

СТАТЬИ И СООБЩЕНИЯ

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ

А.Д. Степанов

МИНИМАЛИЗМ КАК КОММУНИКАТИВНЫЙ ПАРАДОКС

- Вот тебе ящик. А в нем сидит такой барашек, какого тебе хочется.
Но как же я удивился, когда мой строгий судья вдруг просиял:
– Вот это хорошо!

Антуан де Сент-Экзюпери. «Маленький принц».

1. Деволуция

Каждый день в музеях современного искусства раздаются недобрые голоса: «Я так тоже могу!» Реакция посетителя музея, увидевшего полотно, покрытое ровным слоем желтой или синей краски, ничем не отличается от реакции читателя такого стихотворения Всеволода Некрасова:

да чего-то нет ничего.

Зритель и читатель действительно так могут, но интерес представляет не это, а причины их реакции и отношение к ней автора. Любое слово, ска-

занное в простоте здравого смысла, глубоко традиционно – не только потому что здравый смысл обычно консервативен, но и буквально: всегда можно найти исток здравого суждения в философской и научной традиции. Говорящий «я так тоже могу» предполагает то же, что и Аристотель: искусство есть «техне» – мастерство. Можно добиться большего или меньшего сходства, рисуя портрет, но нельзя лучше или хуже закрасить квадрат черной краской. А где нет «лучше» и «хуже», там, со здоровой аристотелевской точки зрения, нет искусства. Парадокс, подрывающий эту самоочевидность, начинается тогда, когда в науке осознается невозможность «технических» оснований эстетической оценки – в том числе и в литературе, где любой критерий представляет собой только показатель одного из многих этапов истории критики.

Случаи, когда поэзия с одной точки зрения представляется «хорошей», а с другой – «плохой», настолько многочисленны, что их следует считать не исключением, а правилом¹.

Оценочное суждение о стихотворении <...> эллиплично. Чтобы обсуждать его всерьез, его надо поместить в контекст данной оценочной ситуации².

Критерии оценки сугубо историчны и чисто технически неопределимы. Понятно, что, принятый со всей серьезностью, этот тезис имеет массу следствий. Среди них – отказ от определения границ искусства, признание права реципиента на самоопределение вплоть до отделения от любой господствующей оценки и ликвидация всяких разумных оснований для существования профессии литературного критика как оценивающей инстанции. В лучшем случае – сведение его роли к узкоисторической функции резонатора сегодняшней интеллектуальной моды.

Минимализм, не принимаемый большинством как искусство в той исторической ситуации, когда он возник, – это своеобразная игра между автором и реципиентом, у которой, как и всякой игры, есть свои правила. Огрубленно их можно представить так: автор набрасывает на чистом листе некий примитивный рисунок и протягивает лист читателю, который может дорисовать на нем все, что ему угодно, но только при одном условии: включить авторский рисунок в свой. Таким образом, иерархия художника и зрителя уничтожается, автор встает на позицию того самого простеца, который «тоже так может». Однако поскольку читатель привык к совсем другим отношениям с литературой, он оказывается не готов к игре. Знания о неопримитивистском искусстве, которые положено иметь в культурном багаже, тут не помогают – оно в сознании реципиента остается Искусством, несущим послание об истине, искренности, спонтанности, простоте – чего, по-видимому, нет в «игровом» минимализме. Кроме того, диалектика доступности и элитарности в целом такова, что нарочито доступное – «искреннее», «невыдуманное» – становится популярным, массовым только на фоне элитарности, как минус-прием, как отрицание элитарного. Условием культурной ценности примитивизма оказывается участие в историческом движении: отрицание сложности предшественника и сохранение потенциала для усложнения в новой фазе развития. А уникальность минимализма в том, что он претендует на полное равенство с воспринимающим сознанием, максимальную степень свободы реципиента, отсутствие избытка авторского «знания».

В этом смысле ему предшествуют некие процессы постепенного отказа искусства от претензий на владение истиной и освобождения от критерия мастерства, которые можно обозначить словом «деволюция». Это слово имеет два значения: политическое – разгрузка полномочий абсолютной власти, передача их вниз; и биологическое – нечто противоположное эволюции. Ра-

зумеется, речь не идет о всей *истории* искусств – мы говорим о логике, а не о хронологии. Если согласиться с Т.С. Элиотом, что каждое крупное явление искусства само создает свою предысторию³, то в перспективе «Черного квадрата» можно увидеть деволюционные тенденции в прошлом. Тогда первым этапом, точкой отсчета должны служить эпохи господства таких критериев эстетической ценности, как значительность предмета изображения и мастерство (техне): например, в пластических искусствах, начиная со Средневековья – сюжеты священной истории, портреты значительных лиц и формальные ограничения (каноны, образцы). Следующий шаг – расшатывание тематики: сохраняя значительность предмета как непрременную специфицирующую искусство черту, его границы постепенно раскрываются для изображения мифологических и исторических сюжетов, портретов частных лиц, пейзажа и натюрморта как такового, фантасмагорий и, наконец, – «реальной жизни». Параллельное «формальное» движение – освобождение автора от канона, обновление ракурсов, красок, размеров, точек зрения⁴. При этом отвергаемые старые ценности не уходят окончательно, а сохраняются на периферии. Немаловажной оказывается и субъективация искусства: предмет изображения переносится из объекта в субъект: то, как видит наблюдатель важнее того, что он видит, хотя круг изображаемых предметов может оставаться достаточно узким и традиционным. Наконец, третий этап, который уже можно локализовать исторически, – это авангардная революция XX в., когда деволюция нарастает в геометрической прогрессии: разложение цветов на простые тона, сложных форм – на простые геометрические, появление абстракционизма, сначала – как освобождения света и орнамента, т.е. «предоставления суверенитета» латентно существовавшей в рамках прикладного искусства абстракции, а потом (стадиально, а не хронологически позже) – экспрессивной абстракции, в определенных формах остававшейся актуальной до 1960-х гг. Но-

вое искусство деволюционно – как в политическом смысле (оно независимо от центра – тотализирующего представления об «Искусстве» как власти эстетических критериев-законов), так и в смысле, противоположном эволюции, если под эволюцией понимать процесс технического усложнения⁵. В противоположность начальному этапу, в конце и предмет изображения, и мастерство автора могут быть сведены к нулю. Так и происходит: предел деволюции – нулевая степень предмета, материала и формы («Черный квадрат» Малевича), готовый объект, поданный как произведение искусства (писсуар Дюшана) и пустой лист бумаги, означенный как художественный текст («Поэма конца» Василиска Гнедова⁶). Знаменательно, что все они появились примерно в одно время, означая конец – но не искусства, а первой волны авангарда. Дальше идти вниз, казалось, было некуда, и началось некое движение вспять – точнее, подъем вверх с другой стороны – выход к чистилищу через дно Коцита. «Поэма конца» сопровождалась Гнедовым жестом, означавшим, по-видимому, смерть (большой палец, опущенный вниз). Но этот же жест в сочетании с «поэмой» оказался порождающим жестом: он основал традицию так называемого акционизма – искусства как действия. От писсуара Дюшана в литературе тянется другая тропинка – к поэтике готовых слов, отрывков повседневной речи, поданных в качестве произведения искусства точно так же, как ready-made object, только выграничивающую роль музейного контекста в них играет факт тиражирования. Поэзия как акция и готовое слово заполняет чистый лист, но парадоксальным образом стремится сохранить его свойства.

