который Он создал по воле своей Благословенно Восхвале-
но

Возвеличено Прославлено Возвышено Имя Святое Благословен Он!

В доме в Ньюарке да будет Он Благословен! В сумасшедшем доме
да будет Он Благословен! В доме смерти да будет Он Благословен!

Да будет Он Благословен в гомосексуализме! Благословен Он в па-
ранойе! Благословен Он в городе! Благословен Он в Книге!

.....

Благословенна Ты Наоми в Смерти! Благословенна Смерть! Благо-
словенна Смерть!

Благословен Он кто строит Небо во Тьме! Благословен Благословен
Благословен Он! Благословен Он! Благословенна Смерть для Всех нас!

У этой части цикла нет порядкового номера, «Гимн» как бы вклини-
вается в середину «Каддиша», он существует в другом измерении компо-
зиции. Можно сказать, что композиция «Каддиша» многомерна и много-

векторна. Эмоциональное членение цикла не совпадает с композиционным, и наиболее эмоционально напряженный раздел находится в каком-то смысле вне композиции. Следует отметить, что эмоциональная напряженность «Гимна» передается и самим написанием его названия, которое противоречит правилам английской орфографии: Гинсберг пишет это слово как «Нуттннн», вытягивая согласные и уподобляя слово протяжному крику. Интенсивность и острота переживаний лирического героя отражаются и в отсутствии знаков препинания в тексте.

Следующий раздел, фактически четвертый, но выступающий под номером «3», озаглавлен «Плач». Несоответствие реального порядка частей и их нумерации в цикле Гинсберга представляется нам приемом, несущим определенную смысловую нагрузку: неупорядоченность и алогичность являются важными эстетическими принципами его поэзии, в том числе и значимыми циклообразующими принципами.

Последняя короткая секция «Каддиша» озаглавлена «Фуга». Она завершает эмоциональное развитие произведения. В последних строках цикла крик ворон смешивается с мольбой, обращенной к небесам:

Caw caw caw crows shriek in the white sun over grave stones in Long Island

Lord Lord Lord Naomi underneath this grass my halflife and my own as hers

.....

caw caw all years my birth a dream caw caw New York the bus the broken shoe the vast highschool caw caw all Visions of the Lord

Кар кар кар вороны вопят в белом солнце над могильными камнями на Лонг Айленде

Боже Боже Боже Наоми под этой травой полжизни моих и я сам как
и она

.....

кар кар все годы мое рождение мечта кар кар Нью-Йорк автобус
рванный ботинок большая школа кар кар все Видения Бога

Боже Боже Боже кар кар кар Боже Боже Боже кар кар кар Боже

Два повторяющихся слова – «Бог» и крик вороны звучат в оригинале
похоже друг на друга: «Lord» и «saw»:

Lord Lord Lord saw saw saw Lord Lord Lord saw saw saw Lord

Концовка «Каддиша» представляет собой, таким образом, снижение
религиозного пафоса иудейской молитвы. Бог выступает в образе «Великого
глаза, который смотрит на все и движется в черном облаке» (ворон).

В «Каддише» А. Гинсберга выражается ряд характерных для целостности
цикла XX века закономерностей. В поиске новой целостности автор
обращается к традиционному религиозному жанру молитвы-плача, однако
при создании цикла темы и мотивы иудейского плача снижаются и профанируются,
хотя этот процесс происходит не в направлении пародии, а скорее, в направлении
нетрадиционного переосмысления и смешения с рядом других литературных традиций.
Создаваемая автором картина мира характеризуется мозаичностью и расколотостью.

Можно определить «Каддиш» как стихотворный контекст в широком смысле,
образование, промежуточное между собственно циклом и поэмой. Некоторые части
могут быть вычленены как отдельные стихотворения («Гимн», «Фуга»), а некоторые
адекватно воспринимаются лишь в общем контексте. В художественной системе
литературы двадцатого века стираются различия между жанрами, зачастую трудно
бывает точно определить жанровую принадлежность того или иного произведения,
поэтому опреде-

ление «Каддиша» как поэтического контекста наиболее точно соответствует его специфике. Предложенный Ж. Делезом и Ф. Гваттари термин «ризом» представляется еще одним достаточно удачной дефиницией децентрализованного и неиерархичного «Каддиша», состоящего как бы из нескольких «плато»⁶.

