



Иван Штейнер

**КРИНИЦА, ИЗ КОТОРОЙ ПИЛ
СВЯТОЙ:
Философия поэзии
Алеся Рязанова**

УДК 821.161.3 (А. Рязанов). 06 : 1
ББК 83.3(4Бел)6 – 8 (А. Рязанов)...43 : 87
Ш 881

Штейнер, И.Ф.

Ш 881 Криница, из которой пил святой: философия поэзии Алеся Рязанова / И.Ф. Штейнер. – Минск, 2010. – 195 с.

ISBN

Искусство помнит иную действительность, не существующую для будничного сознания. Оно – наше утраченное зрение, оно – наш утраченный слух, и оно – обещание, что мы все равно когда-нибудь станем слышащими и зрячими. Философия поэзии Алеся Рязанова служит этой великой цели, ибо все находятся на одинаковом расстоянии от Бога, но на разном – к Богу.

УДК 821.161.3 (А. Рязанов). 06 : 1
ББК 83.3(4Бел)6 – 8 (А. Рязанов)...43 : 87

© Штейнер И., 2010

©

ISBN

Содержание

I	<i>Камень святого Наума</i>	3
	1. Создавая новую действительность: Зномы	10
	2. Найти в угасших угольках столетий: Книга обновлений	41
	3. Код бытия: Пунктиры	50
	4. Пчела начала паломничество: Вершаказы	63
	5. Внешнее пространство переходит во внутреннее: Квантемы	82
	6. Дорога на страшный суд: Версеты	86
II	<i>Я начисто забыл, как строятся поэмы</i>	124
	1. <i>Невараць не вяртае</i> , небытие не отпускает	144
	2. Круг бытия накладывается на предыдущий	151
III	<i>Жажда у колодца</i>	158
I	Стрела в полете (М. Тычина)	186
V		

КРИНИЦА, ИЗ КОТОРОЙ ПИЛ СВЯТОЙ **(Философия поэзии Алеся Рязанова)**

Каждый из фараонов египетских, вступив на трон величайшей державы мира, начинал свое подвижничество со строительства собственной пирамиды, в которой и должно было обрести не только великий покой, но и будущую жизнь его временно успокоенное тело после реально-земной смерти. И это не просто естественное человеческое желание, взлелеянно-вскормленное манией величия, остаться в памяти потомков, обессмертив собственное солнечно-земное имя, но и онтологическая задача, положительная реализация которой имеет судьбоносную значимость для народа, страны, планеты в целом. Если фараон умирает до завершения строительства, то тело не будет сохранено в строжайшем соотношении с расположением звезд и планет, а потому закрывается сакральный выход, связывающий землю с Космосом, людей с богами; солнце (Ра) погаснет, а мир погибнет в страданиях и мучениях. Так было в Египте.

На другом конце света, в нынешней латинской Америке, также строили пирамиды. Однако абсолютно в ином стиле и совершенно для других, хотя и несомненно сакральных целей. Способы созидания также различались кардинально. Пирамиды в Египте воздвигались из блоков, которые вырезали в ближайших каменоломнях для каждого конкретного чуда света. Пирамиды народности Майя каждый новый верховный правитель строил из материала предыдущих, ибо, придя к власти, разрушал существующие, и из уже готовых блоков, составляющих к тому времени бывшие сооружения, возводил свою – по своему проекту и для своих богов.

Каждый настоящий поэт подобен в своем творчестве фараону или верховному жрецу, посвятившему всю жизнь созданию собственной пирамиды. Поэт осознает, что именно звезды и планеты встали так, что на его долю выпал столь великий и удручающий удел-жребий донести миру великую истину, без которой вселенная рухнет. И он должен, со скрытой надеждой на духовное бессмертие, создать собственное творение, равновеликое созиданиям древних. Всякий поэт амбивалентен в данном стремлении, ибо он – созидатель, но прежде всего – разрушитель. Так как не расчистив места для собственного строительства, не совершив собственного выбора из дилеммы традиционное – новаторское, он никогда не исполнит предназначенное ему судьбою. Последнее в значительной степени относится и к строительному материалу Поэзии – Слову и ко всей литературе в целом.

Подобная метафоризация поисков наиболее характеризует творчество оригинального поэта Алеся Рязанова, в котором так заметны эти два пути. Начиная белорусский поэт в *египетском* стиле, пробуя создать свой будущий шедевр в традиционной не только для начинающих, но и для большинства хороших поэтов классической манере, стремясь вписать собственное возводимое сооружение в ряд уже существующих. Последнее если и выделялось на общем фоне, то, пожалуй, еще только внешне, декором, ибо не затрагивало онтологических основ существования, что было характерно для

первых сборников поэта, хотя о периоде ученичества по отношению к А. Рязанову говорить не приходится, ибо с первых публикаций о нем практически сразу заговорили как о талантливой личности со своей концепцией творчества, а все последующие книги поэзии вызвали активную полемику и целую амплитуду восприятия – от восхищения до абсолютнейшего неприятия или снисходительно-равнодушного (скорее всего наигранного, ненатурального) безразличия.

Мы не можем говорить о *раннем* Рязанове, последовательно проходящем этапы ученичества в обретении себя в процессе жизненном и творческом, хотя некоторые общие тенденции эволюции, характерные для белорусской поэзии (и европейской классической) проявились и в его творчестве (что ж, от кори и ветрянки не застрахован ни один ребенок). Так, Алесь Степанович принесет определенную дань на алтарь *маляўніча-метафарычнай* поэзии традиционной, доказав свое право на ассоциативность мышления и метафоричность восприятия мира, считавшихся константными величинами для настоящего поэта. (В Америке разрешение на занятия абстрактной живописью выдается тем художникам, которые могут прилично нарисовать реальное, например, корову). В сборнике “*Назаўжды: Вершы і паэма*” (1974) для него Родина

*Высвечвала бяздонным дном,
ў акно ўзіралася з’інела,
І ведзьмавала туманом,
І летам бабіным звінела.*

Как и необходимо *настоящему* поэту, А. Рязанов занимает определенное место в ряду трубадуров, восхваляющих свою королеву и любовь – конкретную и идеальную. *Поцелуй – это нялёсткі на тваіх губах*, признание поэта – *это ляснога ветру спеў, трызненне – шум вяза пад тваім акном*. Для своей единственной он, как и поэты всех времен и народов, *прайду дажджом, з’яўлюся сном, мільгну трывожным ценем*. В ранней лирике А. Рязанова *смуткуе бярозавы гай, ясені курчацца ў трансe, замерзшее возера стыне ў труне; бары ў цішы напеўнай страляюць стромка ў вышыню; туман нябачны пойдзе ў сeні; світанкі быццам на вадзе; нашай памяці людзі ўзыходзяць трыццём, верасамі; неспасціглую думку люляюць лясы*.

Однако уже на эти яркие картины природы он смотрит глазами философа, пытающегося понять, может ли природа мыслить, есть ли у нее сердце? Так, уже в самой первой поэтической книге (*Адраджэнне*, 1970), изданной еще в годы студенчества, он не только создает образ игривого котенка, обыгрывая традиционное название соцветия ивы.

*Там гуляе ў пазалоце
З рыжым промнем дацямна
На вярбе пушысты коцік,
Быццам з ніткай кацяня,*

но и в державинском стиле восклицает:

*тады я – БОГ,
тады я – цар,
тады я – пераможца.*

Хотя в этот миг он вряд ли видел всесторонне своего будущего человека:

*Дзякуючы гэтай дваістасці ў чалавеку
сумяшчаюцца “раб” і “цар”, “бог” і “чалавек”,
“анёл” і “д’ябал”, і дзякуючы таму, што гэта
дваістасць рухомая, “раб” можа станавіцца
“царом”, “чарвяк” – “богам”, “д’ябал” –
“анёлам”. І – наадварот. І тут ужо толькі
ад яго, жывога, канкрэтнага чалавека, зале-
жыць, у які бок будзе адбывацца гэтая транс-
фармацыя, асабліва сці ўзораў якой акрэслі-
ваюць і вызначаюць, хто ён такі, чалавек.*

Человек для него подобен Атласу, упирающемуся ногами в планету, а головой – в неподвижный купол небес. Хотя именно в этот момент он начинает сомневаться в его (человека) богоизбранности, ведь даже деревья поэт называет братьями, не пошедшими нашими следами. Они остались расти вширь и ввысь, дабы люди пошли дорогой птиц и рыб (сочетание это не случайно, ибо последних Бог создал в один день; тем более, что именно кистеперая рыба, выйдя на сушу из океана, пошла быстрее всех и дошла до человека, как подчеркнул позднее сам поэт); лес наполнен *сафізмамі-ваўчкамі ці грыбамі-парадоксамі*. Воистину по-людски страдает земля от жажды (*Спякота*):

*Ацежалелай галавы
ніяк
сцяблінка не падыме...
І прагнуць ліўню паплавы,
нібы цяля
тугога вымя.
А цішыня
– як партызан,
праходзіць чуйна сцежкай вузкай.
І хочуць хмарку аблізаць
яроў
парэпанья вусны.
І сонца
З соснаў баравых
цярэбіць
сонную ігліцу.*

*...А дзесьці
дрэмлюць бураны
і выпяваюць
навальніцу...*

Пейзаж настолько совершенен, что так и осязаешь в атмосфере произведения запах душистой хвои и предчувствие бури, которую природа ощущает гораздо совершеннее человека. Даже в структуре стихотворения чувствуется экспериментальное начало А. Рязанова, ибо с этого момента ответ на онтологические вопросы бытия он ищет отнюдь не в классической форме, так как уже вторая книга поэзии знаменовала собой решительный разворот, отказ от возможности дрейфовать в фарватере классических традиций. Подобно мудрой змее, достигшей определенного уровня развития, ему необходимо сбросить кожу условности, дабы выполнить генетически предназначенное:

*Як стары мудры вуж
шукае вузкае выйсце,
каб скінуць старую скуру –
так і я патаемнай вужовай натурай
шукаю сабе перашкоды,
хоць і пярэчыць гэтаму розум.*

Чрезвычайно быстро как для юного поэта он почувствовал невозможность дальнейшей эволюции в сдерживающих рамках-коже классических традиций, а потому этап простого созидания отвергается-заменяется качественно новым этапом разрушения-строительства. А. Рязанов интуитивно прочувствовал, что времена, о которых восклицал Ницше – *Без стиха человек был ничто, а со стихом он становился почти Богом* – безвозвратно ушли, а поэзии, как и литературе в целом, предрекают близкое небытие. А потому она должна измениться кардинально, дабы если даже не вернуть свое божественное предназначение, то хотя бы выжить. А это под силу совершить только поэтам, способным порвать с путами традиций, условностей, присущих определенному времени, вырваться из него, кардинально изменив и тематику, и поэтику, саму сущность литературы. Ведь уже ровно сто лет назад В. Брюсов прозорливо заметил, что *наши стихи по-прежнему, неизвестно зачем, поют про восходы и про закаты, про случайную грусть и случайную радость. Правда, зато их и не принято читать. Но как не вспомнят все, что стихи есть совершеннейшее из орудий человеческого слова, которым можно и должно пользоваться для решения самых мучительных и современных вопросов.*

О силе инерции, о непреодолимой зависимости от традиции условности писал в начале того же века и Ст. Пшибышевский:

Так же, как я ничего не могу поделать против того, что в продолжение всех Средних Веков откровения души бывали исключительно в области религиозной жизни, так же мало могу я изменить что-либо в том факте, что в наше время душа проявляется только в отношениях полов друг к другу.

Пусть делают упреки только душе, но не мне.

А Рязанов нашел в себе силы отойти от оси, на которой вращалась вся европейская поэзия (Ф. Энгельс), – половой любви. Лирика, представляющая собой идеал классического поэта, – эхо (А. Пушкин), т.е. поэзия, отображающая все пережитое, исчерпывает себя, да уже и исчерпала, ибо *смыкается тесный круг подлунных впечатлений* (Е. Баратынский), и каждому новому поколению читателей и творцов кажется, что уже все сказано и нет ничего нового в этом мире и его художественном отображении. Белорусский поэт подчеркивает, что теперь уже трудно оценить, даже только взглянуть на явления природы без опыта своих предшественников:

*Вяду з сабой
мглісты месяц.
У згадках
колішнія паэты.*

В литературе и искусстве все подчинено *неа* и *пост*, которые паразитируют на давным-давно созданном. Все сотворенное человечеством в сфере мысли и языка напоминает собой бархан песка, в котором уже практически невозможно заметить песчинку – творца или его произведение.

Ж. Батай в начале прошлого века писал: *По правде говоря, несогласие так и осталось бы бессильным внутри нас, если бы ограничились речью и драматическим экзорцизмом. Песок, в который мы погружаемся, чтобы не видеть, состоит из слов, и, если я перейду от одного образа к совершенно другому, несогласие, вынужденное использовать слова, вызывает ассоциацию с барахтающимся человеком, погружающимся тем глубже, чем сильнее его усилия выбраться: действительно, в словах есть что-то от забытых песков.*

Не случайно один из реформаторов поэзии XX века, Гийом Аполлинер, написал философское эссе *Убийство поэта*, в котором в весьма шутливо-забавной форме, так свойственной французской традиции, показал атаку общества на поэтов как высшее воплощение духа человеческого. Поэты должны исчезнуть с лица земли, их существование не имеет никакого смысла. А потому необходимо извести и лавры, забирающие место у людей, и поэтов, которых увенчивали венками из листьев божественного дерева. Общество должно выбрать между жизнью и поэзией, которая разъедает человечество: *Любое лицо, о котором установлено, что оно занимается поэзией, должно быть казнено на электрическом стуле.* Самого героя эссе предала любимая, и толпа фанатов растерзала величайшего из ныне живущих поэтов (по его собственному разумению). И на могиле его ставят не изваяние с цитатами, т.е. никому не понятной абракадаброй, а статую, воздвигнутую из *ничего* (*Как поэзия, и как слава, созданная тоже из великого Ничего*).

Отнюдь не склоняясь не только к юмору в данном вопросе, но даже и иронии, А. Рязанов в определенной степени продолжает традиции Г.Аполлинера в сфере обновления поэзии. Не случайно схожи и отношения к французскому и белорусскому поэтам их современников (как братьев по

творческому цеху, так и рядовых читателей и искренних критиков) – это и миф о них как технических реформаторах поэзии, сложных *поэтах для поэтов*, о прозаизации их поэзии и полном исчезновении последней в творчестве.

Г. Аполлинер вступил в литературу после кризиса постсимволистской поэзии, который наступил в начале 900-ых годов прошлого столетия. Именно с его именем связано возвращение поэзии к жизни, он способствовал художественному освоению новых, важных, но казавшихся до сих пор исключительно непоэтическими сферы и области жизни и деятельности человека и природы. Ради этого великий поэт, предки которого pochodят из Беларуси, идет на онтологические изменения – отказывается от замкнутости поэзии (лексической и ритмической), что было характерно для символистов, превративших чтение стихотворения в разгадку шарады, даже отклонил музыкально-импрессионистскую стихию П. Верлена, обретя в своем творчестве совсем иные способы углубления ассоциативности уже реальных (а не вымышленных) поэтических (и не очень) образов.

А. Рязанов с самого начала творческого пути вошел в шеренгу поэтов-реформаторов, в которой ранее Г. Аполлинера, В. Хлебникова весьма примечательны фигуры того же П. Верлена, А. Рембо, С. Малларме, не говоря уже о предтечах – Ш. Бодлере и У. Блейке. Именно эти поэты впервые заявили и реализовали на практике тезис о том, что возможно писать и без всяких теорий и установленных законов творчества, используя конкретную форму для реализации конкретного замысла, абсолютно соответствующего, с точки зрения автора, идеалу. Ш. Бодлер и теоретически и практически доказал, что поэзия – совсем не обязательно стихи и последних в ней может и не быть, однако она все же остается поэзией.