Мы не можем дать общий ответ на вопрос о причинах деволюции. Их можно попытаться объяснить по-бахтински (окончательным разложением коллективных мифологических мотивных комплексов в связи с прогрессом индивидуального сознания), по-лотмановски (стремлением культуры к невозможному переводу из континуального в дискретное и признанием этой

невозможности), по-формалистски (долгой последовательностью деавтоматизаций, в конце которой все на свете представляется автоматизированным, и остается только отрицание). Однако, по-видимому, все это будет хорошо только для отдельных явлений, глобальное синтетическое объяснение дать едва ли возможно. Объяснения самих авторов – это оценка, привносимая a posteriori, и потому она сильно зависит от времени. Авторы могут создавать эзотерические теории (Кандинский) или революционно-утопические (Малевич), но ясно, что теория должна отталкиваться от практики, практика первична. В этих оценках важно только одно: неизменное стремление к отказу от референциальности в пользу раскрытия свойств материала и формы, то есть стремление к автореференциальности: «Живопись в наше время еще почти всецело зависит от форм, заимствованных у природы. Ее сегодняшняя задача состоит в исследовании и познании своих собственных сил и средств <...>»⁷. Предел такой деволуции нетрудно вычислить: это картина, написанная ради демонстрации свойств краски и холста или текст, говорящий только о языке и ни о чем другом. И действительно, то же стремление в поэзии – это стремление к исследованию и познанию языка и коммуникативного акта. Если эксперименты с языком более характерны для исторического авангарда (практики футуристов и теории формалистов), то черта постмодерна – это поиск пределов коммуникации.

Одним из проявлений этого поиска и стал минимализм.

Нас в данном случае будет интересовать только минимализм в поэзии, причем не весь, а только та его часть, которая представляет собой редуцированный верлибр – ряд записанных в столбик слов или фраз, которые читаются исключительно слева направо, почти или полностью лишены всех примет стиха (ритма, звуковых повторов и т.д.) и ничего не пытаются изобразить. Это значит, что мы совершенно не рассматриваем традиционно (или по инер-

ции) причисляемые к минимализму фоносемантические эксперименты, в том числе палиндромы и параномазии, равно как и любые виды визуализации формы и содержания⁸. Как ни странно, эти эксперименты с языком куда ближе к традиционно понимаемой поэзии как автотелической речи с установкой на выражение, чем эксперименты с контекстом и читателем, не требующие никаких специальных приемов. В реальности, конечно, большинство авторов работает во всех минималистских жанрах.

2. Пустое место на месте общего места: поэтика Ивана Ахметьева

Мы начнем с анализа текстов поэта, который не был основателем течения, никогда не отличался внешней яркостью и по сей день остается известным, к сожалению, только в узких кругах. Поэзия Ивана Ахметьева представляет собой нечто прямо противоположное любому авангардному эксперименту с его культом новизны, автора и изощренного приема. Даже на фоне родоначальников русского минимализма (Вс. Некрасова, Мих. Соковнина) «техническая» часть ахметьевских стихов подчеркнута бедна. Однако именно стихи Ахметьева чаще других достигают искомого нами предела минимализма без языковых игр или «чистого минимализма», и потому они по-своему уникальны. Попробуем – в структуралистском духе – набросать некое древо инвариантов ахметьевского мира, чтобы от него перейти к дефинициям минимализма.

Основным инвариантом этого мира можно считать его «малость», «минимальность», – литота здесь выступает в качестве порождающего механизма. Что касается авторской социальной маски, то ахметьевский скриптор охотно признает свою ущербность по отношению и к миру, и к литературе: «как человек/я не уверен//как поэт/я не умею»⁹. Это чувство маргинальности,

мелкости, недовольства собой и окружающим – отправная точка ахметьевской поэзии: «живу в недоумении/почему меня никто не любит///меня никто не любит/всем некогда»; «может/я недостойн//или не так устроен»; «что вы что вы/я ничего». Заброшенность легко становится экзистенциальной, превращаясь в бесплодные обращения к молчащему Богу («Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы»). Бог в принципе не познаваем, и стремление узнать нечто о Боге – редкий для Ахметьева смешной момент: «Ты не знаешь/Бог/очень строг?//Как там/в Царствии Его/ничего?». Авторское «я» всегда вовне, непричастно, автор – «лишенец», он «недостаточен», его место – в стороне от жизни: «вечер/смотрю немые фильмы/в окнах противоположного дома»; «на всё меня не хватает/на всё не хватает терпения/на всё не хватает времени/на всё не хватает юмора/на всё не хватает сил/и это еще только на то/на что хватает денег». Чувство собственной «минимальности» поэт испытывает по отношению не только к социуму, но и к культуре. Писатели прошлого рядом с ним – гиганты: «да еще успевали/писать письма//где уж нам»; место автора среди других (авторов?) маргинально: «прошу прощения/вас и так много/а тут еще я». Поэтическое и личное самоуничижение всегда выступают рядом: «отдельные мои произведения/не представляют собой/ничего особенного//мое творчество в целом/есть портрет/заурядного человека». В общем, перед нами тексты, написанные от лица маленького человека, которому остается только вот что: «скажи/свое УЖО/и бежи». Но аллитерации в последнем примере говорят о том, что он все-таки поэт, хотя авторская «недостаточность», quasi-ироничная по отношению к миру «бывателей», вполне серьезна по отношению к литературной традиции. С одной стороны, автор осознает себя поэтом, хотя и сдвинувшим границы поэзии в сторону непоэзии: «Меня всегда интересовало, где проходит граница: стихи – не стихи. И, может быть, эту границу несколько подвинуть... Но при этом все-таки писать

стихи»¹⁰. С другой – стоя на границе и отодвигая ее, надо постоянно оправдывать само существование таких стихов: «конечно/что я за поэт/моих стихов почти что нет//Быть можно без стихов поэтом/И со стихами идиотом//поэтому/я/не страдаю/о том».

Столь же минимизирована и информация, которую передает текст. То, что поэт может поведать миру, носит характер факультативный, дополнительный, может быть, совершенно неважный для слушателя: «И ЕЩЕ ФАКТ//в нашем микрорайоне/есть магазин/где принимают банки/из-под майонеза/но не больше трех». Автор мало что может сказать, и особенно – когда всерьез умствует, рассуждает: «Европа двумя войнами/насильственно привязала нас/к своему ритму//что еще сказать – не знаю». Творческий процесс исходит от недостаточности, а не от полноты, предмет для творчества отсутствует. Если есть о чем сказать – то не нужно творчества: «дело же не в этом//было бы что рифмовать//а если есть что рифмовать/то можно не рифмовать».

Редукции означаемого соответствует и редукция означающего. Традиционная, классическая форма для автора рифмуется (в прямом и переносном смысле) с тоталитарностью: «под знаменем/ямбизма-хореизма» и отвергается в пользу неприятного, шероховатого, но свободного стиха: «русская поэзия катилась/на ритмических салазках/пока не выехала на советский асфальт//веррлиббrr». Сам текст может быть оборван, причем это не романтическая самодостаточная фрагментарность, а именно обрыв текста: «но лицо величавой славянки/или путь воробьиной семейки/что когда я сижу на скамейке/залечая душевные ранки» – это все стихотворение. Автору нечего сказать, но и с формой он не справляется: «<...> что еще сказать/право я не зна/может помолчать/или что-нибудь <...>». Часто стихи имитируют заготовки из записной книжки для будущих текстов, которые остаются ненаписан-

ными – это изюм для булки, которую не испекут: «возле помойки/после попойки»; «два придурка/три подонка»¹¹. Информация оборвана, незначительна, недостаточна, но зато *есть* значимое отсутствие слова: «пауза/которую я сделаю/прежде чем ответить/скажет вам больше»; «если выпишься/уже/понемногу можно/ж». В средний период творчества¹² это отсутствие становится пустым местом на месте клише – пустым местом на месте общего места: «эти еще сношаются/а те уже на сносях// (тут можно было бы/пофилософствовать/привести социологические выкладки/а затем перейти/к личным впечатлениям)». Пауза оказывается важнее слова, но поскольку нельзя писать стихи, состоящие только из пустот, автор находит выход в готовности соответствовать ожиданиям реципиента: «дым впереди/вокруг и слева/и наверху и сзади дым/и если вам по нраву слово/его не раз мы повторим». Что, разумеется, должно привести к (ироническому) копированию чужого слова: «правильное дерьмо/правильного цвета/лежит правильно/и запаха не потеряет/никогда». Работа с клише – доведение его до абсурда за счет подмены референта или игры с созвучиями – один из вариантов концептуалистской тактики, с которой Ахметьев sporadически сближается, но никогда полностью не совпадает. Для ахметьевских стихов и клише не нужны, для него они не конец пути, а только один из приемов, позволяющих оторвать означающее от означаемого.