Стихотворение Б.Окуджавы «Молитва» (в некоторых изданиях «Молитва Франсуа Вийона»), написанное в 1963 году, представляет собой еще один пример преломления молитвенного дискурса в лирике XX века:

Я знаю: ты все умеешь, я верую в мудрость твою,
как верит солдат убитый, что он проживает в раю,
как верит каждое ухо тихим речам твоим,
как веруем и мы сами, не ведая, что творим!

В этом стихотворении вера лирического героя парадоксально сочетается с сомнением – «веруем <...> не ведая, что творим». При этом сам молитвенный адресат также представлен весьма нетрадиционно: «Господи мой Боже, зеленоглазый мой!» Существование рая тоже ставится под сомнение – убитый солдат только верует, что он в раю, а сам лирический герой в этом совсем не уверен. Для стихотворения характерна своеобразная эсхатологичность, предчувствие близкого конца мироздания: «Пока Земля еще вертится, пока еще ярок свет ...»; «Пока Земля еще вертится, и это ей странно самой...». Интересно, что лирический герой предстает в этом стихотворении человеком уже Нового времени, знающим о том, что Земля вертится, причем эти слова повторяются в стихотворении трижды, то есть утверждаются как некая сакральная формула. Напомним, что Франсуа Вийон, имя которого появляется в некоторых вариантах заглавия этого стихотворения, жил в 15 веке, то есть до открытий Коперника. Возможно, что имя Вийона в заглавии объясняется тем обстоятельством, что в 1963 году – дата создания стихотворения Окуджавы – вышла книга

стихов этого поэта в переводах Ф. Мендельсона и И. Эренбурга. Элегическая интонация «Молитвы» Окуджавы отчасти напоминает интонацию знаменитой вийоновской «Баллады повешенных»:

Prince Jhesus, qui sur tous a maistrie,
Garde qu'Enfer n'ait de nous seigneurie:
A luy n'ayons que faire ne que souldre.
Hommes, icy n'a point de mocquerie,
Mais priez Dieu que tous nous vueille absouldre.

О Господи, открой нам двери рая!
Мы жили на земле, в аду сгорая.
О люди, не до шуток нам сейчас,
Насмешкой мертвецов не оскорбляя,
Молитесь, братья, Господу за нас!
(перевод Ф. Мендельсона)

Итак, молитвенный дискурс оказывается достаточно продуктивным в лирике XX века, однако при этом каноническая молитвенная форма зачастую включает в себя весьма неканоническое содержание, что мы и видим на примере анализа стихотворений и циклов П. Целана, А. Гинсберга и Б.Окуджавы.

¹ Афанасьева Э.М. Русская молитвенная лирика XIX века // Православие – культура – образование: Материалы межрегион. науч.-практ. конф. Кемерово, 2002. С. 219.

² Лаку-Лабарт Ф. Молитва // Иностранная литература. 1999. № 12. С. 130–131.

³ Элиаде М. Аспекты мифа. М., 1995. С. 23.

⁴ Цитаты из «Каддиша» приводятся по изданию: *Ginsberg A. Kaddish and other poems 1958–1960*. San Francisco, 1961.

⁵ См.: Раби Йосеф Телушкин. Еврейский мир. М.; Иерусалим, 1997. С. 527.

⁶ В качестве своего рода иноструктурной единицы ризомы Ж. Делез и Ф. Гваттари предлагают понятие «плато» или «поверхность» (plateau): «Мы называем “плато” лю-

бую множественность, соединимую с другими поверхностными и подземными стеблями таким образом, чтобы образовывать и расширять ризому». *Deleuze G., Guattari F. Rhizome. Introduction. Paris, 1976. P. 63.*