А. Рембо опроверг прославленную сентенцию Теофиля Готье о том, что только искусство способно творить навсегда, и мрамор бюста переживает города, и доказал, что и способы высекать бюст из мрамора нуждаются в кардинальном изменении. Он уничтожил в себе способность писать, а в других – способность воспринимать стихи, смысл которых отвечал бы какой-то внестиховой логике, он отрицал все, чем поэзия с древнейших времен была философичнее и серьезнее истории.

С. Малларме пришел к пониманию необходимости придать искусству всеобъемлющий смысл, равный сущности мира, и признал, что наибольшей значимостью последнего и оправданием его бытия – насколько это бытие ему даровано – была, и не могла не быть, книга...

Он считал, что нет стихов, а поэзия скорее выделяет спектральные подразделения идеи. Г. Аполлинер вернул в поэзию *литературу*, он возродил конкретную содержательность первой, изгнанную последователями Верлена и абсолютизаторами музыкальности стиха. И это закономерно, ибо каждое поколение поэтов, тем более на переломе столетий, утверждало, что в поэзии все уже открыто и сказано, а потом своей творческой практикой доказывало обратное. Причем зачастую в основном внешне, ибо понятие *новаторство* главным образом связано с формой, усложненной, ломкой, прерывистой, иногда даже вызывающей (хотя, если вспомнить, подобные эксперименты

проводились в античные времена и средневековье; не забудем и нашего С. Полоцкого с его оригинальными стихами в виде самых разнообразных фигур). И если заслуга Г. Аполлинера в возвращении поэзии (после экспериментов, весьма плодотворных, отметим, символистов) в лоно жизни, реальности, то последующие поколения в очередной раз пытались увести поэзию от чрезмерной (с их точки зрения) действительности, что до того совершили их собратья-художники в XX веке, ибо каждый настоящий поэт – бунтарь, которому тесно в любых рамках земной условности – реальности или ухода от нее, ибо все возвращается на круги своя, а в начале скрыт конец, в эксперименте – столпы традиции. Белорусский поэт доказал это и теоретически, и практически, причем эти два процесса шли параллельно.

ЗНОМЫ. Теоретико-философские взгляды А. Рязанова наиболее всесторонне и глубоко отражены в его *зномах*, которые представлены сначала в книге *Паляванне ў райскай даліне* (Мн., 1995), а затем в 2009 году вышла книга *Сума немагчымасцяў: зномы*. Первая же значительная публикация была в коллективном сборнике *Вобраз' 83* под заглавием *Нататкі на дубовых лістах*. Само наименование, да и не определенная до конца форма будущих философских притч свидетельствует о том, что поэт еще не полностью представлял форму и значимость своих произведений, составляющих значительную основу, базис его философии поэзии, которая найдет практическое применение в будущих авторских *версетах*, *вершаказах*, *квантэмах*, и отчасти, *пунктирах*.

Данный термин – тоже новаторский, рязановский. Поэт подчеркивает: *той, хто спазнае, і тое, што спазнаецца, твораць новую рэчаіснасць – ЗНО. У ёй знікае падзел на суб'ект і аб'ект, і яна новая не таму, што настае пасля нечага, а таму, што ніколі не бывае старой*. Для субъективного *зно* становится свидетельством его объективности, для объективного – возможностью свидетельствования, быть обозначенным; они – явления его присутствия, оно – сущность их явленности. Зномы – это краткие, чаще всего в несколько строчек (редко – в абзацах больше 3-4) философские афоризмы – исследования о сущности бытия и его отображении в искусстве, о сущности самого искусства, о человеке и природе в их извечном единстве и отрицании. Так, следом за В. Короткевичем, считающим, что наши писатели должны обижаться, когда снисходительно-небрежно утверждают, что читать белорусскую поэзию – *як басанож па расе прайсціся*, ибо мы давно уже выросли из крестьянских пеленок и почувствовали свою силу, имеем собственную стихию песенную и балладную, народную и философскую, наивную и книжную, А. Рязанов в вариациях *соловушка* и *скворушка белорусской поэзии* слышит скорее скрытую иронию, нежели похвалу. С его точки зрения *пернатая* поэзия, несмотря на все ее ухищрения и определенные достижения в воспевании прошлого и нынешнего дня, никогда не сможет именно по этой причине адекватно отобразить как раз человеческую сущность поэзии, т.е. то, что отделяет человека от остального мира природы и принадлежит только ему: *Чалавек – не прырода, а мяжа прыроды, і ўсё самае значнае і галоўнае адбываецца якраз на гэтай мяжы*.

А потому настоящей поэзии, особенно на нынешнем этапе, не хватает не птичьего щебета, а именно человеческого голоса. А ведь голос значим: *ён займае і гул ракі, і водгулле грамады і цішу далёкага лесу*; голос – властелин: *і пакуль ён гучыць і, усюды прыняты і заахвачаны ўсюды, мае адвагу і моц гучаць, у гэтай краіне ён не чужы і не свой, а – сама, заснаваная мной, краіна*. Проблеме голоса в поэзии белорусский поэт уделяет исключительнейшее внимание и придает онтологическую значимость. Именно голос – квинтэссенция поэзии, который может становиться ее мерилем. Голосом может говорить личность, и тогда он слышен только ей; *борьба*, и тогда его слушает окружение; *победитель*, и тогда он слышен всем без всякого напряжения. Искусство диалогическое, именно поэтому оно *Голос* и оно *Эхо*.

Калі аціхаюць гучныя словы, чутны ціхія, але калі аціхаюць ціхія, тады гучыць голас.

Голас багацейшы за шэпт і крык, і тое, што ўтоваецца ў шэпце і траціцца ў крыку, у голас вымаўляецца.

Істотнае вымаўляецца ў голас.

Как и во всем своем творчестве, А. Рязанов считает, что дорога к истине вымощена парадоксами. *Чтобы постигнуть действительность, надо видеть, как она балансирует на канате* (О. Уайльд).

Определить подобное весьма сложно, ведь новое в поэзии требует и явно новых критериев его оценки. Оно всегда воздвигается уже по новым законам, пусть уже из существующего и использованного неоднократно художественного материала, и потому предшествующий творческий опыт, несмотря на его обилие и значимость, не прибавляет зречести и зримости.

А. Рязанов – отшельник, анахорет в творчестве; не принимая участия в окололитературной тусовке, он практически не дает интервью и старается не допускать посторонних в творческую лабораторию, приучая любопытствующих постигать секреты его творчества в *знамах*, а прежде всего в самих текстах. Анализ последних публикаций, их структура, количество в определенных сборниках поэта позволяют в известной степени приблизиться к феномену его творческой эволюции и художественных ориентаций.

Прежде всего, данный процесс чрезвычайно сложен и противоречив, как и любое творчество. Это не столько дар Божий, сколько проклятие, крест, нести который нужно до конца, подобно поэту (*гожы, мажны, паважны*), восходящему на сцену, как на арену битвы, где люди уже замерли в предчувствии слова, которое заставит их восхищаться, впечатляться, радоваться, страдать, гибнуть, воскресать (*Скон паэта*). И в минуту апофеоза его творчества, взлета души и ума, упасть мертвым. Высшая сила шлет предупреждение тому, кто хочет взяться за перо или кисть. Не случайно нашедшему в кладовке краски и старую кисточку и пытавшемуся удовлетворить внезапно возникшую непреодолимую жажду рисовать подается знак – краски в бадье превращаются в цветные внутренности, которые начинают извиваться, и подниматься вверх, и ползти, заставляя несостоявшегося художника в ужасе убегать от *ночваў* и картины, которую намеревался нарисовать (*У каморы*). А в мире А. Рязанова все предсказанное

сбывается, словно в древнегреческой трагедии – и приговор судьбы не изменить, не отмолить, не объехать. Напрасно лесник Амелька, вычитав в старой святой книге о том, что умрет сегодня, наглухо закрывает дубовые ставни, замыкает на засов и подпирает двери, втыкает свой походный нож в стену. Сквозь сон он слышит настойчивый стук в двери и ставни, до его слуха доносятся встревоженные голоса, но он не может проснуться. И не слышит, как пробивается из-под земли кровавым потоком криница – окрестные села в отъезде (sic), а хата его в крови.

Не боится ни войны, ни ее последствий и иных напастей Иван Гугович, ибо твердо знает, что он проживет ровно семьдесят два года – ровно столько настучал ему в годы молодости, еще при Польше, на одном из спиритических сеансов деревянный столик. И хотя в чужих и в своих землях гибли односельчане, Иван Гугович, словно зарок, носил известие, пришедшее к нему из его конца... Он не дожил полгода до срока, начисленного ему долей, может, в последний раз столик стукнул тише, – считает автор. В то же время необходимо отметить исторический оптимизм автора, не характерный совсем литературе эпохи смен вех человеческой эволюции. Белорусский поэт приветствует будущее, светлое и счастливое, ибо если оно ни светлое, ни счастливое – это не будущее.

А. Рязанов подвергает если не разрушению, то строжайшей ревизии все устоявшиеся критерии так называемого поэтического мастерства. И, бросая вызов едва ли не всей теории изящного искусства и высокой поэзии, вступает в борьбу даже со *священными коровами* классической поэзии, прежде всего метафорой, которая в своих самых крайних, самовольных проявлениях использует прием черной магии, силой сшивая то, что не хочет сшиваться, сопрягая то, что сопрягаться не желает.

Метафара занадта наўмысная, каб быць ісцінай, занадта ўмелая, каб быць шчырай, і тая паэзія, дзе самаэтнічае метафара, становіцца звярынцам, дзе ёсць самыя разнастайныя істоты, але няма ні ўнутранай прасторы, ні свабоды. Алесь Степанович уверен, что предназначение поэзии – все же не метафоризация действительности, а превращение ее в энергию, в смысл, в свет, в будущее; для поэзии главное не возбуждать, а будить. Метафора не только не приближается к действительности, а, скорее наоборот, отдаляется от нее, и совсем не просветляет последнюю, а искажает. А. Рязанов утверждает, что именно богатая метафора, звонкая рифма, гнуткая фраза, т.е. все те атрибуты стихосложения, которые еще вчера определяли сущность *настоящей* поэзии, и которыми так гордились, ныне уже не только не достойны похвалы, но и зачастую свидетельствуют об обратном, а искреннее неумение в стихотворчестве – более поэзия, нежели профессиональная имитация. Для поэтического произведения незначительный изъян гораздо предпочтительнее технического совершенства. Никого не интересует правильное, все ходят смотреть на *кривую вежу*. Маленькое несовершенство во всем, в том числе и стихе, естественно и натурально, потому что и сам человек, и сама жизнь – несовершенны. Красный квадрат Малевича деформирован, он и не квадрат, и даже не прямоугольник, скорее трапеция, именно поэтому кажется, что он в

движении. Отсюда и его экспрессия.

Поэзию ни в коем случае нельзя низвести к конгломерату слов и художественных приемов, ибо она в первую очередь – духовное явление; утратив духовное начало и потенциал, творец превращается в производителя (в оригинале более созвучно *тварэц-вытворца*). Она должна всегда оставаться немного неправильной, барочной, ибо любая схематизация, стремление упорядочить ведет не к совершенству, призрачному и недостижимому, а к явной гибели. Каждый настоящий поэт должен самостоятельно, исключительно по-новому формировать цель и задачи поэзии, как и способ ее постижения, иначе получается не *езда в неземное*, а увеселительная поездка согласно правилам дорожного движения. Хотя поэт в то же время исключительнейшее внимание уделяет своеобразнейшим дорожным знакам – людям, встречающимся нам на наших путях.

Однако последние исключительно специфические, рязановские: это пути из действительности, где все изменяется то последовательно, то внезапно, в действительность, которая притягивает наше бессловесное и невидимое внимание, словно полюс магнитную стрелку, и в поле которой мы становимся теми, кем есть. Подобно тому, как движется по слогам и словам внимание, чтобы прочесть наконец-то завершенное предложение, мы так читаем безостановочно самих себя. И чрезвычайно важно при этом не сбиться, не запутаться, не запнуться, а все прочесть по порядку и целиком усвоить нам направленный текст. Мы умираем на ночь, но не принадлежим ночи, воскресаем на день, но не принадлежим дню. Мы не знаем вектора пути, но знаки-люди нам служат поводьями. Знаком будет в поэзии и птах, дикий и хищный, и многие явления и знамения природы, дикие звери, даже манекены.

По-новому реализует белорусский поэт соотношения рационального и эмоционального в лирике, которое отнюдь не представляет собой примитивное механическое сочетание *унция чувств* плюс *унция мысли*. Он подразумевает сплав их крайностей в таинственном самовосхождении – превращении в этом процессе самовосхождения в нечто качественно новое, в котором чувство становится мыслью, а последнее – чувством. И логика в подобном процессе бессильна, ибо она подобна линзе, в соответствии с замыслом поэта увеличивающем или уменьшающем предмет этого отображения.

Белорусский поэт уделяет исключительное внимание внутреннему состоянию творческой личности, физиологии творческого процесса, его духовной сущности. Последний находится в огромной перспективе от мгновенной импровизации до глубочайше-скупуплезного замысла и доскональнейшего плана его реализации – *ex promptu et ex proposito*.

*Аблокі плывуць над зямлёй, не нале-
жачы ёй і не залежачы ад яе, але з іх раптам
ліецца на зямлю дождж альбо абрушваюцца
маланкі.*

*Высотны жыхар – арол – велічна лу-
нае ў нябёсах, не ведаючы сабе раўні, але рап-*

*там зрываецца ўніз, па здабычу, бо бачыць
усё, што там адбываецца.*

*Так і з паэзіяй, так і з мастацтвам,
так і з філасофіяй: яны павінны лётаць вы-
сока і займацца “высокімі” рэчамі, але ў той
жа час павінны лучыцца з зямлёю “дажджом”,
“маланкай” і нават “арлінай драпежнасцю”.*

А. Рязанов упоминает, что купаловский пророк из одноименного стихотворения вещает и проповедует как безумный (як шалёны). Пророки не помнят. Они говорят не свое, и не от себя. Память – обретение личности. Пророк во все времена не столько творец, сколько глашатай уже существующей истины, он оповещает мир о том, что уже где-то есть, существует. Но и стихотворение тоже возникает потому, что каким-то образом где-то оно уже существует, есть: *Ёсціна – ісціна, і верш – падобны на стралу працяжнік між імі*. Наиболее совершенное олицетворение песняра, поэта, соиздателя, по мнению нашего современника, это описание гусяра из поэмы Янки Купалы *На куццю*:

*А трэці быў і раб, і цар,
І слаб, і дуж ва ўсякім дзеле,
Як вечнасць, молад быў і стар;
Меў гуслі – на грудзях віселі.*

Подобное сочетание несочетаемого, так характерное и для мышления А. Рязанова, как и размещение инструмента поэтического на груди песняра, свидетельствует о его возможном выходе в иное время, измерение, в иную судьбу-долю. Купала и Колас, двойные звезды-антагонисты, становятся для него символом художественного творчества. Если Колас с недоверием, осторожностью относится к вдохновению, которое нарушает установленное, привычное, заставляя выходить за себя, то Купала знаменует собой противоположную тенденцию в мировой поэзии, великой импровизации, свидетельствовавшей о том, что поэт сродни титанам духа и за помощью обращается непосредственно к могущественным силам. Это встреча Пушкина с шестикрылым серафимом; это экстаз, в который впадал Мицкевич во время своих просветлений-импровизаций; Платон, который первым заговорил о божественной сущности творчества, утверждая, что ему слова на уста приносят божественные пчелы-мелисы. Слово исходное при рождении связано с огнем, зрячим камнем, заревом новой Жизни, началом познания Мироздания и Бога именно Словом. Мы не можем представить обыкновенным человеком древних пророков и евангелистов, склонившихся над пергаментом в мучительном ожидании и муках поиска соответствующей формы для фиксации и передачи глубинно неизмеряемой мудрости. Скорее всего он не творец в современном понимании термина, ибо не имеет права даже запятую переставить в боговдохновенном писании. В этом он подобен Моисею, который спускается с

Синяя с уже готовыми каменными скрижалями. Перед нами именно пророк, волхв, вещающий не свое и не от себя, а потому он сродни одержимому, почти что невменяемому, ибо он и орудие – орган, и инструмент – орган, великий посредник. Его собственная человечески-творческая суть – и душа, и разум – в этом величественном акте практически не востребованы из-за своей ненужности для реализации задуманного. И не только библейские пророки, евангелисты, но и сам апостол Павел, ломающий законы греческого языка, бессильного выразить мудрость небесную, в своем неудержимом и неукротимом стремлении найти адекватный способ для передачи великой тайны совершает непостижимое. Писание свидетельствует о том, что книги, составленные ими, писаны по вдохновению Духа Божия: *Никогда пророчество не было произносимо по воле человеческой, но изрекали Его святые Божии человека, будучи движимы Духом Святым* (Апостол Петр).