Когда читаешь тексты Ахметьева в хронологическом порядке, как их расположил автор, то видишь, что лет через двадцать после начала творчества появляются совершенно особые стихи, в которых «содержания» в традиционном смысле слова найти невозможно. Все описанное выше – как бы постепенная деволуция маски, она же эволюция автора, кейджевская музыка, подготавливающая паузу 4'33''. Поэтика Ахметьева повторяет путь искусства в целом: от тематического снижения (исходная точка – маленький человек) к

разочарованию в содержании и распаду того, что еще оставалось от формы. Редуктивный процесс может наглядно концентрироваться в одном стихотворении. Так редуцируется речь: «как это мы говорим?/как это мы?/как это?/как?/?»; субъект растворяется уже не в социальной мизерабельности, а в языковом штампе: «я/сам/лично/собственной персоной/ваш покорный слуга». Так открывается выход к тому, что мы склонны считать спецификой «чистого минимализма». Стихотворение приобретает качество некой окончательной открытости: в высказывании отсекается контекст, который может дополнить читатель: «Когда-то я придумал термин “бесконтекстная поэзия”, – говорит Ахметьев. – То есть такая, где читатель контекст придумывает сам, может даже придумать совершенно иной»¹³.

Именно отсечение контекста – предмета, референта – должно позволить тексту говорить о самом себе и более ни о чем, сблизить его с пределом автореферентности:

я так думаю

свое мнение

я хотел бы

изложить в стихах

они перед вами¹⁴.

Но такое сближение сразу превращает текст в парадокс: изложено ли мнение? – Нет. – Значит, это не те стихи, о которых идет речь? И стихи ли это? – Но автор утверждает, что стихи, и именно те. Похоже, что полная автореферентность – нечто невозможное, и попытки ее достичь можно узнать по парадоксу, восходящему к знаменитому парадоксу лжеца, который говорит о множествах, которые содержат ссылку на себя. У читателя этого стихотворения возникает неразрешимая дилемма: если оно говорит о самом

Анализируя стихи Ахметьева, мы вырастили довольно раскидистое дерево инвариантов, но теперь должны оглянуться и признать: если отнестись к приведенным выше текстам как к «бесконтекстной поэзии», то все инварианты описывают нашу контекстуализацию, а не авторское содержание, и каждый читатель волен вырастить свое дерево. Другими словами, почти любой из приведенных выше текстов мог быть вложен в уста любому человеку в любой мыслимой ситуации и отнесен к любому референту. Автор это не запрещает, а в последних примерах – даже требует. Процедура более или менее правдоподобного вчитывания значения, на которой строится все в литературоведческой интерпретации, кроме экспликации параллельных мест и стиховедческих подсчетов, тут легализована и становится основой самого текста.

Конечно, со здравомысленной читательской точки зрения окончательная открытость минимализма никак не может быть интересна: он, читатель, тоже так может. Наиболее радикальное решение парадоксов вроде парадокса лжеца, до сих пор предложенное – это просто запретить рассматривать их в теории множеств. Наиболее последовательное решение парадокса минимализма – исключить его из «поэзии» в лимб «фокусов» и «игр», что как нельзя лучше будет соответствовать внутреннему убеждению читателя. Но для исследователя чистый минимализм может приоткрыть некие скрытые качества литературы.

3. Феноменология минимализма

Объект, который мы взялись описать, рассыпан и разрознен. Даже у записных поэтов-минималистов стихи, которые нас интересуют, встречаются достаточно редко и не выделяются самими авторами среди палиндромов, каламбуров, спародированных цитат и проч. Не исключено и то, что какие-то из

стихов, которые выглядят «чистыми», предполагают на самом деле специальную интонацию прочтения, которая конкретизирует контекст, или же предполагают чтение только в последовательности цикла или сборника и только вследствие *записи и изоляции* предстают «чистыми». Поэтому наше описание, несмотря на предельную простоту его объекта, – в большой степени теоретический конструкт¹⁶. Но, тем не менее, явление существует, по крайней мере как предел, и потому можно попробовать отграничить «чистый минимализм» от его многочисленных соседей.

Во-первых, следует сказать, что сам по себе малый размер текста – условие необходимое, но не достаточное. Существующие с незапамятных времен паремии и малые жанры (эпиграммы, эпитафии, афоризмы, каламбуры и т.п.) в огромном большинстве не принадлежат к описываемому явлению, потому что они:

1) всегда функционально нагружены – а минималистский текст устремлен прочь от мира к самому себе;

2) часто сверхорганизованы на уровне означающих – а наш объект стремится к прозрачности языка;

3) в отличие от бесконтекстной поэзии, они обычно сохраняют определенность контекста: субъекта, места и времени речи, ее причин, целей, и главное – авторской оценки¹⁷.

То же можно сказать и о многих коротких стихах, в которых эти параметры легко различимы. Так, например, знаменитый моностих Владимира Вишневого:

Опять я не замечен с Мавзолея

1) комичен и социально-критичен;

2) написан пятистопным ямбом с ассонансами (a/e);

3) не оставляет сомнений в ответах на вопросы – кто, где, когда, как и почему это произносит: человек с амбициями, преданный власти; во время или после демонстрации на Красной площади; в один из советских праздников; во внутренней речи; в порядке жалобы на судьбу и проч. Более того, вся ценность этого стиха как раз в том, что ценили структуралисты и что противопоставлено минимализму: автор (не читатель) сумел вложить столько информации в одну строчку! А авторская ирония, пронизывающая текст, представляет собой самую ясную оценку, – которая всегда отсутствует в том «чистом минимализме», о котором мы говорим¹⁸.

Необходимо отграничить наш объект и от двух явлений, которые можно назвать полюсами открытости для активности реципиента – от зауми и символа. И та, и другой характеризуются свободой читателя добавлять нечто к означаемому. В зауми это – полная читательская свобода приписывать смысл означаемому по вкусу. В случае символа заданный автором вектор означаемого направлен к множеству иных, более глубоких и менее определенных смыслов, которые должен открыть реципиент.