Таким образом, в мировой поэзии взаимодействуют, отрицая друг друга, интуитивное, бессознательное, и рациональное начала, но магическое, заговорное является ее сущностью. Проблемы и начались, когда была утрачена *магичная – замоуная – падаснова мовы*. А. Рязанов, отталкиваясь от воспоминаний Апостола Павла о человеке, который *восхищенъ былъ до третьяго неба, восхищенъ въ рай и слышалъ неизреченные* (у Рязанова – *невымоуныя*) слова, которыхъ человеку нельзя слышать, считает именно эти слова, слышимые в раю и на третьем небе, и являются утраченной сущностью поэзии. Их услышать уже смогут кроме апостолов, святых, допущенных к тайне (*в тЫлЫ или внЫ тЫла: Бог знаетъ*), только поэты, способные вымолвить их не обычной речью, а стихотворной.

Именно поэтому А. Рязанов считает произведение магическим кристаллом: существенно не то, как он выглядит, а что видно в нем и благодаря ему.

Все поэты во все века стремились овладеть этим магическим словом (*мастацтва=ма(г)стацтва*), в том числе и А. Рязанов, которого, несмотря на его целенаправленную иконографию (портреты в книгах и журналах), внешний облик, манеру поведения, ареол, сложившийся в последние годы, нельзя назвать *яйцеголовым профессором поэзии*, как это принято в классических университетах США и Западной Европы, ибо *ratio*, несмотря на все усилия критики убедить в обратном, никогда ни доминировало в его мировоззрении и поэтическом мире. Вспомним хотя бы попытки перевоссоздания В.Хлебникова.

Слово – всегда исповедь. Поэт творит прежде всего затем, чтобы самому себе уяснить свои думы и волнения. Так первобытный человек, когда еще было живо творчество языка, создавал слово, чтобы осмысливать новый предмет. Поэтому-то истинная поэзия не может не быть искренней. В немногих избранных словах стиха (иногда бессознательных для поэта) затаены самые откровенные признания, раскрыты тайники души (В. Брюсов).

Щедрое цитирование всегда тривиально, но нельзя не вспомнить сентенцию великого поэта и не менее совершенного критика. Действительно, каждый настоящий поэт равновелик упомянутому питекантропу, ибо сущностью своей и миром внутренним своим сродни дикарю на старте эволюции человеческой, воспринимающему с неподдельной искренностью

неофита довлеющее на его несформированное до конца эстетическое чувство красоты и роскоши мира, открывающихся так внезапно и масштабно именно только ему во всей своей наготе и величии. Первобытный человек, волею судеб ступивший на подобную стезю постижения гармонии, уже не столь первобытен в своей великой простоте и недоразвитости, ибо способен не только заметить прекрасное, но и, в чем он, безусловно, сродни поэту всех времен и народов, попытаться его отобразить и зафиксировать. И прежде всего в СЛОВЕ. И если человечество за тысячелетия эволюции в целом уже постигло сущность категорий красоты, то каждый конкретный вновь рождающийся поэт проходит этот путь исключительно в индивидуальном порядке, повторяя, подобно тому, как зародыш человека проходит все предыдущие стадии физического развития *homo sapiens*, в которых легко заметить подобие с рыбами, земноводными и, наконец, млекопитающими.

Поэт вынужден законами творческой эволюции войти исключительно самостоятельно в океан-солярис СЛОВА, в котором плавают смыслы, ибо только таким способом он в состоянии найти себя в безбрежности и нащупать-изведать свой неповторимый путь. А проникновение-возвращение к истокам эволюции, подобное возврату человеческого эмбриона к жабрам и хвосту, воссоздает уникальную возможность постичь тайну генезиса живого, способствует постижению подсознательного творческого начала, что и сотворяет сущность поэзии. Глубина подобного постижения есть потенциометр силы таланта и вообще возможности владения главным и единственным инструментом поэта – словом. А потому абсолютно не существенно, в какую эпоху и на какой стадии развития языка творит последний, сущность только в самой возможности постижения.

Без подобного восприятия или отрицания, открыто заявленного и декларированного или, наоборот, сознательно умалчиваемого, не бывает ни поэта, ни, тем более, поэзии. Каждый из стихотворцев, подобно К. Бальмонту в программном произведении *Гармония слов* рано или поздно начинает исследовать дилемму:

Почему в языке отошедших людей
Были грома певичих страстей?
И намеки на звон всех времен и пиров,
И гармония красочных слов?

Почему в языке современных людей –
Стук ссыпаемых в яму костей?
Подражательность слов, точно эхо молвы,
Точно ропот болотной травы?

в своих исканиях буквально повторяя Г. Аполлинера:

А прежде горькие нанизывал слова,
В зеленых зарослях ответный вздох рождая,

Но эти горькие, как мертвая трава,
Они мне смерть сулят, тебя освобождая.

Наиболее яркий пример тому – творчество великого экспериментатора в поэзии и языковой сфере Велимира Хлебникова, художественно-эстетические помыслы которого, по собственному признанию, характеризовались так: *писание словами одного корня, эпитетами мировых явлений, живописание звуком.*

Чрезвычайно близок в этом русскому собрату и белорусский поэт Алесь Рязанов. Ибо и первый и второй способны пойти на всеобъемлющий творческий эксперимент, ради которого готовы отказаться как от классической традиции, так и от собственного художественного опыта, если последний вместе с веригами традиционного мешает продвижению вперед. Девиз В. Хлебникова – *Я чувствую гробовую доску над своим прошлым. Стих свой кажется чужим* – максимально адекватен и приемлем для белорусского поэта, ибо символизирует квинтэссенцию его творческих устремлений. Но если закон любви у В. Хлебникова *сильнее холодного полета истины*, то для А. Рязанова доминирующим воспринимается полет стрелы, символизирующий собой многоликость бытия – от молчания-безмолвия до взрыва.

Во многом эти два поэта, творящие на переломе XIX-XX и XX-XXI веков, чрезвычайно близки. Так, их реальная известность и слава намного ниже пропорциональности той значимости, которую они собой представляют в истории своих литератур, и не соответствует вкладу, внесенному ими в развитие славянской поэзии в целом. Хотя и один и другой признаны значительными фигурами в конкретных контекстах, чуть ли не гениальными (вспомним хотя бы афиши начала XX века о публичных поэтических чтениях, прежде всего листовку *Пощечина общественному вкусу*. В 1908 году вышел *Садок судей* – в нем *геній – великій поэтъ современности – Велимиръ Хлѣбниковъ впервые выступалъ въ печати*. Петербургские метры считали *Хлѣбникова сумасшедшимъ*. Они не напечатали, конечно, ни одной вещи того, кто нес собой *Возрождение Русской Литературы*. Позор и стыд на их головы!) с уже определенной долей канонизации, над каждым из них довлеет бескомпромиссный приговор – это поэт для избранных, а потому он непонятен широкой публике. Постичь сущность его эксперимента-вклада возможно только в далеком будущем, если это вообще постижимо, а потому лучше и не пытаться проникнуть в эту тайну за семью печатями.

Все-таки Хлебников остается – и навсегда останется – трудным поэтом, трудным даже для искушенного читателя стихов. У него свои, неподвластные определениям отношения со временем и пространством, материей и духом. Хлебников возится со словами, как крот, между тем он прорыл в земле ходы для будущего на целое столетие (О. Мандельштам).

Русский поэт сумел заглянуть в сакральную сущность языка, который мудр, потому что *сам был частью природы*. Именно он, как никто другой, искал единения языка и природы, дабы постичь сокровенную сущность последней без понятийного начала мышления человеческого.

Это своего рода полемика с классической традицией, в которой звуковое, музыкальное начало доминировало над смысловой сущностью. Так, К. Бальмонт вслед за П. Верленом мог сказать – *Музыка прежде всего*, ибо его тянуло из определенной области слов в неопределенную область музыки.

В поэзии начала XX века доминирует примат музыкальной темы, сладкоголосие, упоенность речи; упомянутый верленовский афоризм использует и М. Богданович в качестве эпиграфа к прославленной экспрессии *Па-над белым пухам вішняў*. Поэты показали поэзии присущий ей извечно высокий мелодичный строй. Каждый из них создавал свой язык, собственный. К. Бальмонт во всем искал красоту, которая была и целью, и смыслом его поэзии. Эта красота наиболее ярко проявилась в музыкальности звучания последней, о чем он не преминул со свойственной ему скромностью заявить: *Имею спокойную убежденность, что до меня, в целом, не умели в России писать звучные стихи*. Музыкальная основа для него значила более, нежели смысл сказанного, что значительно усиливает ее высокое мелодичное начало и сущность. Все должно молчать, *когда звучат аккорды мирозданья*.

Вспомним, что писала М. Цветаева о К. Бальмонте: ... *Изучив 16 (пожалуй) языков, говорил и писал он на особом, 17 языке, на Бальмонтском*.

В сборнике лирики современной души *Горящие здания* (1899) К. Бальмонт писал: *В предшествующих своих книгах – “Под северным небом”, “В безбрежности” и “Тишине” – я показал, что может сделать с русским стихом поэт, любящий музыку. В них есть ритмы и перезвон благозвучий, найденные впервые. Но этого недостаточно. Это только часть творчества. Пусть же возникнет новое. В воздухе есть скрытые течения, которые передают душу*.

Украинский соловей Н.В. Гоголь восклицал: *Если же и музыка нас покинет, что будет тогда с нашим миром? Ведь Из смеха звонкого и из глухих рыданий / Созвучие вселенной создано...* (В. Соловьев). Погоня за музыкальным началом – важным составляющим лирики – весьма выигрышна, но и в то же время опасна, ибо нельзя поэзию сводить к принципам другого искусства, к антисинтаксической соположенности слов и смыслов, поэзия может исчезнуть, если ее попытаться развивать на основе иных, не ее онтологических принципов.

С подобной проблемой столкнулся и А. Рязанов (хотя он утверждал, что, когда Блоку перестала слышаться музыка, тот не мог писать стихов) на переломе тысячелетий, и его реализация сложнейшей задачи (усиление зависело от неравнозначного состояния языков русского и белорусского в художественно-метафорической сфере) не менее совершенна и изящна. Тем более она продолжается, а, как известно В. Хлебников прекратил свои эксперименты в данной сфере после революции, да и прожил он всего лишь 37 лет.

Прежде всего, белорусский поэт блестяще доказал, что он равновелик *сверхгению* в постижении славянского корнетворчества. Это подтверждает и практика его переводов из В. Хлебникова, в первую очередь стихотворения *Времешу-камышу...* В восьми строчках мастерски соединены реальные пейзажи и неуловимо-непостижимый образ времени – *всесильного и*

безграничного (отсюда термин *времыш* – от слов *камыш* и *время*).

Времыш – камыши
На озера береге,
Где каменя временем,
Где время каменем.
На берега озере
Времыш, камыши,
На озера береге
Священно шумящие.

Камыши – маятник вселенной, вечности, анкер которых – вода озера, неустанно лижущая каменные берега. Да и озеро своей округлой формой напоминает огромные карманные часы с открытой крышкой. *Человек – всего лишь тростник, слабейшее из творений природы, но он – тростник мыслящий. Чтобы его уничтожить, вовсе не надо всей Вселенной; достаточно дуновения ветра, капли воды. Но пусть даже его уничтожит Вселенная, человек все равно возвышеннее, чем она, ибо сознает, что расстается с жизнью и что слабее Вселенной, а она ничего не сознает,* – прославленный афоризм Паскаля удерживает всплеск предвидимых эмоций.

Перевод А. Рязанова – конгениален своей внутренней сущностью постижения вечности времени, неизменности пространства и времени, это возврат в состояние довременья и постижение внутреннего праязыка, когда человек и природа были едины и постигали друг друга совершенно без слов или каких бы то ни было вербальных начал. Их объединяло нечто более великое, из чего затем развилось и Пространство, и Время, и Слово:

*Чарот – вечарот
На возераберазе,
Дзе векамань – каменем,
Каменне – векаманню,
На берагавозеры.
Чарот, вечарот,
На вечара беразе
Веча шумлівае.*

Вечарот – находка, равновеликая в белорусской стихии русскому *времышу*, ибо в первом явственно слышится и *вече* (только подразумевавшееся у В. Хлебникова), и *чарот*, и *коловорот*, невидимая сила, вращающая не что-нибудь, а само время (веремья); в то же время неологизм *векамань* – это одновременно и каменя времени и время каменем. По собственному признанию А. Рязанова, слово *праявілася* во время перевода: *Шэрая мглістая зямля, шэрае мглістае неба: прастрань, у якую не пранікае бег хвілін, глухамань, нерухомы одум вякоў... І камяні – насельнікі векамані.*

В семи строчках *Кузнечика* В. Хлебников, по собственному признанию,

показал *узлы будущего, малый выход бога огня и его веселый плеск*. Кузнечик, прибрежные травы, блеск солнца – золотой сон природы, довременной рай, языческая первородность мира:

Крылышкуя золотиписьмом
Тончайших жил,
Кузнечик в кузов пуза уложил
Прибрежных много трав и вер.
“Пинь, пинь, пинь!” – тарарахнул зинзивер.
О, лебедиво!
О, озари!

Белорусский *конік* – родной брат русскому кузнечику, но в то же время самостоятельная величина и даже художественная личность:

*Крыліуючы золатапісьмом
Узорнай шаты,
ўшат-
каваў
У торбу брушка конік шмат
Прыбярэжных траў і вер.
– Пінь-пінь-пінь! – кулялёхнуў дзіндзівер.
О, лебядзіва!
О, азары!*

Образцом словотворчества В. Хлебникова является стихотворение *Заклятие смехом*, ибо здесь он нашел философский камень, с помощью которого постигает настоящее золото поэзии и превращает все славянские слова от единого корня в самые разнообразнейшие побег и цветы. Обыгрывая слово *смех*, он создает голограмму превращения семечка в горчичное дерево:

О, рассмейтесь, смехачи!
О, засмейтесь, смехачи!
Что смеются смехами, что смеяются смеяльно,
О, засмейтесь усмеяльно!
О, рассмешиц надсмеяльных – смех усмейных смехачей!
О, иссмейся рассмеяльно, смех надсмейных смеячей!
Смэйево, смэйево,
Усмей, осмей, смешики, смешики,
Смеюнчики, смеюнчики.
О, рассмейтесь, смехачи!
О, засмейтесь, смехачи!