Минималистская бесконтекстная поэзия отличается от зауми, потому что проект зауми – это операции с языком, а не с речью, заумное слово не предполагает речевой ситуации. Если автор приписывает значение заумному слову («ЕУЫ = лилия»), то перед нами всего лишь авторский окказионализм, имеющий большие или меньшие шансы войти в узус, стать словарной статьей. Если же автор не говорит, какое значение он приписывает заумному слову, а предлагает это сделать читателю, то перед нами все равно ситуация толкования слов, но никогда не контекстуализация *речи* в какой-то ситуации. Ср., например:

«Ю-юйца!» – зачинает он [Крученых – А.С.], у вас слюнки текут, вы видите эти, как юла, крутящиеся на скатерти крашенные пасхальные яйца. «Хлюстра», – прохрюкает он вслед, подражая скользкому звону хрусталя. «Зухрр» – не унимается зазывала, и у вас тянет во рту, хрупают от засахаренной хурмы, орехов, зеленого рахат-лукума»¹⁹ и т.д.

Процесс, здесь описанный, – это толкование слов по принципу паронимии, создание личного мини-словаря. Но даже если все-таки рассматривать «дыр бул щыл» в качестве речевого акта, которому автор не придает фиксированного значения, то такую речь все равно нельзя приписать себе: это говорит Крученых, автор, это его идиолект, не имеющий ничего общего с языком, на котором говорят читатели. Примитивный, прозрачный, разговорный минималистский текст рассчитан на противоположное: движение прочь от авторства в сторону реципиента. Он контекстуализируется не в словаре, а в некоей речевой ситуации.

Как ни странно, отличие бесконтекстной поэзии от потенциально символического текста оказывается сходным. Символический текст произносит другой – автор, нарратор, лирический или просто герой, но никогда не читатель. Текст принадлежит другому, и права «дописать» его у читателя нет, есть только право «додумать». Символически открытый текст может получить, как и положено символу, бесконечно много расширяющихся толкований, но субъект речи в нем фиксирован. А субъект речи в чистом минимализме подобен электрону, чье местоположение описывается не набором координат, а вероятностью такого набора – он всегда рассеян где-то между осями автора и читателя. Далее, символ предполагает иерархию перетекающих друг в друга толкований – а контекстуализации минималистского текста разрозненны, они

принадлежат разным субъектам и не бывают более или менее верными, более или менее приближенными к авторской истине, потому что таковой нет или мы ничего о ней не знаем.

Наконец, важно определить самое тонкое отличие – между бесконтекстной поэзией и любой фразой, которую можно прочесть в бесконечном множестве контекстов. Ср. у Р.О. Якобсона:

Один актер Московского Художественного театра рассказывал мне, как на прослушивании Станиславский предложил ему сделать из слов «сегодня вечером», меняя их экспрессивную окраску, сорок разных сообщений. Этот артист перечислил около сорока эмоциональных ситуаций, а затем произнес указанные слова в соответствии с каждой из этих ситуаций, причем аудитория должна была узнать, о какой ситуации идет речь, только по звуковому облику этих двух слов²⁰.

От этой ситуации бесконтекстная поэзия отличается очень мало, но в этой малости заключено самое главное. Отличие – в выграничивании, в помещении бытовой фразы в пространство «стихов», «искусства»²¹. От бытовой фразы она отличается так же, как дюшановский писсуар – от всех прочих. Выграничивание ведет к дисфункциональности, изыманию из прагматического контекста: ready-made object в музее нельзя использовать по назначению, он предназначен только для незаинтересованного созерцания, – следовательно, становится эстетическим объектом. Однако надо заметить, что если под «готовым объектом» в поэзии понимать речевое клише, то указанное отличие относится, скорее, к концептуализму. Минимализм же волен быть или не быть готовой формой.

Помимо выграничивания, важны еще два условия. Во-первых, этот текст должен быть записан и изолирован, то есть лишен интонации, хотя при этом он остается свободным для интонирования и для контекстуализации, и в силу своей малости – гораздо более свободным, чем любой другой текст. Во-вторых, он должен быть мал настолько, чтобы реципиент мог «ухватить» его одним взглядом²². Проблема вхождения в герменевтический круг здесь минимизируется: конечно, нельзя сказать, что это целое без частей, но челночное движение от целого к части и обратно здесь бессмысленно в очень своеобразном значении этого слова – потому что не приводит к корректировке авторского смысла. Это текст-иллюзия: читатель как бы одним движением «схватывает» его, но в руке остается пустота.

До сих пор мы привычно называли наш объект «текстом» – предполагая тем самым, что ряд записанных слов или фраз, означенных автором как «стихотворение», ничем иным быть и не может. Однако сказанное выше порождает серьезные сомнения: похоже, что функции автора, читателя, языка и т.д. в данном случае совсем не похожи на обычные функции текста в коммуникативной ситуации. Возникает необходимость теоретического осмысления этого явления.

4. Маленький тупик большой теории

Терри Иглтон заметил как-то, что теории хорошо проверять вопросом – а подходит ли это к *Finnegans Wake*? Нам кажется, что в качестве пробного камня не менее эффективным, чем полюс сложности, оказывается полюс простоты – минимализм. Мы уже обращались к основе основ структурализма – «Лингвистике и поэтике» Jakobsona. Продолжим и попробуем применить

якобсоновскую модель коммуникации к нашему случаю, снабдив изложение ссылками на ее развитие – теорию текста Лотмана.

На подходах к описываемому явлению **адресант** (автор) может представлять в «преуменьшающей» маске маленького человека или графомана, но в предельном случае чистого минимализма авторское «я» либо вовсе не выражено, либо не поддается идентификации – мы не знаем ничего об этом «я». Не говоря уже о каких-то личных чертах, мы не знаем даже того минимума, который требует лирика – авторского отношения к предмету речи, оценки.

Какой бы образ **адресата** как «читателя в тексте» мы не пытались навязать минималистскому стихотворению, мы неизбежно придем к противоречию. Если этот текст обращен к «чужому» – абстрактному носителю языка, противоположности «идеального читателя», – то мы вправе ждать от автора подробных разъяснений и истолкований, расширения контекста²³, – чего в минимализме быть не может. Если же предположить, что он герметичен, обращен к «своему» читателю – человеку, знающему ситуацию написания стихотворения – и, значит, закрыт для постороннего, то тогда ясно, что трудности возникают не так, как это обычно бывает в герметичном тексте (из-за непонятности слов), а исключительно из-за неясности ситуации. Однако поскольку этот текст в языковом отношении прост, посторонний читатель всегда может его контекстуализировать по-своему.

По отношению к языку (**лингвистическому коду**) чистый минимализм остается ясным и прозрачным, почти лишенным тропов, ритма и звуковых повторов²⁴. Он – мал и прост, он – противоположность «затрудненной форме» (и часто – большим объемам) текстов, признаваемых обществом повышенно значимыми, и потому, как принято считать, не нуждается в толковании²⁵. Почему же тогда читатель должен контекстуализировать этот текст? Ответ: читатель не должен, но может это сделать. Без читательского усилия по внесе-

нию ситуативного контекста этот текст не имеет значения, кроме языкового, и должен быть отвергнут. Он понятен только на уровне лексического и грамматического значений – и только в этом и состоит его **сообщение** до операции контекстуализации. Но он не понятен на уровне **культурного кода**, который должен стоять за ним помимо кода языкового, если только это текст²⁶, но который в данном случае восстановить из него нельзя.

Поэтому **контакт** между читателем и автором чисто формален: автор написал, а читатель прочитал значки на бумаге. Контакт-понимание невозможен или не верифицируем. Читатель никогда не знает, совпадает ли его контекстуализация с авторской (и была ли она у автора).

Текст фрагментарен, словесный и ситуативный **контекст** речевого акта принципиально не определен. Если подобный текст прочтут через тысячу лет, то из него не получат никакой информации о нашем времени²⁷.

Как мы видим, речь идет о предельной деволюции структуры и коммуникации. То, что мы называли «минималистским текстом», не является ни структурой, ни текстом, ни актом коммуникации.