Пытаясь понять сущность *заклятия*, невозможно не обратиться за помощью к Ницше, который писал: *Видеть, как помрачатся трагические*

умы, и быть в состоянии смеяться над этим, несмотря на глубокое понимание, волнение и сочувствие, испытываемые тобою, – божественно.

Чтобы приблизиться к внутренней сущности образа и кода слова-понятия, А. Рязанов отказывается от нейтрального общеславянского смех и градирует его разновидность, ибо эмоциональное начало еще более подчеркивает значимость и силу эманации естественного чувства и способов его выражения. *Заклён рогатам* – это и разновидность заклятия смехом и формирование найденного мотива, ибо игра идет уже в другой октаве, где возникают новые ассоциации, значительно более сильные:

Рагачыце, рагачы!
Рагачыце, рагачары!
Рагачварце, рагачвары!
Рагатніце рагатліва з рагатнёў,
рагатуны!
Рогаць, рагатаць, урогат,
Рагачутка, рагацень.
Рагатулі рагатуйце рагатункі!
Зрагаторце
Рагаторгі рагатнічым рагатном,
рагатары!
Рагацвелы ўрагацвела рагацвеляць
рагацелаў,
Урагочваюцца ўрогач рагачверцы
ў рагачме.
Рогат рогатна рагоча рагатайнай
рагатою:
Рагатніны ў рагатніцу.
Рагачыце, рагачы!

И в других переводах (нет, перевоссозданиях!) А. Рязанов покажет практически то волшебство игры со словом, которым покори́л славянский мир русский поэт (раздевши мирных женщин догола – *Жанчын развопраўшы дагола; Курганны вой у сцiгвах скону; А неба сiняе, мацарць!; Ты ноччу, воблака, раопсь!; I вас я выклiкаў, нямыкiх; Вецер – нямеча / Са спеўным чалом; Людзi галубяць дзень смерцi, / Быццям любiмы цмен-квет; Ды вось знянацканы званок; Сiн, сын сiнечы сей спрадвечныя сны i сiлы на сёлы i сад.* Белорусский поэт практически осуществляет свои же заповеди:

У перакладзе вершаў належыць iсцi за тым, за чым iдуць яны самi: перакладаць не словы i не строфы, а тое, што “пракладаюць” яны, вершы, – сэнс, гукасэнс, духасэнс.

Таму пераклад у асобных выпадках можа быць больш дасканалым, чым арыгiнал.

В. Хлебников в статье *Слово как таковое* обосновал значимость самоценного, *самовитого* слова. В поэтической речи В. Хлебникова слышно и белорусское начало, как в выше упомянутом *самовитый, вабны, вырей, небога, самота, вежи, цекавый, навье* (мертвец), *дурника* (голубика). В статье *Ляля на тигре*, обращаясь к Ляле – олицетворению весны на старинном народном празднике в Белоруссии, т. наз. *ляльнике*, он восклицает: *Ты – северное божество Белоруссии, ты с нежными ресницами, синими глазами и черной бровью, ты, чьи смеющиеся волосы упали на руки ветра, спрашивающих воинов времени*. Героями его поэм станут Лев Сапега, Мария Мнишек.

Вообще необходимо отметить потаемную связь экспериментаторов в сфере поэтики слова с Беларусью (белорусские корни Г. Аполлинера; память о столинском панстве Юрия Олеси; четыре года жил В. Хлебников на берегах моей родной Горыни в бывшем имении князей Чарторыйских, что, кстати, не так далеко и от малой родины А. Рязанова).

Упомянутый выше В. Брюсов, тонкий поэт и критик в 1914 году весьма нелицеприятно оценил поиски Велемира: *громоздит сотни новосочиненных слов: “зарошь, дебошь, варошь, студошь, жарошь, сухошь, мокошь, темошь” или “словонайди, словолю, словожди, словойдут, словолян” и т.д., как будто такие случайные сочетания букв могут иметь какое-либо значение для поэзии*.

Если в русской традиции подобные поиски действительно можно воспринимать как блажь, то для белорусского художественного опыта они были жизненно необходимы, особенно в сфере философской и религиозной поэзии. Не случайно сам А. Рязанов создает *Тварасловы* (*Крыніца*, № 11, 1994), в которых он ищет белорусские эквиваленты словам высокого стиля, о которые до сих пор спотыкается белорусская красная письменность. Эксперимент данный необходимо только приветствовать, ибо от его успешной реализации в значительной степени зависит дальнейшее развитие *высоких, горных* сфер белорусской поэзии и философско-религиозной мысли. С подобной проблемой уже сталкивался В. Короткевич, который не только пенял на бедность национальной терминологии сферы науки и богословия, но и совершил рывок в преодолении зияющей бездны, грозившей эволюции национальной традиции.

В. Короткевич заявил, что *сучасная беларуская мова і сёння запінаецца на паняццях старадаўняй метафізікі і таго, што складала навуку магіі, астралогіі, дэманалогіі і іншых*. Он считал, что пора белорусскому языку вспомнить многие старые юридические, философские, вообще книжные слова, сделать все возможное и невозможное для глубоко философских идей, постичь натуральность звучания, дабы читателю, даже неподготовленному, стала доступной сущность философских диспутов и сама философия произведения. В. Короткевичу необходимы были для реализации творческой концепции новые пласты языка, дабы в его поэтическом мире натурально слились философичность древних авторов, брутальная, гротескная страшимость средневековой литературы о ведьмах, новые научные термины и старые слова, с помощью которых возможно передать самые тонкие оттенки мысли и наиболее деликатные движения души. Ведь даже А. Пушкин утверждал, что нужно довести русский язык до языка мыслей, *так как ученость, политика и*

философия еще по-русски не изъяснялись. За три года до смерти великий русский поэт считал первоочередной задачей одновременно развить его самобытность и живость; я желал бы оставить русскому языку некоторую библейскую похабность.

А. Рязанов, филолог от Бога, создает собственные формы, в которых *единство мысли и звука* (Потебня) становятся настолько натурально-национальными, что естественно принимаются *мовай*, что было и доказано практически в *Кнізе ўзнаўленняў*.

Так, слово **назидать** заменяет термином *знадукоўваць – павучаць каго-небудзь, адукоўваць*, стоячы над его душой и его производными; **плоть** – *самасць, матэрыя, што “саманалежаць” жывой істоце*; **плотский** – *самасны, самсоўны*; **надменный** – *той, хто мае пра сябе высокую думку, але, павышаючыся ў ёй, паніжае пры гэтым іншых*; **восторг** – *грайшч, стан надзвычайнай радасці, захаплення, шчасця, які, як вясёлка, грае з чалавекам і афарбоўвае рэчаіснасць у колеры раю*; **восхищение** – *звышчэнне, стан, які прычашчае чалавека да вышыні і ў якім чалавек асягае сваё вышэйшае прызначэнне*. В подобном стиле решает А. Рязанов и ряд других проблем, от реализации которых отмахивались годами и с одинаковым успехом доценты с кандидатами, составляющие русско-белорусские словари, практическая польза от которых чаще со знаком минус. Так, поэт Рязанов находит doskonaльные эквиваленты таким старославянским и древнерусским вариантам, как:

глава – *чалемец, чалец*;
опротчетливый – *спараттоўны*;
смятение – *зміштанне*;
согласиться – *здатнаваць, здатнавацца*;
самнасць – *пол*;
строптивый – *цупарты, цупарлівы, цупарысты*;
предел – *краень*;
пренебрегать – *недбаваць*;
благовет – *лабгавець*;
увещевать – *улашчуваць*.

Пусть успокоятся бюстители-пуритане языковой чистоты, способные вспомнить превращение классического французского *театра* в славянское *позорище*, ибо каждое определение А. Рязанова имеет под собой вековую традицию национального восприятия мира, воплощенную наблюдательным взглядом художника. Так, *зміштанне* – это **смятение** – *урываецца, нібы вецер, і прасочваецца, нібы вада, у прастору, асвойтаную людзьмі, і, парушаючы яе лад, змешваючы яе з’явы, змяшчаючы з месца яе прадметы, змушае людзей упадаць у роспач, трывожыцца і мітусіцца* (по существу перед нами *вершаказ* или, как в нижеприведенном примере, фрагмент научного доклада-экзерсиса: **блаженный** – *набожны, суадносіцца з санскрыцкім Labhate, што азначае “мае”, “атрымлівае”, з прускім labs, з латышскім labs, з літоўскім labus, што азначае “добры”*.

Белорусский поэт нашел новые, исконно национальные формы, которые так натурально звучат в его цитатах из Библии, и перевоссозданиях старобелорусской поэзии на современный литературный язык. Достаточно упомянуть слова *знадукоўваць, звыдумны, грайны, цупарты, святоўны, лабгавець, краень, спаемнічаць*.

Особенно игра слов, смысловая (внешняя) и звуковая (внутренняя), характерна для вершаказаў, построенных в значительной степени на калейдоскопе названий, терминов, что ведет к исключительной ассоциативности. Заглавное слово тянет за собой целую цепочку, которая и создает зрительный образ (в данную минуту мы имеем ввиду только внешнее выражение):

Грыб – герб – гібрыд – абарыген, горб, паграбовай, грэбуе, габрай, бургер;

Пень – ліпень – хліпень – кіпень – пеняют;

Сані – санчас – санавіты – сані наскія – санет – саната;

Кій – кіраўнік – кібер – кіў – скіт – кірмаш – Кіеў – Кішыньё.

Это своего рода возвращение к истокам, по примеру А. Афанасьева в его *Поэтических воззрениях славян на природу*, обогащенное филологическим чутьем А. Рязанова, В. Хлебникова, который подчеркивал: *Забвение корня в сознании народном отнимает у образовавшихся от него слов их естественную основу, лишает его почвы, а без этого память уже бессильна удержать все обилие словозначений, вместе с тем связь отдельных представлений, державшихся на родстве корней, становится недоступной*. То есть, поэты возвратили в национальные традиции мифологического восприятия мира, потерянное не только нами, но и всеми славянами, как и арийцами в целом. А. Афанасьев считал, что *миф есть древнейшая поэзия, и как свободны и разнообразны могут быть поэтические воззрения на мир, так же свободны и разнообразны и создания его фантазии, живописующей жизнь природы в ее ежедневных и годовых превращениях*. Чувственное восприятие природы, сопровождающее человека в период создания языка, через определенное время, когда уже исчезла потребность в новом творчестве, постепенно уступает. Язык кардинально меняется. Народ, создав его, стремится максимально отойти от первоначальных, самых сильных и поэтических впечатлений, дабы, избегая украшений, сделать из него только средство для передачи мыслей. Именно поэтому исчезает оболочка необыкновенности, красоты, остается только холодный смысл. Как свидетельствуют этимологи, большая часть названий, которые давал народ под влиянием художественного творчества, было основана на чрезвычайно смелых метафорах. Последние с течением времени утратили свой поэтический смысл и стали восприниматься обыкновенными и будничными. По словам А. Афанасьева, *памятные для отцов, повторяемые по привычке детьми, они явились совершенно непонятными для внуков*. Не менее поэтически данный процесс охарактеризовал А. Рязанов, который подчеркивал, что этимология не выявляет сущность слов, а их *расколдовывает*. Но

расколдованные слова ничего не помнят ни о себе, ни о той тайне, которой они наполняются, пока остаются в своем языковом поле. Исследователи, проводя препарацию слов, не слышат, что говорят они и что хотят сказать сами. Белорусский поэт подчеркивает глухоту филологов-языковедов, которые в своем стремлении к систематизации уничтожают живое начало. Во все времена и у всех народов происходило одно и то же: если метафорический язык утратил свою общедоступность, ясность и понятность, то для большинства требуется помощь необыкновенных людей, способных объяснить предзнаменования природы, предвосхищать или переводить на доступный уровень волю богов, предсказывать будущее. Жрецы, колдуны, шаманы стали отдельной кастой. К ним примкнули и поэты.

Образы у поэтов строятся на основе противоречий, противопоставлений, соединяя то, что вообще не должно соединяться и сочетаться, хотя в результате не видно швов на местах соприкосновения. Призыв *создать немой язык понятий* услышал и белорусский поэт. Филологические экзерсисы экспериментаторов нащупывали новый путь для построения образов, связанных в первую очередь с изменением и усилением смысла. Хотя их обоих упрекали в использовании заумного языка, т.е. находящегося, как считал русский поэт, за пределами разума. Он полемизировал с теми, кто требовал, чтобы стихи были понятными, и приводил пример с вывеской на улице, которая понятна всем, но это – не поэзия. В. Хлебников возвращается к заговорам и заклятиям (немного ранее А. Блок написал блестящее научно-поэтическое исследование на эту тему), так называемой волшебной речи, священному языку язычества. Вспомним его филологическую работу о заговорах, и тезис А. Рязанова о том, что не только понятие материализуется в слове, но и наоборот – слово добывает понятие. Слово, оказывается, овеществляется смыслом, значением. Слово зовет – смысл открывается:

*Лукавая творчасць “завумнікаў”
Дапаняцыйны сэнс замоў.*

Вспоминая эти *шагадам, магадам, вагадам, пиц, пац, пацу* – суть вереница набора слогов, в которой рассудок не может дать себе отчета, и являются как бы заумным языком в народном слове. А между тем именно этим непонятным словам и приписывается наибольшая власть над человеком, что и составляет сущность чар и ворожбы, ибо имеет прямое влияние на судьбу человека. Эти словосочетания имеют власть над добром и злом, они в состоянии управлять нежными сердцами. Молитвы многих народов созданы на языке, непонятном для большинства молящихся (вспомним старославянский в православии и латынь у католиков). Волшебная речь заговоров и заклинаний не хочет и не может иметь своим судьей будничным рассудок. Найти свою тропу между тайной и будничностью – основная задача поэта, ибо он – *душа мовы*. А.Рязанов считает, что даже *не изобретая новых слов, поэт все равно созидает свой словарь. Значимость его не в самих словах, а в их связях, в их ориентированности*. Слова живые, они сами могут объединяться в текст,

умеют оказываться там, где им необходимо, умеют находить свои позиции, умеют дружить и враждовать. Однако им необходимо огненное начало. Дрова в камине, как их не складывай, не вспыхнут без искры пламени.

Конечно, А. Рязанов не будет следовать за причудливым и витиеватым синтаксисом Малларме, дрожащие испарения которого в словесной игре осязаемых предметов помогли развешествлять последние до прозрачной и призрачной невесомости чистых понятий. В то же время он не будет бояться и *розог синтаксиса* Юрия Олеши. Белорусский поэт зачастую избавляет привычное слово от обыденной действительности, он стремится вывести на первый план не саму вещь, а производимое ею впечатление. Для этого он использует все ощущения, возникшие в бессознательном: *слова згарнулася ў немагу, гукі збірае туман, апосталы глыбіні – валуны; гара ўглядаецца ў заўтра; трымаю малітву агню; маланка пайшла сустракаць Вялікдзень; выклікае са сховішчаў здані серабрысты месяц; гракае грак – сшывае час і прастору суровай ніткай; арэ возера вецер; слоікі і бутэльні: то белы дасць звон, то зялёны; хаваецца цень у дрэва*. Такая необыкновенная метафорика и образность и приводят к тому, что мир А. Рязанова избавляется от непреодолимых границ между реальностью и вымыслом. Способствует этому специфический синтаксис поэта, который выделяется своей нетрадиционностью, ибо в нем исключительную роль играют не только синтагмы, но и знаки препинания, выделение опорных слов графически или смысловым началом (разбивка слов по буквам – н я в е ч ы ц ц а; выделение их вопросительными или восклицательными знаками, кавычками; написание с прописной буквы – *Тое, Што Ёсць*), употребление нескольких придаточных предложений, которые подчеркивают значимость подлежащего, обязательная пауза-пробел между предложениями.

Язык необходимо не только лелеять, но перевоссоздавать каждый раз перед или во время творческого акта, – такой основной вывод белорусского поэта.

В свое время Н. Гоголь, отмечая совсем не отеческую заботу о русском языке, воскликнул: *Хотят непременно, чтобы все было написано языком самым строгим, очищенным и благородным, – словом, хотят, чтобы русский язык сам собою опустилс я вдруг с облаков, обработанный как следует, и сел им прямо на язык, а им бы больше ничего, как только разинуть рты да выставить его*.

Прежде, чем собрать урожай, необходимо вспахать землю и засеять ниву. В этом труд крестьянина и поэта равновелик. Не случайно свое стихотворение *Одинокий лицедей* В. Хлебников завершает призывом – *Что нужно сеять очи, Что должен сеятель очей идти!* С ним солидарен и А. Рязанов, открывающий свои *Пунктиры* программным:

*Не вернецца воін,
Вандроўнік не вернецца,
Вернецца сейбіт...
Заўсёды*

Вяртаецца сейбіт.

Наверное, именно после цитируемых выше строк М. Кузмин заявил: *Хлебников читал свои вещи гениально-сумасшедшие*. Ведь поэт верил, что слова – это живые глаза для тайны, ибо через слюду обыденного смысла способны видеть второй смысл. Слово должно иметь двойной смысл, тогда оно подобно паре очей, которыми можно увидеть бесконечность (антипод глазам-трупам из стихотворения *Волга! Волга!*). Если Шекспир видел глазами души (этот образ использовал и А. Мицкевич в качестве эпиграфа к своей программной балладе “*Romantyczność*”), то у А. Рязанова понимать – значит видеть глазами разума, ибо то, что видим глазами глаз, – присутствия, а то, что видим глазами разума, – сущности.

Несомненно, что данные образы восходят к евангельской притче, рассказанной Христом своим ученикам (Ев.Матфея, 13,24) В ней сеятель сравнивается с Царством Божиим: *Сѣющій доброе сѣмя есть Сын Человеческій; Поле есть мір; доброе сѣмя, это – сыны Царствія, а плевелы – сыны лукавого*. Одновременно *сѣятель* слово *сѣет* (Ев. Марка, 4, 14), ибо *посѣянное на доброй землѣ означает тѣх, которые слушают слово, и принимают, и приносят плоды*.

Однако подобные поиски-эксперименты со словом отнюдь не цель, а лишь средство постижения главного, сущностного – Бытия и его многоликого проявления, прежде всего во времени. А пространство будет ограничено территорией СЛОВА, равновеликой Вселенной. Подобное искал Ф. Тютчев, стремясь сочетать поэзию и философию, постичь вечную загадку экзистенции, первое проявление которой – реальный окружающий мир, данный нам в ощущениях:

Не то, что мните вы, природа:
Не слепок, не бездушный лик –
В ней есть душа, в ней есть свобода,
В ней есть любовь, в ней есть язык.

Ранний А. Рязанов в сборнике *Назаўжды* почти одновременно отказывал природе в наличие сердца:

*Мысліць воблака і зіма,
Мысліць возера і дарога...
Ды няма ў іх, няма ў іх, няма
Неспасціглага сэрца жывога,*

параллельно восхищаясь непреодолимой и непознаваемой силой сущего:

*Трапяткое стварэнне прыроды,
Усеісная сутнасць быцця –
Удыхнула дыханне ў прыроду,
Небыццё ўзняла да быцця.*

Все переплелось в этом мире, и никто не может понять, как у Ф. Тютчева, кто за кем смотрит, наблюдает – Бог за человеком, человек за природой, природа за мыслящим тростником:

Боги, люди и народы
Убегают навсегда.
Как текучая вода.
В гибком зеркале природы
Звезды – невод, рыбы – мы,
Боги – призраки у тьмы.

Таким же язычником-пантеистом предстает и белорусский поэт:

*Мінула, знікла...
І ў траве
прамень бязбоязна іграе.
Але мінулае жыве,
яно за намі назірае.*

А. Рязанов уверен (в чем его поддерживают биотроники), что все существующее в природе – листья, деревья, отдельные клетки и целые планеты – имеет собственный каркас. Он помнит об энергетическом древе творчества, с которого иногда прямо в руки спадают ньютоновские яблоки: *Паміж чалавекам і светам існуе невядомая пераменлівая велічыня. Часам яна зацемненая – і тады Свет хаваецца ад чалавечага зроку ў адчужэнне і няўцямнась, часам прасветленая – і тады Свет адкрываецца, а потому откровенничает: З матэрыі гэтай невядомай пераменлівай велічыні і творацца вобразы. Вобразнае бачанне – “неяснае” бачанне.*

Для большинства поэзия всегда ассоциируется с вербальным процессом, не случайно поэт фиксируется в памяти на трибуне, за кафедрой, на сцене, перед толпой, стихией. Никто не помнит конкретных слов, в памяти остается лишь жестукулировка и звучание голоса. Хотя поэзия запоминает не только сказанное, но и умолчанное. Тем более, что стихотворение значимо не только слышимым звуком, воспроизводимым во время чтения, но и своим эхом, которое начинает восприниматься потом, в тишине, ибо искусство по своей природе диалогическое, порожденный звук должен отзываться, иначе он становится подобным на глас вопиющего в пустыне: *Только же говорящая поэзия опустошается и вырождается.*

Подобное восприятие и понимание сущности поэзии позволяет А. Рязанову прийти к выводу, что высказанное и существует только потому, что существует невысказанное, а между этими двумя полюсами и происходит течение всей языковой системы. Невысказанное – это и есть праязык до вавилонского столпотворения, а вербальность – это только верхний, утонченный слой языка, которым и пользуются в основном поэты. В силу этого

язык в большинстве случаев – кантовская вещь в себе, а поскольку люди воспринимают лишь только один из множества языковых пластов, то задача для всех поколений людей постичь все величие и значимость сакрально-скрытого, спрятанного и непостижимого. В качестве примера белорусский поэт приводит сборник поэзии древнего Вавилона и Ассирии *Я открою тебе сокровенное слово*. В классическом стихотворении язык с его пластами становится компонентом стиха, а то, какой он – санскрит, латынь или совсем неизвестный диалект – для самого стихотворения не существенно. В то же время А. Рязанов афористически заявляет: *Кожны народ мае хоць адзін геніяльны твор, і твор гэты – мова*. В этом плане он был чрезвычайно близок А. Камю, который считал французский язык единственным утешением в жизни, своей родиной.

Как никто из современников А. Рязанов стремится убедить иноверцев в гениальности родного языка. Как мы уже упоминали выше, всякому представителю последнего, пытавшемуся открыть сообщающиеся сосуды абстрактно-возвышенной лексики в белорусской и русской художественной традиции и практике, всегда приходится иметь дело с явными, или не очень, проблемами. Стихия национального восприятия и отображения мира в творчестве А. Рязанова настолько сильна, что, наоборот, иногда приходишь к парадоксальному выводу – в великом русском языке не всегда, а, самое главное, не сразу, возможно найти эквивалент его экспериментам (словесным и синтаксическим), национальная стихия довлеет, образность доминирует.

А. Рязанов уверен, что именно белорусская письменность вопреки *непамыслотам* и запретам находила и выявляла народ, во все времена спасая его для будущего. Он владеет собственным представлением о специфике национальной литературы, в которой зачастую видит и подчеркивает то, что не в состоянии заметить профессиональные исследователи с профессорскими дипломами. Кроме приведенных в тексте эссе примеров мастерского анализа онтологических явлений белорусской красной письменности, вспомним его анализ потенциалов революционности белорусской литературы начала XX века в их соотношении с белорусской действительностью, впервые прозвучавших в лозунге Цётки: *Вузка! Цесна! Мала!* После определенных идейно-временных корректив, подчеркивает автор, узкое так сузилось, что оказалось вне времени; тесное сжалось настолько, что вытолкнуло из себя то, что ему перечило; малое уменьшилось до нечего, не желающего и объявляться. Тем самым традиционный литературоведческий анализ превращается в философский эскиз о смене парадигмы бытия, когда понятийная сущность слова эволюционирует до неузнаваемости, как и основы существования нации. В отличие от практически всех белорусских писателей, у него нет комплекса ущербности, вызванного тем, что он вынужден творить на языке, находящимся на грани выживания. Последнего он категорически не приемлет. А. Рязанов никогда не станет рыдать над *сконам мовы, развітвацца* с ней, тренос – не его жанр и форма. Она для него – живое существо, и это не фетиш, а реальность, данность которой в зачастую ирреальном и виртуальном мире А. Рязанова не поддается сомнению и никогда не подвергается девальвации. Если Слово Бог, то язык –

народ. Это краеугольный камень мироздания. Ведь это *мова, якую ведаеш ты і якая, галоўнае, ведае цябе*. Подобно тому, как человек имеет свой неповторимый голос, который является звуковым лицом человека, свое звуковое лицо имеет и народ – язык. Языком владеют по-разному; и не владеют им по-разному. Об исключительно внутренней, подсознательной связи человека с языком говорит и парадоксальное на первый взгляд наблюдение автора о том, что белорус, не владеющий своим языком, не владеет им иначе, нежели украинским, польским, литовским, немецким или, например, санскритом. Антитезисом данного силлогизма является авторское воспоминание о катабах, писанных по-белорусски арабским письмом, *і беларуская мова ў іх свеціцца і спявае*. Все это позволяет развить положение и прийти к противоречивому выводу, который подчеркивает специфику белорусской действительности: всё, что из языка порабощенного народа вбирает язык народа-завоевателя, обогащает его; всё, что из языка народа-завоевателя вбирает язык порабощенного народа, обедняет его. То есть, опять парадоксально восклицает поэт, мы богаты тем, что отдали, и бедны тем, что получили?!

Вот почему, не принимая участия в дискуссиях о языковой проблеме, не отвечая на упреки творящих не на том языке, кому якобы мешают раскрыть талант, он афористически замечает:

*Вось вершы, напісаныя па-беларуску і напісаныя па-руску аўтарамі, якія жывуць у Беларусі, – і тыя на ўзроўні, і гэтыя таксама.
Але – назіранне: у беларускіх вершах нечага на каліва больш, нібы яны творацца з матэрыі іншай удзельнай вагі, у іх больш на айчыну.*

Отталкиваясь по существу от мифа, он показывает, как на такой зыбкой основе, как *дух беларушчыны*, можно создать произведения, целиком соответствующие национальному менталитету, духу нации, исступленно ищущей себя последние столетия. Единственным поводом на этом пути в *бездарожжа* является национальная поэзия. Это исключительное явление с точки зрения логики и естественной философии уже давно не должно существовать, однако оно существует и уже этим самым приобретает особенный статус, что позволяет автору прийти к совершенно неожиданному выводу, совершенно непонятному не только люду посполитому, но и сторонникам национального возрождения:

*Так, беларуская мова пераможца!
Так, беларуская літаратура пераможца!*

А вместе с ними победители и все, кто, несмотря ни на что, считает себя белорусами.

Алеся Рязанова никто не сможет упрекнуть в национальной

самоизоляции, он свой не только в Литве, Германии или во всех славянских странах. Явление А. Рязанова – это уже достижение европейской культуры. Именно знание родного, белорусского в общем контексте культурного пространства и позволяет ему утверждать, что только в национальности зреют зерна космоса, и благодаря этим зернам оно открывается и говорит миру – становится интернациональным. Национальное и интернациональное взаимодействуют между собой, их невозможно противопоставить друг другу, это единый процесс, в котором национальное реализует внутреннюю перспективу – космическое. А. Рязанов считает национальное консервативным началом, подобно консервативности почвы и материнского лона, что позволяет хранить и беречь будущее. Уничтожая национальное, уничтожаем будущее. Чем больше в национальном космического, тем больше в нем именно национального. И таким образом – интернационального.

В самых сокровенно-подспудных глубинах человеческой сущности слов нет, а потому поэзия опирается на безмолвие, подобно тому, как архитектурное создание основано не на кирпиче, дереве, бетоне или железе, а на идее, воплощенной в них. Стихотворение вырастает из тайны, которая разворачивает его, как разворачивается здание на плане архитектора, как разворачиваются деревья на плане природы. В силу этого его нельзя понимать вне стихотворения, ибо его сущность не внутри словесной оболочки (сравним с орехом), а во всем, внутреннем и внешнем, в том числе, и в самой оболочке, хотя оно (стихотворение) по природе своей стремится выйти за собственные границы, как стрела выходит за границы лука, и вершина ее предназначения – полет.

Самое страшное в поэзии – это когда составление-сложение стихотворения из традиционных компонентов превращается, как и строительство дома, в схему-структуру, а потому роль автора ограничивается механизированным процессом; мастерство в таком случае побеждает творчески-интуитивное начало, хотя в силе победителя и спрятаны истоки будущего поражения. Единственная панацея – незавершенность всех процессов. Поэт всегда находится в состоянии незавершенности, и в это время, когда он творит, он создает не только произведения, но создается сам.

Новое в поэзии требует и новых критериев, нового восприятия и принципиально новых принципов творчества. Геометрический рост количества стихотворений абсолютно не придает человечеству нового видения, наоборот, рост числа поэтов происходит в основном за счет потенциальных читателей, и скоро они будут равновелики:

*Калі да паўнаты адной з'явы, адной
сістэмы дадаецца яшчэ нешта, яно, гэтае
“звыш”, не ўзбагачае яе, а збядняе, парушае
пераарганізоўвае ў непаўнату.*

Дабы усилить метафорику образности, А. Рязанов использует фольклорную наглядность:

*Калі ў агародзе якую-небудзь расліну
гоніць у рост дзеля самой сябе, дзеля самога
росту, “дзічэе”, – кажуць пра гэта.*

*У творчых асяродках, можа больш чым
дзе існуе пагроза падобнага “дзічэння”, росту
ў сцябло, у цыбакі, у бульбоўнік, бо творчы
рост – гэта не рост асабовасці, а рост не-
асабовасці.*

Множество – соперник поэта. Во множестве стихотворений он перестает быть обязательным, перестает быть слышимым. Хорошие стихи есть у каждого, однако они должны стать исключительными, единственными. Успех измеряется не количеством произведений, а их неколичеством – исключительностью, не множеством – а достаточностью. Вспомним ироническое: Сапфо – самая замечательная поэтесса всех времен и народов, потому что от ее творений сохранились лишь несколько строк. А. Рязанов полемизирует с классическим *ни дня без строчки*, отрицая традиционное множество – к разделу раздел, к строчке – строка. Литератор, если ему не пишется, не должен писать, доказывая себе самому или кому-то еще свою способность творить, ибо, чем более стремится это доказать, тем хуже результат. Состояние, в котором не пишется, не менее естественно и необходимо для писателя, чем противоположное, ибо в нем сокрыты зародыши будущих находок и еще неизвестных строчек. Тем более, что знание – хотя и еда умственная, но все же еда, и в излишних количествах она также может вредить человеку, а потому нужно поститься и от него. Так и кризис – творческая ситуация, позволяющая избавиться от того, от чего сам освободиться не умеешь, – от добытого.

Особенно вредно появление посредственных произведений, *серых* книг в критические периоды, когда первые воспринимаются не просто актом, посторонним культуре, но и направленным против нее, это антикультурный акт. Тем более для белорусской культуры, которая, по существу, и состоит вся из критического периода, а потому то, что для других приемливо, возможно, то для нас объективно, однозначно является потерей, если не более. Жаль, что эта простая истина далека для сотен графоманов, своими опусами и опускулами значительно понижающими общий уровень национальной литературы. В этом процессе зачастую с ними заодно и небесталанные писатели, и даже мэтры.