Однако можно взять это явление шире: мы помним об «отграниченности» минималистского текста, о его «подаче» в качестве произведения искусства – и, значит, на него можно взглянуть не как на текст, а как на эстетический объект. Тогда возникает вопрос: а существует ли некая специфика минималистского текста по отношению к художественному образу вообще? Ведь еще Потебня, развивая Гумбольдта, подчеркивал, что образ, подобно слову, связан с неповторимой, индивидуальной апперцепцией, что один и тот же образ различно действует на реципиентов, и потому содержание художественного произведения каждый раз иное, но при изменчивом восприятии остается константа – образ: «...поэтический образ в басне (и не в одной только

басне, а вообще поэтический образ) есть постоянное сказуемое к переменчивым подлежащим, постоянное объяснение к изменчивому объясняемому»²⁸. Сходный путь мысли – разделение meaning и significance, то есть устойчивого ядра значения и привносимой реципиентом интерпретации – стало основой герменевтической концепции Э.Д. Хирша²⁹.

Однако специфика есть. И Потебня, и Хирш исходят из того, что некое значение самого текста – в данном случае неважно, сознательно или бессознательно внесенное автором – все же есть. Правда, это значение выступает у них не как данность, а как заданность – определенный вектор, намечаемый текстом и направляющий читателя. Специфика минималистского текста – в том, что этого вектора нет, остается только significance. У нас недостаточно данных, чтобы судить о смысловых направляющих.

Можно попробовать найти выход из тупика, объявив это явление автореферентным. Правда, мы уже пытались это сделать и убедились, что стремление к чистой автореферентности ведет к парадоксу. Однако на место автореферентности можно поставить автотеличность: «текст» не имеет выхода в мир и к автору, он замкнут на самом себе. Не является ли он тогда тем идеальным объектом, который сосредотачивает внимание на самом себе, – то есть не чем иным, как якобсоновским художественным текстом, осуществляющим эстетическую функцию? К сожалению, этому рассуждению препятствует не только прозрачность языка (а якобсоновское определение автотеличности все-таки касалось сосредоточения внимания на «затрудненном» означающем), но и любое его возможное прочтение, которое как раз и размыкает этот текст, внося произвольное толкование, перенося внимание читателя с текста на мир.

Другие понимания автореферентности, по-видимому, тоже не подойдут. Под автореферентностью в структуралистской перспективе³⁰ обычно подра-

зумеваются различные попытки воспроизведения формальных элементов содержательными и/или содержательными формальными, или же частью текста – целого и наоборот. Эти операции были существенны для структурализма, потому что они доказывали и демонстрировали слитность структуры. В автореферентном приеме или фрагменте видели ключ к структуре или ее описание. Но минималистский текст не имеет ключа в себе самом, и он так мал, что в нем негде поместиться автометаописанию.

Тогда можно попробовать нормализовать минималистский текст, рассмотрев его в качестве реплики диалога с читателем: автор пишет, а читатель по-своему контекстуализирует текст – и тем самым они вступают в бахтинский диалог друг с другом. Однако в данном случае диалог окажется диалогом глухих.

Бахтин, как известно, всю жизнь подчеркивал активность реципиента как равного субъекта диалога:

Нет ничего пагубнее для эстетики, – писал Волошинов под диктовку Бахтина, – как игнорирование самостоятельной роли слушателя. Существует мнение, очень распространенное, что слушателя должно рассматривать как равного автору за вычетом техники, что позиция компетентного слушателя должна быть простым воспроизведением позиции автора. На самом деле это не так. Скорее можно выставить обратное положение: слушатель никогда не равен автору. У него свое, незаменимое место в событии художественного творчества; он должен занимать особую, притом двустороннюю позицию в нем: по отношению к автору и по отношению к герою, – и эта позиция определяет стиль высказывания³¹.

Бахтинский диалог предполагает спор или согласие со стороны реципиента, пародию или стилизацию³². Но для того, чтобы спорить или соглашаться с говорящим, нужна позиция говорящего и общий его и читателя кругозор: вместе видеть, вместе понимать, вместе оценивать. А минималистский диалог с читателем можно, перефразируя бахтинский пример из процитированной статьи, представить так:

Автор: Снег идет³³

Читатель1: Снег идет <, когда же, наконец, весна?>

Читатель2: Снег идет <, ура, завтра можно будет покататься на лыжах!>

Читатель3: Снег идет <, снег идет. К белым звездочкам в буряне...>

и т.д.

Минималистское стихотворение никак нельзя назвать и особым речевым жанром. В нем нет ни тематического, ни стилевого, ни композиционного единства; нет и самого главного, что, по Бахтину, конституирует речевой жанр – речевого замысла говорящего и определенного отношения автора к адресату – участнику диалога. Более того, если рассматривать минимализм с бахтинской точки зрения, то он представляет собой парадокс полной закрытости от влияния позиции реципиента на авторский «текст». Наш объект нельзя назвать даже высказыванием. «Границы каждого конкретного высказывания, как единицы речевого общения, *определяются сменой речевых субъектов* <...> Говорящий кончает свое высказывание, чтобы передать слово другому или дать место его активно-ответному пониманию <...> Первый и

важнейший критерий завершенности высказывания – *это возможность ответить на него*³⁴. Но в нашем случае мы лишь формально «знаем», кто говорит, все оценки говорящего элиминированы, налицо (и то не всегда) только языковая завершенность, которой, по Бахтину, недостаточно для ответа.

В отличие от бахтинского, минималистский диалог оставляет место для полного отсутствия контакта читателей с автором и друг с другом. Мы не знаем, кто, где, когда и почему говорит в текстах Михаила Нилина: «Вспоминаете ли Ялту?» или «А ты бы/сбоку» или «А вы б не брали» и т.д. (все это отдельные тексты). Чистый минимализм лишает читателя понимания своих пресуппозиций, не становясь, тем не менее, абсурдным. А там, где нет никаких данных для восстановления авторского намерения, там процесс чтения становится процессом свободного приписывания значений, которые нельзя назвать *misreadings*, потому что недоказуема не только истинность некоего «прочтения», но даже его возможность.

Не уничтожает теоретическую невнятность минималистского текста и соотнесение его с «открытым произведением», как его понимал в начале 60-х (кстати, в то же время, когда возник минимализм) в своей популярной книге Умберто Эко. Для Эко соучастие читателя-зрителя заключается в том, что, во-первых, реципиент-исполнитель должен выполнить работу структурирования произведения: например, расположить последовательности в постшёнберговской музыке. Во-вторых, и при простом прослушивании этой музыки перед нами нечто, требующее больших усилий, чем обычно: «произведение в движении». Согласно Эко, работа структурирования в этом случае выполняется не только исполнителем, но и реципиентом. В сходным образом построенных литературных текстах, скажем, в романе Кортасара «62. Модель для сборки» или в гипертексте (который предвидит книга Эко) исполнитель и ре-

ципиент сливаются в одной фигуре. Однако заметим, что за всеми этими рассуждениями об открытости стоит презумпция структурности текста: Эко молчаливо предполагает, что, как ни расположи последовательности, все равно получится некая структура. На своем месте остается, естественно, и авторская собственность на произведение искусства:

...автор предлагает интерпретатору, исполнителю, адресату произведение, которое должно быть *завершено*. Он не знает точного способа, которым оно будет закончено, но он всегда знает, что и будучи *завершенным*, это произведение останется его собственным. Оно не станет другим, и в конце интерпретативного диалога форма – *авторская* форма – будет организована, даже если она вдруг окажется собрана так, как он не предвидел. Автор – тот, кто предлагает набор возможностей, которые уже были рационально организованы, сориентированы и снабжены инструкциями для надлежащего развития³⁵.

Понятно, что мы говорим о принципиально иных – бесструктурных – как их назвать? – «текстах». Структура есть набор («система») связей и тем самым – набор ограничений. Если автор предоставляет читателю некие комбинаторные возможности для операций с означающими (как у Шенберга, Кортасара или в гипертексте), то ограничения не уничтожаются, а только расширяются, и, поскольку речь идет о комбинаторике, нетрудно подсчитать насколько. Можно сказать, что искусство, о котором пишет Эко – это тексты, открытые после закрытия, всегда полемически направленные против традиции, но остающиеся в рамках ее представлений о структурности, говорящие на ее языке. А примитивный минималистский текст читатель волен прочиты-

вать и как спор с традиционной поэтикой, и вне всякой связи с этим спором, – несмотря на малые размеры, возможностей у минимализма больше.

Похоже, что единственная «теория», которая не противоречит чистому минимализму, – это деконструкция. Если рассматривать минималистский текст в дерридианских терминах, то видно все, описанное выше, – нарушение общегерменевтического постулата о гомогенности пространства между отправителем и получателем сообщения, постулата об их присутствии в акте коммуникации. Затруднения бахтинской теории (и герменевтики в целом) по отношению к описываемому случаю фактически концептуализируются в рассуждениях Деррида. Минималистский текст наглядно демонстрирует то, что радикальная теория Деррида считает свойством письма (в которое, напомним, им включается любая сигнификация): отсутствие, оторванность, разобщение автора и реципиента – с одной стороны, и сообщения – с другой. Минимализм – это тематизация возможности утраты (письменным) знаком внешнего, ситуативного контекста и абсолютизация его возможности быть цитируемым – то есть возможности реципиента извлечь знак из его собственного внутреннего речевого контекста и привить его к иному. Итеративность – возможность быть повторенным – это все, что оставляет означаемому деконструированного знака Деррида: «...единство означающей формы конституировано только своей повторяемостью, возможностью быть повторенной в отсутствии не только своего референта (что, само собой, происходит), но и определенного означаемого или сиюминутной интенции означивать, как и любой интенции коммуникации в настоящем»³⁶. Итеративность, в свою очередь, напрямую зависит от кода: чтобы знак мог быть повторен, он должен быть узнаваем, включен в код: «Возможность повторения, и, следовательно, идентификации знаков предполагается в каждом коде, делая их коммуникабель-

ными, передаваемыми, дешифрабельными, – то есть повторимыми третьей стороной, и, следовательно, любым потенциально возможным адресатом»³⁷. Напомним, что в случае минималистского текста именно код сохраняет свою чистоту, это единственная составляющая коммуникации, которая в нем не нарушена.

Минималистский текст, лишенный знаков препинания, отмеченный некими паузами на своих границах, как будто иллюстрирует понятие «опространствливания» знака: «пространство, которое отделяет его от других элементов внутренней контекстуальной цепи (всегда открытая возможность изъять его и привить), а также от всех форм присутствующего референта...»³⁸. Можно даже сказать, что это пространство расширяется бесконечно, потому что само понятие границы тут условно: это *граница с одной стороны* – стороны самого стихотворения, по другую сторону – неопределенность (пустота или полнота любого контекста).

Соответствие минималистского текста дерридианскому «письму», по всей видимости, обусловлено общностью парадоксов, лежащих в их основе. Не случайно Деррида начинает рассуждение о понятиях коммуникации и значения с парадокса, однотипного с рассмотренным выше. Сам вопрос: «возможны ли коммуникация и значение?» содержит предпосылку их наличия, а именно – вопросы «передает (коммуницирует) ли коммуникация определенное значение?» и «что значит значение?»³⁹. Перед нами понятия, содержащие ссылку на себя, определяющие X через X.

Попытки решить парадокс чисто логически – не путь литературы. Однако авторы не могут не пытаться искать выход из тупика чистого минимализма к традиционному тексту.

5. Выход: примирение с текстом

Если есть парадокс, то всегда есть и попытки его обойти. Эта тенденция видна уже в том, что «голый» текст, полностью лишенный формальных приемов, отвергается практически всеми, в том числе и самими авторами, близкими к минимализму. Стоило Дж. Янечку заметить, что «для минималистской поэзии характерна не только краткость, но и тенденция к освобождению от таких формальных поэтических признаков, как рифма, метр, строфика и другие формальные соотношения, которые возникают непосредственно в конкретном *ad hoc* вербальном материале (парономасия, визуальные свойства слов)»⁴⁰, как самый увлеченный минималист-экспериментатор Г. Лукомников тут же откликнулся: «В одном не могу согласиться с Дж. Янечком – когда он пишет о тенденции отказа в минимализме от таких свойств регулярного стиха, как размер и рифма. Взять повтор: и логически, и практически очевидно, что чистый повтор слова или небольшого словосочетания всегда размерен и даже, как правило, силлаботоничен <...> Рискну предположить, что под знаменем минимализма поэзия, подобно блудному сыну, возвращается к повтору, к эху – как к своему первобытному источнику, примитивности коего она чуралась»⁴¹. Как нам кажется, в этом споре промелькнула истина, которую мы постараемся ухватить.

Исходя из наших соображений, вопрос следует поставить так: какое наименьшее преобразование надо произвести, чтобы минималистский не-текст превратился в текст, а та минималистская не-коммуникация, которую мы описали, – в минимальную коммуникацию? Этот вопрос почти синонимичен другому: что требуется от минималистского стихотворения, чтобы оно стало сколько-нибудь интересным для читателя?

Как нам представляется, единственным необходимым условием для превращения минималистского «не-текста» в текст оказывается *повтор*. Это

можно показать на множестве примеров, но в данном случае мы обратимся к стихотворению Всеволода Некрасова, которое, как кажется на первый взгляд, мало отличается от примера, с которого мы начали статью.

Верю верю в

Кто, где, когда, зачем, почему и с какой оценкой это пишет или произносит – мы не знаем. Но в тексте есть повторы.

Повтор на уровне означающих очевиден, причем последнюю букву можно посчитать началом еще одного слова «верю», и тогда перед нами два неполных повтора. Если эта буква читается как «вэ», то тогда как бы сам алфавит заставляет продолжать повтор.

На уровне означаемых можно предложить по крайней мере две гипотезы, вытекающие непосредственно из грамматики:

Гипотеза 1: текст *прерван*, не дописано слово «верю», от него осталась только первая буква;

Гипотеза 2: в тексте два глагола: сначала непереходный (т.е. значение «верую»), потом переходный – уточнение в кого или во что верю – а затем пауза, *остановка* (или же снова прерывание)⁴².

Выделенные курсивом слова (еще раз подчеркнем – непосредственно вытекающие из грамматики) уже представляют собой интерпретацию, причем не вольную, а предписанную текстом (который и становится текстом в тот момент, когда начинает предписывать свой смысл). Сказав «прерван» или «остановка», мы уже знаем нечто об авторе: ему не удалось дописать этот текст по внешним причинам или он не смог это сделать по причинам внутренним. Понятно, что первое предположение (внешние причины) исключает

тождество «автора» с В.Н. Некрасовым, который этот текст опубликовал, – и значит, в нашем рассуждении уже появился «автор в тексте».

Таким образом, непосредственно из «духа грамматики» на наших глазах рождаются необходимые составляющие текста: автор (не равный биографическому) со своей интенцией (представить нам текст как прерванный или остановленный) и 2 альтернативных значения, непосредственно зависящих от чисто языковой идентификации означающего. А там, где есть автор, интенция и значение, там будут и все шесть якобсоновских функций, и лотмановский текст, и бахтинский диалог, и коммуникация в любом ее понимании.