Поэзия классическая уступает новой, как классическая живопись отошла под влиянием модернизма и абстракционизма. Они изменились качественно, структурно, онтологически. *Не, паэзія – не хлеб надзённы, але – наддзённы*. А. Рязанов, выдающийся экспериментатор современности, утверждает, что к ней нельзя привыкнуть; если привыкнешь – перестанешь понимать: *Паэзія траціцца, калі творыцца па аналогіі, па традыцыі, па майстэрства – з матэрыі вядомай, і адраджаецца, калі – з невядомай; па адкрыцці, па невыказанасці, па немагчымасці*. Граф де Лотреамон еще в XIX веке утверждал,

что идеал поэзии изменится. Трагедии, поэмы, элегии не будут больше занимать первых мест. На первом месте окажется холодность, максимы.

В начале же XX века чешский писатель, художник и критик К. Тейге утверждал, что новая литература – это спонтанность чувств и сладость артистизма, игра роскошных слов, жонглирование образами. Не философы и наставники творят истинную поэзию, а клоуны, танцовщицы, акробаты, боксер, альпинист и даже искусный повар! Новое искусство – это неделя, каждый день которой откликается своим особым цветом, освещением, ароматом: *Произведение, которое не делает тебя счастливым, не развлекает, мертво, даже если его создал Гомер.*

А. Рязанов рассказывает о художнике Ив Клейне, который, стоя на мостике, выжимает краску из тюбиков в речной поток: на мгновения создаются и исчезают ему одному видимые узоры. Если результатом поисков всей мировой живописи стал черный квадрат Малевича, то символом всей поэзии становится белый прямоугольный лист, оставленный одним дзенским философом как результат многолетних размышлений над смыслом жизни:

*Пишам творы на белым полі сэнсу.
Усё, што не адпавядае яму, што не арганічнае
яму, як пры трансплантацыі, раней ці пазней
адрынаецца <...>.*

Но его поэзия отнюдь не есть иллюстрация философских идей.

В не последнем ли своем стихотворении рано ушедший А. Сыс утверждал: *Шрыфтам Брайля на калядным сьнезе Птушкі вершы пішуць*; а свое творчество сравнивал с вышиванием древних рун; сам поэт помнит *пісьмёны дрэў*. А. Рязанов отвергает *линейный* стих, в котором нагромождается строчка за строчкой, строфа за строфой, последующее вытекает из предыдущего, а предыдущее продолжается в последующем..., ибо это не самая результативная организация стиха. Если бы по такому принципу – *линейному* – организовывались бы современные поколения компьютеров, их ячейки занимали бы чуть ли не целые города. Он сторонник более прогрессивного – *центрального* – письма, это следующий шаг в познании, когда чрезвычайно возрастает содержательность и емкость текста. В этом случае вступают в диалог и взаимодействие между собой не только соседние строчки и слова, но и далекие, *гусцеюць валокны сувязяў і асацыяцый, а сам верш становіцца асяродкам, дзе час мінулы, цяперашні і будучы існуе нераз'яднана і дзе "рэкі могуць цячы наўпроць"*. *Нелинейный* стих А. Рязанова – это компьютер.

Тем самым читатель становится реальным соавтором, ему предлагается замкнуть текст собой, стать тем, кем он и должен быть – центром произведения.

Вместе с тем А. Рязанова нельзя считать только поэтом мысли, исключительным интеллектуалом, своеобразным Толстым в поэзии, ибо великого графа некоторые исследователи до сих пор считают не писателем, а философом, который для реализации своих идей избрал наиболее популярную

в свое время форму. А. Рязанов остается поэтом (в классическом понимании слова) и в своих произведениях перелома тысячелетий. Даже в самых интеллектуальных стихотворениях, где, казалось бы, совершенно нет места для изящных украшений. Имеющий уши – да услышит, имеющий глаза – да увидит великую поэзию в цитируемых ниже примерах:

*Крышыцца пад нагамі зашэрхлы снег.
Цямнеюць ямы з вадою.
Сакавіцкая ноч: хаты, і вокны, і вуліцы, ды – без нікога.
Бязлюддзе ў маёй душы, бязлюддзе – у свеце.*

*Такое маўчанне ў снезе, такая далеч, такая
бель – што замірае душа: не умее яна яшчэ быць такой.*

*Сінелі ўдалечыні горы, урачыста высілі
ся лясы, і ззяла на небе сонца, а
само неба, нібы блакітная лінза, свяці
лася мяккай, лагоднай, прязнаю свет
лынёй.*

*За даляглядамі грымоты.
Дрэвы ўслухоўваюцца ў трывогу.
Неба вялікае і нямое.
Пахне зямлёй.
Ніхто не пэўны ў сваім жыцці, ніхто
не ведае, што з кім будзе.*

Данные пейзажные зарисовки самоценны сами по себе, однако не в этом их значимость, в текстах существует внетекст, в темах – внетемы: ничего не умещается в себе, но – в выделении. Ключи от дома лежат не в самом доме. Ведро ставится у колодца. Акупунктурные точки тех или иных участков тела рассеяны по всему телу.

Без участия таких “точек” любые тексты и темы – явление периферийное.

Согласно А. Рязанову – теоретику искусства, последнее не имеет своего абсягу, который рассредоточен по всей действительности. Образы и темы окружают художника, как вирусы, но чтобы их обнаружить, он должен сделаться беззащитным и восприимчивым, должен заболеть. О подобной болезни говорил и, казалось бы, поэт чистой красоты и музыки К. Бальмонт в стихотворении *Раненый*:

*Я насмерть поражен своим сознанием,
Я ранен в сердце разумом моим.*

Я неразрывен с этим мирозданием,
Я создал мир со всем его страданием.
Струя огонь, я гибну сам, как дым.

И понимаю всю обманность чувства,
Игру теней, рожденных в мире мной.
Я, как поэт, постигнувший искусство,
Не восхищен своею глубиной.

Я сознаю, что грех, и тьма во взоре,
И топь болот, и синий небосклон –
Есть только мысль, есть призрачное море,
Я чувствую, что эта жизнь есть сон.

Но, видя в жизни знак безбрежной воли,
Создатель, я созданием не любим.
И, весь дрожа от нестерпимой боли,
Живя у самого себя в неволе,
Я ранен насмерть разумом моим.

Как слепой помнит о том, что ныне для него не существует, – о мире образов, глухой – о мире звуков, так и искусство помнит о другой действительности, не существующей для будничного сознания.

Что же такое поэзия, искусство в восприятии А. Рязанова? **Творчество – встреча с неизвестным.** *Как только неизвестное заменяется известным, оно неминуемо превращается в имитацию.*

* * *

Эффект творчества: с течением времени то, о чем пишешь, становится тем, как пишешь, и то, на что смотришь, становится тем, как смотришь.

Писатель живет в реальном мире. И мысль зачастую идет вслед за жизнью, жизнь – вслед за мыслью, но это не движение по кругу, это движение всем кругом – в новое качество, в новое измерение.

Жизненные ценности существуют и жизнедействуют на определенном *расстоянии* от человека, открываясь одно только обыкновенному зрению. Приближая их, теряем их: ни любимую, ни мать в микроскоп не увидеть. А. Рязанов даже предлагает свое прочтение соблазна дьяволом Сына человеческого. Всесильный враг рода человеческого не учел одного – *эффект горы*, и он сработал против него.

*З гары Мтацмінда глядзеў на горад:
“лялечныя” будынкi, аўтамабілі, людзі... Сю-
ды не далятала ні шуму, ні гаманы, і той
свет унізе здаваўся самаізаляваным светам са*

*сваёй – таксама самаізаляванай – шкалой
жыццёвых вартасцяў, якія не маюць ніякага
дачыненья да “чалавека на гары”.*

Об этом же А. Рязанов говорит и в блестящем мини-исследовании *Что я мужик, все здесь знают*, посвященном анализу первого печатного стихотворения Янки Купалы, хрестоматийного произведения, которое практически каждый со школы знает наизусть. Именно последнее оказывается только поверхностью явления, его звуковой оболочкой, а вместе – помехой для понимания и познания:

Заученный текст перестает отличаться, он подходит к нам слишком близко, захватывая саму возможность видеть и понимать, наше тело; чтобы оно смогло предстать перед нами во всей очевидности, мы должны изыскивать возможности отстранить его от себя – поручать зеркалам и фотоснимкам.

*Усвоение текста может происходить лишь при условии сохранения соответствующей, предусмотренной самим текстом, дистанции, делающей его не чужим и не своим, а смысловым (или, точнее, **смысленным**). Сфера (или, точнее, **состояние**) между чужим и своим и есть та возможность, в которой осуществляются смыслы.*

Именно желанием найти согласие со стихотворением и попыткой выяснить присутствующие в нем смыслы и вызваны эти мои – герменевтические – заметки.

*Чтобы понять, что говорит стихотворение, мы должны отнестись к нему как к **произведению** – к тому, что, во-первых, является **произведенным**, а, во-вторых, само производит смысл. Как произведенное – стихотворение соотносится с определенным временем и имеет дату возникновения, как **производящее** – соотносится с сущностью и является современным тому, кто его читает (**читит**). Поэт говорит стихотворение – и эта акция одноразовая, стихотворение говорит смысл – и это модус существования самого стихотворения.*

*Стихотворение вытекает из тайны – она разворачивает его, как разворачиваются здания на плане архитектора, как разворачиваются деревья на плане природы: все **прахоны**, наращивания этажей и веток обусловлены ею. Она сама разворачивается в стихотворении, является в нем, становится в нем очевидной.*

Тот, кто пытается понять стихотворение вне стихотворения, выявить тайну рассекая, олицетворяет шарж – критик с топором.

*Сущность стиха не **ядро ореха**, а весь орех.*

* * *

*В стихах и одного, и другого, и третьего поэта присутствует **я**. Однако какие разные эти **я**! Для одного поэта **я** – его конкретная личность, для другого – **сценическую** роль, для третьего – модус мышления, для четвертого поэта **я**, как в известном стихотворении Анатоля Сербантовича, – **меня нет**.*

* * *

Писательские биографии: внутри каждой из них две дороги, две линии – жизни и творчества. Они способствуют одна одной и противоречат, ведут друг друга и отрицают, чтобы где-то там, в той человеческой перспективе, где две параллельные совпадают, самоотказаться и стать целостностью.

*Произведения – посредники. И если на сегодняшний день художественное творчество – это **творчасць твораў**, которые вписываются в жизнь, определенным образом сотрудничая с ним, определенным образом трансформируя его на свой образец, то, переходя в свою новую фазу, **скрециваясь** с жизнью, творчество становится **жизнетворчеством**, не имеющем потребности в **посредниках**.*

В месторождениях человеческой сущности есть пласты, в которых мысль и чувство встречаются, где чувство – это уже и мысль, где мысль – это и чувство. Если корни стиха не достигают этих пластов, тогда он образец фразеологии, которая обо всем может что-то сказать, но ничего не может высказать.

* * *

И роман, и стихотворение строятся: чтобы передать то, что в романе и что в стихе, автор пользуется стройкой – метафорой, сюжетом, жанром... Искусство телепатическое, но эта телепатия происходит благодаря посреднику – произведению.

* * *

*Содержание и форма в стихе не совпадают, а взаимодействуют. Его модель представляет не прославленный *стакан с водой*, а, скорее, модель ЭХА – с множеством форм и множеством содержаний, где то, что было содержанием для предыдущей формы, само ставится формой для будущего содержания.*

*Поэта нет заранее: это не звание. Он творит, но и сам свершится через творчество, он планирует, но и сам должен быть *запланирован* – должен быть вдохновенен, должен быть готовым говорить то, что еще в неведении и предслове.*

*В творчестве знание и умение *пераўзыходзяцца*, начинает господствовать более высокое. Это излишество животворящее: он освобождает поэзию из-под ремесла.*

* * *

*У творы мусіць быць вастрыё. Без
яго замкнёны, непранікнёны.*

* * *

*Лірычныя, публіцыстычныя ці мета-
фарычныя, ямбічныя ці харэатычныя, фалькла-
рычныя ці урбаністычныя вершы... – яны, зда-
валася б, валодаюць усімі атрыбутамі паэзіі,
аднак характар і сутнасць паэзіі вызнача-
юцца не гэтай, даволі вонкавай, атрыбуты-*

кай, а нечым фундаментальнейшым, а менавіта канцэпцыяй і вобразам ч а л а в е к а, які, атаясамліваючыся з асобаю творцы, так ці інакш прысутнічае і аб'яўляе аб сабе ў творы і здзяйсняе над творцам свій патаемны суд.

* * *

Вершы – своеасаблівыя клеткі, у якіх знаходзяцца незлічоныя паэтавы двайнікі. Яны любяць быць навідавоку, яны любяць быць надворнымі – каб іх разглядалі, каб іх слухалі, каб пра іх гаварылі. І свабоду яны апяваюць, не жадаючы пакідаць гэтае сваё жытло.

* * *

Чытачы чакаюць ад паэта не новых вершаў, а новага слова. Вершаў шмат, не стае С л о в а.

* * *

Калі паэт ведае, што ён хоча сказаць, ён не здолее гэтага сказаць (прынамсі, як паэт), для гэтага ён мусіць вярнуцца ў тую глыбіню, дзе нязведанне яшчэ не стала зведаным, інтуітыўнае – рацыянальным і дзе рэчы яшчэ не маюць імёнаў.

Птах натхнення ўзлятае адтуль.

* * *

Кірунак і асаблівасць паэзіі: выказаць словамі тое, што проста так, па-за паэзіяй, выказаць немагчыма, – невыказнае.

Паэзія пачынаецца з немагчымасці казаць.

Там, дзе змаўкае і адчувае сваё паражэнне асоба, адраджаецца паэт.

* * *

Паэт не валодае словам, яму не падабаецца валодаць і згадаць тым, што і так ужо заплонена прадметнаю рэчаіснасцю, ён імкнецца, як сказаў Уладзімір Жылка, – можа, самы высокі беларускі паэт, – “за рубяж чалавечага слова”, каб вызваліць слова з абалонкі зацвярдзеласці і ім засведчыць, што ёсць Сва-

бода і Хараство.

Искусство, творчество – всеильно: оно – наше утраченное зрение, оно – наш утраченный слух, и оно – обещание: ведь мы все равно когда-нибудь станем слышащими и зрячими. Ведь и К. Бальмонт – натура в высшей степени артистическая, впечатлительная, ничего в мире не заметившая, кроме своей души, даже сквозь нее прочувствовал, увидел существование человека в это мгновение на фоне природы. А. Рязанов считает, что человек – это существо, которое беседует со смыслом, *смыслосуцее (сэнсаіснае)*. Для него и сам человек – тайна, загадка: *што там, у нас саміх, у глыбінях нашай свядомасці: якія містэрыі адбываюцца, якія рэкі цякуць, якія віры віруюць?* Именно для этого познания и вводит белорусский поэт элементы научного эксперимента, лабораторных исследований, достижений техники. Это лишь приспособление, как магнит, компьютер. Поэт не отвечает на вопросы жизни. Он сам спрашивает, но в отличие от других, спрашивает так, чтобы вопрос имел эхо. А. Рязанов совершил то, о чем мечтал и к чему стремился В. Хлебников, – органически соединил антагонистические сферы: научно-экспериментальную и непосредственно творческую.

Не имея в своем арсенале специальных литературоведческих работ или философских трактатов, сумел достичь значительно большего, в своих *знамах* показал трагедию восприятия классических традиций, форм, философии искусства в современных условиях. Он считает, что традиция наследует противопоставляя и противодействуя. Без этого *против* она окажется только заимствованием, и самое большое, чего сможет достичь – повторить предыдущее.