Дальнейшие контекстуализации – самые обычные толкования, как и в любом тексте, дающие простор фантазии по заданным автором направляющим: речь прервана, например, смертью или взятием автора на небо; пауза, остановка обозначает колебание («а во что я верю?») и отсутствие ответа, которое опять же может значить противоположное: «ни во что не верю» или «невозможно выразить словами то, во что я верю» и т.д. Эти варианты уже не важны сами по себе: важно то, что элементарный повтор, как мы видели, открывает горизонт авторского смысла (meaning в терминах Хирша). Повтор превращает не-текст в текст.

Нельзя усомниться и в том, что перед нами художественный текст: он как нельзя лучше соответствует якобсоновскому определению эстетической функции (т.е. условию существования художественного текста): «наложение сходства на смежность» есть ни что иное, как повтор, хотя бы на уровне означающих.

Поскольку текст остается минималистским, то за этим уровнем интерпретации возможен еще один – произвольная контекстуализация, приписывание его любому субъекту в любых обстоятельствах, где только можно говорить о вере и доверии: проповеднику, кающемуся грешнику, коммунисту пе-

ред расстрелом, самому читателю по отношению к автору и т.п. Однако свобода ответов на вопросы – кто, где, когда, как, почему и зачем мог бы это сказать – отличается от полной свободы читателя в чистом минимализме. В данном случае обстоятельства будут каждый раз направляться и корректироваться смыслами «внешнее прерывание» / «внутренняя остановка». До случайных толкований есть необходимые. Этот текст уже вышел за рамки описанного нами выше «мини-не-текста», он, скорее, напоминает «открытое произведение» Эко, которое читатель завершает по указаниям автора.

Таким образом, мы можем предположить, что минимальнейший текст содержит по крайней мере два обязательных компонента:

- повтор на уровне означающих;
- вытекающий из него смысл, направляющий процесс контекстуализации.

Теперь мы можем попытаться объяснить интерес минималистов к палиндромам, параномазиям, скрытым рифмам, иконичности, – ко всему, что выходит за рамки нашего «чистого минимализма». Дело тут не только и не столько в том, что чистый минимализм не интересен читателю, который тоже так может. Чистый минималистский не-текст – место пустоты, нечто не постижимое, провал, от которого стремится уйти литература. Все упомянутые мини-жанры и приемы представляют собой своего рода компромисс с пустотой. Палиндром, неочевидный звуковой повтор, корневая рифма, – все это скрытые от читателя, замаскированные повторы. Читатель такого стихотворения Дмитрия Авалиани –

Вот сила типа кухарки марксистов.

Вот с искрами крах у капиталистов

– не находит в нем ничего особенного, пока с ужасом и восторгом не замечает, что это палиндром. По всей видимости, игровые тексты могут приближаться к художественным там, где их игра неявна. Если принять, что цель палиндрома – скрыть свою природу, то вполне возможно, что эти две строчки представляют собой идеальный палиндром. Тексты минималистов позволяют увидеть *скрытую* тенденцию, присущую тексту вообще. Это тенденция к сокрытию приема – нечто противоположное явному формалистскому «обнажению» или «остранению». Текст – поле действия противонаправленных сил: он не только привлекает внимание к своей фактуре, уравнивая соположенное, но тем же жестом скрывает ее.

Вышесказанное позволяет выдвинуть последнюю, самую широкую гипотезу. Как известно, поэтический текст (ткань, сплетение) представляет собой сложное переплетение повторов (аллитераций, ассонансов, явных и скрытых рифм, повторов ритмических, строфических и мелодических). Ко всем объяснениям этого явления (цикличность и ритм биологических и природных процессов, мнемоническая функция, со- и противопоставления как генератор новых смыслов и т.д.) мы можем добавить еще одно: стихи есть стремление уйти от не-текста, от логической и эпистемологической пустоты того, что мы очень неуклюже называли здесь «чистым минимализмом». Нетрудно заметить, что все сказанное выше об этом явлении могло быть сказано и о чистом листе бумаги.

¹ Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Л., 1972. С. 127.

² Gudas F. Evaluation // The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics. Princeton, 1993. P. 393.

³ См.: Элиот Т.С. Традиция и индивидуальный талант // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: Трактаты, статьи, эссе. М., 1987. С. 169–176.

⁴ В классификациях исторической поэтики этому соответствует переход от традиционалистского или нормативного типа художественного сознания к индивидуально-творческому (См.: *Аверинцев С.С., Андреев М.Л., Гаспаров М.Л., Гринцер М.Л., Михайлов А.В.* Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С. 3–38.).

⁵ Проследить такую же деволюцию в литературе очень легко на примере расшатывания классических стихотворных размеров: от строгой упорядоченности силлабо-тоники – к дольнику и тактовике – акцентному стиху – верлибру и его изводам, одним из которых и будет внешняя форма минимализма в поэзии. Мысль Лотмана о том, что разрушение одних структурных уровней (ритмического и строфического) сопровождается укреплением других (рифмы, эвфонии), очевидно, верна только до определенного предела, которым в данном случае оказывается верлибр.

⁶ Заглавие, эмблема типографии и дата, на которые указывает Дж. Янчек, как раз и выполняют функцию означивания, «рамки» (См.: *Янчек Джеральд Дж.* Минимализм в современной русской поэзии: Всеволод Некрасов и другие // НЛЮ. 1997. № 23. С. 246, 248).

⁷ *Кандинский В.* О духовном в искусстве. М., 1992. С. 38. Однако легко показать, что при дискурсивном «познании» этих специфических сил автор немедленно вынужден обратиться к метафорам чужих сил и средств – например, музыки или пластических искусств: «Это называется *движением*: напр., треугольник, просто направленный вверх, *звучит* спокойнее...» и т.п. (Там же. С. 55. Курсив мой – А.С.).

⁸ Замечания об этих экспериментах, которые мы считаем производными по отношению к чистому минимализму, см. в конце статьи.

⁹ Все стихотворения приводятся по изданию: *Ахметьев И.* Избранные стихотворения 1968–1992 гг. М., 1993 (то же: *Ахметьев И.* Стихи и только стихи // Вавилон: Тексты и авторы. Режим доступа: <http://vavilon.ru/texts/ahmetiev1.html>, свободный). Для экономии места стихи записываются в одну строчку, один слэш означает новую строку, два слэша – пропуск строки, три слэша – две пустых строки и т.д.

¹⁰ Из интервью И. Ахметьева. См.: Независимая газета. 1995. № 150 (1077). 28 дек. С. 7.

¹¹ Заготовки из записных книжек писателей (Чехова, Ильфа) можно рассматривать как минималистские стихи – но только в читательской, а не в авторской прагматической перспективе. На этом принципе построены, например, многие тексты поэта Михаила Нилина. Ср., например: «[ПАМЯТИ ИЛЬФА]//[иммортели промартели]/крокодил-бракодел». (*Нилин М.* Стихи. М., 1997; то же: *Нилин М.* Визитная карточка // Вавилон: Тексты и авторы. Режим доступа: <http://vavilon.ru/texts/nilin/index.html>, свободный). Однако надо помнить, что, в отличие от минимализма, отрывки из записных книжек имеют прагматическое предназначение, никакому читателю не адресованы и часто могут быть контекстуализированы по их использованию в готовых текстах.

¹² Судя по авторскому расположению стихов в указанном издании.

¹³ Указ. интервью И. Ахметьева.

¹⁴ Ср. близкий (хотя и не тождественный) пример: «это стихотворение/передает не только состояние/но и устремление».

¹⁵ Следует подчеркнуть слово «референтное содержание». Сама по себе актуализация читательского опыта не может быть «содержанием» текста, потому что такую функцию может выполнить не только любой текст или знак, но и любой предмет.

¹⁶ В русской поэзии, кроме Ивана Ахметьева, в наибольшей степени к «чистому минимализму» *бывают* близки такие авторы как патриарх русского минимализма Всеволод Не-

красов (см. особенно раздел «Лирика»: *Некрасов Вс.* <Лирика>. Избранные стихотворения / Сост. И. Ахметьев. Режим доступа: <http://vavilon.ru/texts/prim/nekrasov1.html>, свободный), Михаил Нилин (см.: *Нилин М.* Визитная карточка), Руслан Элинин (см. его «сверлибры»: НЛО. 1979. № 23. С. 284–289, а также: *Элинин Р.* Из книги сверлибров «Эпиграфы» // Вавилон: Тексты и авторы. Режим доступа: <http://www.vavilon.ru/metatext/nlg4/elinin.html>, свободный).

¹⁷ Джеральд Янчек отмечает также: «...все они стремятся к синтаксической и концептуальной законченности (может быть, за исключением хайку)» (*Янчек Джеральд Дж.* Указ. соч. С. 246).

¹⁸ Чтобы превратить этот моностих в «чистый минимализм» достаточно зачеркнуть слова «с Мавзолея».

¹⁹ *Вознесенский А.А.* Прорабы духа. М., 1984. С. 21.

²⁰ *Яacobсон Р.О.* Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». М., 1975. С. 201.

²¹ Ср. у Г. Лукомникова: «Отныне все возможные слова,/А также невозможные слова,/И даже вовсе, прямо скажем, не слова,/Включая, кстати, знаки препинанья,/Все буквоцифро-знакозвукосочетанья,/А также их отсутствие,/Все сочетанья этих сочетаний/На всех известных небу языках,/И неизвестных небу языках,/И даже вообще не языках,/Любую чушь, пусть с виду и не чушь,/Какую человек произнесёт,/Иль произнёс уже, иль произносит,/Иль написал, иль пишет, иль напишет,/Или услышит, или не услышит,/Или подумает хотя бы например, –/Стихами я своими объявляю./Ну ладно, передумал. Не моими». (*Бонифаций [Герман Лукомников]*. Избранное или Название или Меж двух носов // Вавилон: Тексты и авторы. Режим доступа: <http://www.vavilon.ru/bgl/bon2.html>, свободный. Курсив мой – А.С.).

²² Набор из 8-10 объектов, который психология давно установила как предел одновременного схватывания для обычного человека – и есть количество слов в минималистском тексте.

²³ Ср. у Ю.М. Лотмана: «Официальный текст конструирует абстрактного собеседника, носителя только лишь общей памяти, лишённого личного и индивидуального опыта. Такой текст может быть обращен ко всем и каждому. Он отличается подробностью разъяснений, отсутствием подраумеваний, сокращений и намеков и приближенностью к нормативной правильности» (*Лотман Ю.М.* Текст и структура аудитории // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Т. 1. Таллинн, 1990. С.163).

²⁴ Запомним это: код, язык – единственное, что редуцируется не до абсолютного нуля, а до предела ясности.

²⁵ Ср.: «Поскольку высокая степень текстового значения воспринимается как гарантия истинности, а текстовое значение растёт по мере затушевывания общезыкового, в ряде случаев наблюдается тенденция делать тексты, от которых ожидается высокая степень истинности, непонятными для адресата. Чтобы восприниматься как текст, сообщение должно быть не- или малопонятным и подлежащим дальнейшему переводу или истолкованию» (*Лотман Ю.М., Пятигорский А.М.* Текст и функция // Там же. С. 136).

²⁶ Ср.: «Первоначальные определения текста <...> подразумевали, что текст есть высказывание на каком-либо одном языке. Первая брешь в этом, как казалось, само собой подразумеваемом представлении была пробита именно при рассмотрении понятия текста в плане семиотики культуры. Было обнаружено, что, для того чтобы данное сообщение могло быть определено как «текст», оно должно быть как минимум дважды закодировано.

Так, например, сообщение, определяемое как «закон», отличается от описания некоего криминального случая тем, что одновременно принадлежит и естественному, и юридическому языку...» (*Лотман Ю.М. Текст и семиотика культуры // Там же. С. 129, см. об этом также: Лотман Ю.М. Текст в тексте // Там же. С. 151*).

²⁷ Ср. «Случаи, когда археология располагает предметом (=текстом), функция которого нам неизвестна, равно как и свойственный ему культурный контекст, достаточно распространены. Обладая уже текстом <...> мы оказываемся перед задачей реконструкции кода по тексту. Реконструируя гипотетический код, мы обращаемся к реальному тексту (или ему подобным), проверяя на них достоверность реконструкции» (*Лотман Ю.М. Текст и полиглотизм культуры // Там же. С. 144*).

²⁸ *Потебня А.А. Из лекций по теории словесности. // Эстетика и поэтика. М., 1976. С. 484.*

²⁹ См.: *Hirsch E.D., Jr. Validity in Interpretation. New Haven, 1967. P. 8 ff.*

³⁰ Если только не понимать автореферентность прямолинейно в духе «стихов о поэте и поэзии». См., например: *Ораич Толич Д. Автореференциальность как форма метатекстуальности // Автоинтерпретация / Ред. А.Б. Муратов, Л.А. Иезуитова. СПб., 1998. С. 187–194.*

³¹ *Волошинов В.Н. Слово в жизни и слово в поэзии // Звезда. 1926. № 6. С. 263.*

³² Хотя в ряду реакций реципиента Бахтин иногда упоминает, кроме согласия и несогласия, еще и «дополнение» и «применение» авторского текста (См., например: *Бахтин М.М. Проблема речевых жанров // Бахтин М.М. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5. М., 1996. С. 169*), ясно, что для него дополнение – не полный произвол, а нечто, следующее за и вытекающее из согласия или несогласия (а применение – только из согласия).

³³ Обычное для минимализма отсечение знаков препинания, разумеется, не случайно – это знак открытости подобному диалогу.

³⁴ *Бахтин М.М. Проблема речевых жанров. С. 172–173, 178. Курсив Бахтина.*

³⁵ *Eco U. The Open Work. Cambridge, Mass., 1989. P. 19. Курсив У. Эко.*

³⁶ *Derrida J. Signature Event Context // Derrida J. Margins of Philosophy. N.Y. ; L., 1982. P. 318.*

³⁷ *Ibid. P. 315.*

³⁸ *Ibid. P. 317.*

³⁹ See: *ibid. P. 309.*

⁴⁰ *Янечек Джеральд Дж. Указ. соч. С. 253.*

⁴¹ *Лукомников Г. Минимализм – найди несколько отличий // НЛЮ. 1997. № 23. С. 330.*

⁴² В графическом оригинале (см.: Там же. С. 249) этот текст напечатан на краю страницы, так что он как бы прерывается «рамкой» листа. Это расположение можно рассматривать как указание на первый из эксплицируемых нами смыслов. Однако в «Избранных стихотворениях» Некрасова (*Некрасов Вс. <Лирика>. Избранные стихотворения / Сост. И. Ахметьев // Вавилон: Тексты и авторы. Режим доступа: <http://vavilon.ru/texts/prim/nekrasov1-3.html>, свободный*) текст приведен без графики, и значит вторая гипотеза также возможна.