*Калі яна цяжар – тады яна крылы,
калі яна вярэдзіць – тады яна гоіць,
калі яна знясільвае – тады дае*

сілу...

*– Аднак з гэтаю ношкаю ты не здо-
лееш уступіць на неба, – перасцерагае
мяне першы анёл.*

*– А без яе зноў упадзеш у мінулае, –
перасцерагае другі.*

Я іх абодвух разумею.

Пісягі і апёкі на маім целе.

Віхуры клічуць мяне падужацца.

Зямля – частка мяне.

*І агністыя мечы анёлаў пільна ўзіра-
юцца ў маю душу.*

КНИГА ВОЗОБНОВЛЕНИЯ. Наследие для нас – все еще мероприятие, условный фактор культурной жизни и фактора сознания. Чтобы оно стало реальностью, ей необходимо находиться не только *там*, но и *здесь*, не только в

горизонтальном пласте своей исторической эпохи, но и в вертикали постоянного диалога с последующими поколениями. Данный процесс белорусский поэт сравнивает с палимпсестом классическим, что возникло по ассоциации с известным стихотворением Владимира Жилки. Наследие, *спадчына – усё яшчэ недастаткова адкрытая, усё яшчэ недастаткова вывучаная і ацэненая, яна не мае магчымасці выконваць у грамадстве сваю неабходную і адно толькі ёй уласцівую ролю. Неактывізаваная спадчына не проста прысутнічае ў насіве, але бесперастанна траціцца, вычэрпваецца. Як энергія, якая не ператвараецца ў карыснае дзеянне. Як святло, якое затульваецца контуры.* В наследии две устойчивые ординаты: оно постоянно прошлое и постоянно современное. Своей сущностью оно находится в истории, но своей специфичностью – в человеческих душах. А. Рязанов даже нашел глубокую закономерность в том, что у нищего забирают последнее, а богатому дается сверх того, что он имеет. Наследием владеет лишь тот, кто имеет силу его усвоить; тот, кто не имеет подобной силы, в лучшем случае является ее хранителем. Ценность наследия не в сумме экспонатов, а в способности этих экспонатов отзываться в эхе, которое обращается к современникам их же голосами; если затихает эхо – затихает наследие. По существу изо всей древней белорусской литературы доносится лишь слабое эхо Кириллы из Турова, Франциска Скорины и, возможно, Льва Сапегы:

*У спадчыны дзве асноўныя ўласцівасці:
захоўвацца і знікаць (знікацца). Калі перава-
жае першая – яна ператвараецца ў музейны
экспанат, муміфікуецца, выпадае з току, а
таму і з кантэксту часу, калі другая – ста-
новіцца тоеснай акну прыроды і, не належачы
іншым часам, не належыць таксама сабе.*

*Спадчына адбываецца як суразмова, у
якой тое, што ёсць, самаасэнсоўваецца, што
яно ёсць.*

А. Рязанов становится ретранслятором, усилителем, резонатором национальной классической традиции. Он создал *Кнігу ўзнаўленняў* (Мн., 2005), которая стала своеобразной живой водой для национальной культуры: *Адамкнутыя паэтычным ключом, знямелья творы старажытнай літаратуры нанова ўваходзяць у рэчаіснасць і нанова прамаўляюць тое, што яны казалі ў свой час.*

Пры ўсёй сваёй разнастайнасці яны ўзаемададаюцца і, сабраныя ў кнігу, уяўляюць беларускі кніжны эпас.

Кроме упомянутых выше писателей, А.Рязанов *узнавіў*, возродил произведения С. Будного, В. Цяпинского, И.Потей, Я. Руцкого, М. Смотрицкого, К. Транквилиона-Ставровецкого. Имеющий уши да услышал эхо давних столетий, а *Нішто, удыхнутае ў абалонку* последнего из упомянутых философов может стать откровением, предтечей национального экзистенциализма.

ад нас забірае, а нас,

*разбойным,
зласлівым,
нелітасцівым,
слугам сваім аддаўшы,
вытхвае голымі
за парог.*

*Паражнеча
усе чалавечыя справы,
і час чалавечы –
таўпеханне і блуканне.
Дзе багацеі гэтага свету?
Дзе іхнія замкі, якія
былі абароненыя надзейна?
Дзе іхнія маляўніча
аздобленыя палацы?
Дзе іхнія па-мастацку
вырабленыя шкатулкі
поўныя золата?
Ну, дык вось:
шпалеры каштоўныя
пашарпаны,
скарбы нязмерныя
парабаваны,
набыткі нялічаныя пабраны
і ворагам іхнім
аддадзены ў рукі;
а ім адно шкадаванне
вечнае засталася,
і цяжкая цемра знянацку
іх агарнула.
О смерць, твае рухі
гнаўлівыя,
о смерць, твая сіла
страшлівая,
ты – нібы люты
леў згаладнелы,
ты – як разбойнік,
у нелітасцівасці закамелы.*

*Я тут павяду
гаворку пра першую браму –
пра смерць –
і ўздыхну
казаннікавым уздыхам.
Марнасць над марнасцю
і ўсё марнасць,
таўпеханне і паражнеча.
Няма нічога трывалага
ў справах пад сонцам –
усё бяжыць
бегам бесперастаным,
нібыта цень
бязводнага воблака.
Гэты свет,
і ўсё, што ў ім ёсць,
на карчму падобны;
бязлітасны у ёй гаспадар.
Ледзь толькі
мы ў ёй абжывемся –
нас вынаняе адтуль і ўсё,
што цешыла нас,
што было нам любя,*

Патина времени покрыла рамки древних картин, придав им необходимый шарм и благородство; восстановленная опытно-бережным реставратором, она заблестела в лучах реального солнца бытия, а не музейного освещения. Восстанавливал же артефакты не ремесленник, а мастер, гениальный творец, с сенсорным душевным чувством времени. Ю. Тувим писал, что переведенное стихотворение должно показывать то же самое время, что и оригинал. Труд переводчика сродни труду часовщика. А. Рязанов в совершенстве слышит время, а потому процесс сведения эпох стал для него этапом в творческой эволюции. Этот урок не прошел для него бесследно, ибо он уже вырос из

традиционного восприятия классики, нашел то общее, что объединяет поэтов XII и XXI веков. Он знает, что стихотворение значительно не тем звуком, который слышится только во время чтения, а именно эхом, которое он создает после того, как отзвучит. И поэзия, живущая так долго высокими истинами, не может сразу отдаться низким. Если это она себе позволит, она упадет и разобьется.

В структуру традиции входит и компонент будущего. Традиция – не только диалог того, что есть, того, что было, но и того, что будет.

А. Рязанов в чем-то близок Элиоту, который в эссе *Традиция и индивидуальный талант* писал: *Появившееся новое произведение искусства влияет одновременно на все предыдущие художественные произведения. Существующие памятники искусства создают идеальный порядок, согласуются между собой, но этот порядок неизбежно меняется с появлением среди них нового (действительно нового) художественного произведения. И теперь уже, чтобы возобновить совершенную последовательность художественных произведений, весь предыдущий порядок обязан измениться, хотя бы немного, и поэтому ценности каждого художественного произведения по отношению ко всем остальным произведениям приспособляются и создают между собой новую согласованность... Прошлое меняется под воздействием современного, как и современное руководствуется в своем развитии прошлым.*

*Дзіўна, але часта паставы нашых па-
пярэднікаў нам бачацца лепш, выразней, чым
паставы сучаснікаў, і нават нястача біягра-
фічных і творчых звестак як бы спрыяе
гэтаму.*

*Ці не таму гэта, што недасяжнае аб-
вастрае наш зрок і слых, адтульвае перад
імі перспектыву, і ці не таму, што сутнасць
рэчаў ужо не засціца персанальнымі прысут-
насцямі?*

Наш современник выразительно изменил восприятия великого восточнославянского первопечатника как поэта. Если ранее считалось, что только в трех книгах Ф. Скорины, напечатанных в Праге – *Иов* (1517), *Исход* (1519), *Эсфирь* (1519), и содержатся стихи, являющиеся первыми образцами новой поэзии Беларуси, то А. Рязанов вслед за некоторыми учеными, в частности П. Берковым (а может, и скорее всего!), независимо от них, а интуитивно почувствовал, что между стихами первопечатника и прозаическими предисловиями и послесловиями не существует непреступной принципиальной разницы. Существовало предположение, что, записав прозу Ф. Скорины стихотворной формой, ее можно считать поэзией, так как ей присущ *parallelismus membrorum* (параллелизм членов), в которых в свою очередь доминирует поэтическая единица библейского стиха. А. Рязанов настолько

увлечен этим открытием, что *забывает* не только вирши Ф. Скорины, но и его акrostихи и акафисты из предисловий, которые тоже, как считают, принадлежат Ф. Скорине.

Сравним оригинал предисловий Ф. Скорины и его воссоздание А. Рязановым:

Псалом есть всея цѣркви единый глас, свята украшает. Псалом всякую противность, еже ест бога ради, усмиряет. Псалом жестокое сердце мякчит и слезы с него, яко бы со источника, изводит. Псалом ест ангельская песнь, духовный темьян, вкупе теор пѣнием веселит, а душу учить.

А зовѣтся псалтырь гудба, едина подобна к гусям. Яко сам царь и пророк поет, глаголя: “Хвалите господа во псалтыри и в гуслѣх”. И сего для поставил ест царь Давид четырех вѣликих ереов, их же избрал от всех людей, Асафа и Емана, и Ефана, и Идифума, абы гудли на псалтыри пред киотом завета господня и псалмы абы припевали по вся часы, яко пишеть о том в первых книгах Паралипоменона.

Псалом – всеединый голос церкви разноязычной.
Он возвеличивает торжество и украшает праздник, а распри, вражду и злословие усмиряет ради всевышнего Бога.
Сердце, пусть даже каменное, псалом трогает и смягчает и, как из источника, из него источает слезы.
Псалом – песнопение ангельское, темьян духовный; учит душу, а тело пением веселит.

Псалтырь сродни гусям: игра на ней сопровождает пенье. Сам царь и пророк завещает в своем песнопении: “Восхваляйте Бога на гусях и на псалтири!” И ради этого царь Давид избрал из людского собрания четырех иереев великих Асафа, Емана, Ефана и Идифуна, чтобы они играли перед ковчегом завета Господнего и чтобы пели все время псалмы – как об этом свидетельствует первый Паралипоменон.

Первые варианты обращения к сокровищнице мудрости А. Рязанов

предпринял в альманахе Крыніца (№9 за 1995), где были восстановлены *Предисловие доктора Франціска Скорины в книгу Исуса Сирахова под рязановским заголовком У сціплыя словы ўкладаючы розум вялікі (во кратких словах великий и множит розум замыкаючи, как звучало в оригинале); Предисловие доктора Франціска Скорины с Полоцька в книги Иудиф-вдовицы под титулом Як пчолы бароняць вуллі свае; Предисловие доктора Франціска Скорины с Полоцька в книгу Песнь Песням царя Соломона под заглавием Прарочыў цар Саламон.*

В целом А. Рязанов практически доказал концепцию поэтического начала предисловий Ф. Скорины, показав это на смысловом, лексическом, синтаксическом, стилевом уровнях, не забывая при этом о великом эстетическом начале уроков первопечатника, сумев не только его постичь, но и перенести через эпохи в наш день.

Понеже от прирождения
Звери, ходящие в пустыни,
знають ямы своя;
птицы, летающие по въздуху,
ведають гнезда своя;
рыбы, плавающие по морю,
и в реках
чуютъ виры своя;
также и люди,
игде зародилися и ускормлены
суть по бозе,
к тому месту великую
ласку имають.

Як звяры,
што блукаюць у пушчы,
ад нараджэння
ведаюць сховы свае,
як птушкі,
што лётаюць у наветры,
помняць
гнезды свае,
як рыбы,
што плаваюць у моры
і ў рэках,
чуюць віры свае
і як пчолы
бароняць вуллі свае –
гэтак і людзі
да месца, дзе
нарадзіліся
і ўзгадаваны ў Бозе,
вялікую ласку маюць.

В *Кнігу ўзнаўленняў* А. Рязанов, однако, не включил первое упомянутое нами предисловие. Вместо этого он вставил четыре других – *Напісана гэта кніга дваіста; Як золата пераліцоўваецца агнём; Усёй грамадзе чалавечай и Псалом – песнаспеў анёльскі*. Последнее воссоздано и по-русски, что также способствует проникновению в творческую лабораторию поэта.

Отнюдь не *oratio pedestris* – *пешая речь*, т.е. проза, а чеканная ритмика гекзаметров и упомянутый выше спрятанный в параллельности членов поэзии Ф. Скорины определяет и воссоздание совсем иного по своей сущности памятника древней культуры – Предисловия к Статуту Великого Княжества Литовского Льва Сапеги, названного весьма просто и без затей – *Зварот да ўсіх саслоўяў*. Нашего современника привлекает не конкретная стихия юриспруденции, хотя и в ней звучит настоящая поэзия, достаточно просто услышать названия некоторых составляющих единое частей – раздел десятый: *о пуцу, о дерево*

бортное, о озера и сеножати; раздел одиннадцатый: о гвалтах, о бoех, о головцизнах шляхетских.

А. Рязанов не только услышал поэтическое Слово в казалось бы таком далеком от искусства классическом образце мудрости совместной жизни гражданского общества:

Обачивали то усих веков люди мудрые, же в каждой речи посполитой человеку почстивому ничего не маеть бытии дорожешого над вольность. А неволею так ее маеть гыдити, же не только скарбами, Але и смертью ее од себе отганяти есть повинен. А просто люди почстивые не только маетности, але и смертью ее од себе отганяти есть повинен. – но и восстановил его первородное звучание.

Вспоминая классические *эпиграммы* (в том, средневековом звучании слова) на герб ясновельможного пана Сапеги, иные образцы панегирической поэзии, А. Рязанов облакает не утратившую свою историческую (а иногда даже функциональную) значимость содержание в современную оболочку, которая своей ритмикой и тоникой покрывает первое венценосной порфирой, столь необходимой для подобных артефактов истории духа человеческого, введением в начало которого и является *Зварот*:

*Мудрыя людзі
усіх стагоддзяў
спагодзіліся на думцы,
што ў кожным –
калі б яно ні ўтварылася –
гаспадарстве
дастойнаму чалавеку
нічога не можа быць даражэй
за вольнасць.
Затое няволя
яму настолькі
агіднаю мае быць,
што не толькі маёмасцю,
а і смерцю
яе адганяць ад сябе павінен.*

Выделение опорных словосочетаний и синтагм, классическая инверсия подчеркивают актуальность древнего документа, его право остаться в национальной истории не только музейным экспонатом, но и артефактом реальности.

Внутреннюю поэзию, словно бриллиант из алмаза, постиг и изъясил А.Рязанов из *Тезеса Язэпа Руцкого*:

Понеже человек от душа ест
составлен и тела. Подобне благій
Бог, кроме иных изрядных образ

*Створаны чалавек
з двух непадобных пачаткаў –
з душы і цела.*

ими же своя дарованія души невидимо уделает строити обыче, видимая знаменія ими же нами въспріємлемыми подает грехом прощеніе и изобильно благодати умноженіе. Прелестъ убо изьобретенъна от многа уже времени супостаты православныя веры, и ныне некими ереси казательми отновленъна. Судити неподобъну быть вещь христіянном вне удиых знаменій къ содеянію спасенія требоваті.

*Вось жа, Ёсявышні Бог
творыць не толькі
дзівосныя вобразы,
але і нябачна
сваімі дарункамі надзяляе –
каб станавілася гожай –
душу.
Ну а праз бачнае знакаванне,
якое намі ўспрымаецца,
адпускае,
у міласці да чалавека,
грахі.
Ад Бога – лагодань,
і той, хто багаты ёю,
ёю багаты адно ад Бога.
Бо ўжо здаўна,
з колішніх дзён,
абвясцілася ў свеце зваба,
а супастатамі праваслаўнай
веры цяпер
яна аднавілася ў розных
ерасях красамоўных.
Аднак хрысціяне,
дбаючы аб ратунку,
мусяць іх сцерагчыся
і не ўдавацца ў развагі
аб з'яўленых знакаваннях.*

О доминирующем творческом начале в перевоссозданиях А. Рязанова свидетельствует многое. Так, вместо имени *Іосифъ* вслед за белорусскими медиевистами он употребляет обелорушенную форму имени *Язэп*; сокращает заглавие *Тезеса*, традиционно длинное в древней традиции – *сиреч Изъвестныя предложенія от ученій, еже о тайныхъ церъковныхъ. На размышление къ общему состезанію данны. Честнымъ отцемъ Іосифомъ Веляминомъ Рутъскимъ, инокомъ Закону святого Василія, в монастыру Виленьскомъ Святое Живоначалное Тройцы. Состязаніе же се на обычномъ месте ученій будет, пры монастыри пред реченномъ. Року от народжениа Христова 1608, месяца генваря, дня 11, часу второго по полудни*, заменяя его кратким и тоже поэтическим, но уже в несколько ином стиле, более адаптированным к современности, но сохраняющим барочную цветистость древности – *Дарунак, які ўрэчаісніваюць таемства* и подавая основное – *Тэзы* только в скобках и в конце заглавия.

А. Рязанов постиг и овладел поэтикой древнебелорусских образцов. Отказываясь от пословного переложения текста, он отходит от обманчивого созвучия древнего красочного слова, стремясь сохранить смысл и ритмику. Звучание и оригинала, и нового оригинала адекватно, современный читатель

попадает в зависимость ритмологического лада, который достигается исключительным мастерством поэта, и его абсолютным музыкальным слухом. Камертон современности адекватен звучанию из прошлого:

*Дзіўна, але часта паставы нашых па-
пярэднікаў нам бачацца лепш, выразней, чым
паставы сучаснікаў, і нават нястача біягра-
фічных і творчых звестак як бы спрыяе
гэтаму.*

*Ці не таму гэта, што недасяжнае аб-
вастрае наш зрок і слых, адтульвае перад
імі перспектыву, і ці не таму, што сутнасць
рэчаў ужо не засціцца персанальнымі прысут-
насцямі?*

В стихии современного белорусского языка чрезвычайно трудно найти адекватные параллели стихии высокой книжности, имеющей славные традиции и осененной великой поэзией старославянизмов. И их механическое включение в современный текст подобно алмазам на рубище. Именно поэтому белорусский поэт отказывается от слов *понеже, благій, изрядных, благодати, прелесть* (приводим примеры, и не все, только из первой семистрочной главы), заменяя их собственными, изобретенными и созданными именно для подобных ситуаций – *бачнае знакаванне, лагодань, з'яўленнях знакавых*. Казалось бы нейтральное *тайны* заменяет на таинства, звучащие по-белорусски и возвышенно; *противустоятель Зизания* – *супротнічае Зізаній*; *некая знаменія* – *з'яўныя знакаванні*. Хотя все-таки рязановское *і моцна хацеў* уступает скориновскому *И возрѣвновал есть тому*, так как в последнем слышится не только стремление внука продолжить дело деда, но и класически людское-человеческое – превзойти уже не только родственника, но и соперника в деле великом. И для этого есть все основания. А. Рязанов считает, что в переводе стихов нужно идти за тем, за чем идут они сами: переводить не слова и не строфы, а то, что *переводят* они, стихи, – *смысл, звуко-смысл, духо-смысл*. Именно поэтому перевод в отдельных случаях может быть совершеннее оригинала.

*Традыцыя наследуе супрацьстаючы і
супрацьдзеінічаючы. Без гэтага с у п р а ц ь яна
апынаецца толькі перайманнем, і самае боль-
шае, чаго яна можа дасягнуць, – паўтарыць па-
пярэдняе.*

*Суадносіны традыцыі і наватарства
знаходзяцца ў творы ў гэткай жа непаруў-
насці, як яго змест і форма.*

ВОЗВРАЩЕНИЕ В БУДУЩЕЕ. А. Рязанов многое обрел в *угасших угольках столетий*. Однако он не увлекся модной ныне религиозной

составляющей древней литературы, а сжатая форма последней, ее внутренняя свобода уже давно стали формосозидающей основой произведений современного белорусского поэта, укрепив его уверенность в перспективности и правильности эксперимента. Искать необходимо в современности, ибо эволюция происходит в направлении, в котором одновременно может все больше и, наоборот, все больше не может. За гранью очерченной действительности все настойчивее вырисовывается грань, где все и ничто обозначают одно и то же. А. Рязанов идет следом К. Малевича (давайте вспомним яйцеквадрат на обложках его новых книг), стремясь воссоздать НИЧТО на фоне космоса, подчиняясь господству чистого ощущения. Во всем нужна новая точка обзора, поэт должен стремиться к *эффекту горы*, откуда многие вещи видятся совсем по-иному. В принципе, все можно сравнить со всем, все поддается рифмовке, однако не на этих китах держится поэзия. Она, как все сущности, держится на чрезвычайно *воздушном* факторе – на истине.

Одним из первых в новом тысячелетии он выступил против количества в поэзии, которое представляется главным соперником поэта. Именно в многоличии стихов последний перестает быть обязательным, перестает быть слышимым. Хороших стихотворений именно множество, но они должны быть исключительными. И они должны быть краткими: *Неабходна скарачацца да такой сцісласці і арганічнасці як гэта ўмее рабіць кропля вады: у адной адбіваецца свет, дзве – расплываюцца, а ўвесь сусветны акіян уяўляе адну вялізную кроплю.*

А. Рязанов считает, что теперешнее стихотворение должно быть на одной страничке, дабы не перевертывать лист, и в нескольких строчках, дабы читать и иметь потребность начинать сначала; оно должно сосредотачивать на себе, как сосредотачивает огонь. Но даже в этой миниатюрной форме должно уместиться значительное содержание; в будущем из них кинематограф сможет создавать фильмы (в истории был фильм по стихотворению Л. Арагона *Роза и Резеда*). Стихотворение, как никакой другой жанр, наполнено полимерностью; в нем живут, страдают, любят и ищут истину герои стиха, смыслы, звуки, слова. Как и атом неисчерпаем, так и *субатамны свет слова, паэзіі тойць у сабе свае таямніцы і адкрыцці*. А. Рязанов сознательно культивирует миниформы, ибо *У мініяцюр свая паэтыка, свае асаблівасці і свае задачы, якіх не вырашыць буйной форме.*

У мікрасвеце мініяцюр не менш таямніц і магчымасцяў, чым у макрасвеце іншых жанраў. У мініяцюры пачынае “гучаць”, істотнець не толькі асобнае слова, але і асобная літара, гук. Гук – “электрон” верша.

Мініяцюра прадбачыць паэму: як зерне больш колас, чым сцябло, так і яна больш мікрапаэма, чым мікраверш.

Г. Аполлинер, восхищенный успехами своего друга П. Пикассо, считал, что кубизм идет дорогой современных точных наук, овладевая четвертым измерением в категориях пространства, что, в свою очередь, приведет к постижению (или созданию) нового мира. Поэтому он мечтал произвести нечто подобное в своей сфере, в чем-то он и достиг определенных успехов, создав *новый реализм, надреализм*. О смерти классической поэзии Г. Аполлинер

рассказал в упомянутой повести *Убийство поэта*, которую можно причислить к разряду автобиографических. Его *alter ego*, поэт Крониаманталь, рассказывает о последнем стихотворении, написанном правильным размером, и последнем свободном стихе, предлагая новую форму, состоящую из непонятных слов:

Тел. № 33-12. Пан: пан.
Оэаиииио. К. Тэн
ииииииииииии

Чем это хуже произведений Тристана Тзара, сочинявшего стихи с помощью шляпы, из которой доставались в произвольном порядке написанные на обрывках бумаги слова или вырезанные из газет фрагменты и складывались в текст, называемый в большинстве случаев абракадаброй. Словно древний маг немец Гуго Балль вспоминал заклятия: *чари-бери-бимба* (явные ассоциации с В. Хлебниковым и его другом Алексеем Крученых). Все это называлось *публичной казнью фарсовой морали и пресыщенности*. Вспомним пощечину общественному вкусу российских поэтов начала XX века.

В определенной степени это ответ на посылку Г.Аполлинера из стихотворения *Обручение*:

Простите невежество мне,
Простите, что больше не знаю стараний игры стихо-
творной
Ничего я больше не знаю и только люблю,

к которому существовал эпиграф: *Некогда я писал стихи по правилам, которые теперь позабыл*. Не случайно именно в это время Г. Аполлинер отказывается от пунктуации в стихах: *знаки препинания бесполезны, ибо подлинная пунктуация – это ритм и паузы в стихах*.

В предсмертной книге *Каллиграммы. Стихотворения Мира и Войны* (1913 – 1916), увидевшей свет в 1918 году, поэт отвергает упреки в разрушении норм и правил: *Классический стих подвергся сокрушительной атаке до меня. Я же так часто им пользовался, так часто, что даже вдохнул новую жизнь в восьмисложник, например. В области искусств я тоже ничего не разрушал, а если делал попытки помочь новым школам, то не в ущерб школам прошлого*. Многократно Г. Аполлинер будет доказывать свое созидательное, а не разрушительное начало в поэзии, в чем близок белорусскому поэту

Каллиграммы интересны для нас тем, что часть произведений выполнена в виде лирических *идеограмм* или *каллиграмм* (т.е. слова складываются в гравюру, зарисовку, рисунок). Самый прославленный – *Заколота голубка и фонтан*, в котором сочетания слов напоминают воды этого инженерного сооружения. Данный эксперимент явился следствием развития техники, которая позволила по-новому зафиксировать слово и образ (кино, звукозаписывающие приборы).

Нынешнее слово не в состоянии передать всю сложность бытия. И

напрасно его ищут поэты в надежде, что именно через него можно высказаться до конца. Равновеликим тому слову может стать только молчание: *тое ж слова, але са знакам мінус. Яго страта, Яго след, Яго дадатнасць*. Молчание (*мовачанне*) – определяющая константа мира Алеся Рязанова. Филолог А. Рязанов сродни физику Ньютону, ибо утверждает, что как белый цвет сочетает в себе весь спектр радуги, так и молчание объединяет в себе всю гамму звуков. Мир поэта – это мир только что созданный из хаоса, он еще не остыл, не отвердел, он мягок, подобно глине (не обожженной) или пластилину. Поэтому и слово еще не застыло в значении и значимости, в силу чего представляет собой первичную материю, подобную магме. В этом мире нет еще места человеку, как и продукту его деятельности:

*Не замінайце,
ветахі-літары:
дзіўлюся на поўню.*

В ПУНКТИРАХ поэта чрезвычайно редкое появление непосредственно человека свидетельствует о его (человека) ненужности на данном этапе. Книгу пунктиров А. Рязанов назвал своеобразно – *Дождж: возера ў акупунктуры* (2006). С чем только не сравнивали дождь за тысячелетия существования поэзии, но с лечебными иглами – никто. Поэтому и веришь оригинальности, первичности восприятия мира поэтом А. Рязановым, словно до него никто и не пытался воспринимать его образно. А. Рязанов непоколебим, что в целом абсолютно не свойственно его творческой индивидуальности, в этой причастности к великому таинству взаимодействия микрокосмоса индивидуальности и макрокосмоса бытия, хотя трудно проложить между ними границу, а душа и внутренний мир поэта и вселенной иногда просто равновелики. А потому не известно ни будущее человека, ни перспективы мира, ибо сам *Гасподзь не ведае як след, Гасподзь вядзе эксперыменты*. Мы каждый день на рубеже бывших и будущих столетий. А потому не вернется воин, не вернется странник, вернется только сеятель. Хотя и прошлое всеильно, да и одновременно нельзя остаться оставаясь, как и нельзя исчезнуть, не исчезая.

Подобно Соломону, А. Рязанов славит *міг, што быў і ўжо няма*, минуту, которой не хватает для счастья и жизни и в то же время хватает, чтобы расстаться навсегда. В этом он близок К.Бальмонту, живущему мгновением, мигом, ибо человек существует только сиюминутно, но в этом и проявляется вся полнота бытия:

*Я не знаю мудрости, годной для других.
Только мимолетности я слагаю стих.
В каждой мимолетности вижу я миры.
Полные изменчивой радужной игры.*

В чем-то миниатюры А. Рязанова сродни притчам мудрого Соломона, ибо

они представляют собой код бытия, а саму форму можно развить до романа, как из семечка вырастает баобаб или секвойя. Близки они и *Мыслям* Б. Паскаля – афористической форме с ее парадоксальной структурой. Сами же парадоксы, в отличие от других, исходят из самой природы вещей. Мышление Б. Паскаля настолько парадоксально, что практически каждое его положение заменяется противоположным, а сами *мысли-афоризмы* вытекают из опровержения всех *за* и *против*, ибо и сама природа человеческая, и сам писатель, и его мышление парадоксальны. А потому у него, как и у А. Рязанова, человек далеко не центр мироздания, а лишь песчинка, атом на общем лоне сущего.

*Спяшаем, але ўсё роўна не паспяваем
зрабіць і дасягнуць усяго, чаго б хацелі, ды і
тое, што робім і чаго дасягаем, носіць на сабе
адзнакі гэтага нашага спеху, часавасці. Але
галоўнае – мы не “паспяваемся” самі: мы ру-
хаемся, з раніцы ў дзень, з дня ў ноч, з ма-
ленства ў сталасць, са сталасці ў старасць,
і асноўныя пытанні нашага існавання не выра-
шаюцца, а адсутнічаюць, “адтэрміноўваюцца”,
і наш рух нагадвае перамяшчэнне па геамет-
рычнай паверхні, дзе кожны наступны пункт
па-свойму мадэлюе тую самую сітуацыю, якая
ўзнікла ў папярэдніх пунктах.*

*Але чалавек не толькі часавы, але
і пазачасавы і з гэтай пазачасавасцю, як са
сваёй глабальнай перспектывай, сустракаецца
не толькі ў канцы свайго шляху, але і ў кож-
ным яго пункце, калі адважваецца паглядзець
над сабой, калі ўскрывае духам.*

Парадоксальна сущность человека, парадоксальна любая истина, что и лежит в основе всех противоречий, ибо любое правильное исходное положение вполне опровергается противоположным, столь же истинным. Подобный урок развития – эволюции человеческой мысли, пришедшей к тупику, ибо все обозначенные антиномии невозможно привести к единой основе, синтезировать их, что и является, казалось бы, предназначением человека, не представляется возможным, чрезвычайно близок поэту-философу А. Рязанову. Его герой и умом, и сердцем чувствует невозможность объединить мир, единственной реальностью которого является **парадокс** – борьба и единство противоположных полюсов. Человек, считал Б.Паскаль, дабы остаться человеком, должен стремиться к обеим крайностям, а не к одной из них, ибо когда он касается одной, то неминуемо впадает в противоположную. У А. Рязанова он не знает даже, на кого он похож:

Не ведаю, на каго:

*Хто кажа – на камень,
Хто кажа – на птушку,
Хто кажа – на дрэва,
Хто – на самога сябе...*
(Трансмутацыя)

Тем более, он не знает, *што – страта, а што – набытак, што – немач, а што – здароўе, што – мала, а што – шмат (Дзічка)*. А потому зачем стремиться к знанию, которое умножает страдания? *Человеку от природы свойственно чувство сомнения и ущербности, ибо человеческий разум устроен так, что он постоянно не верит в себя, не удовлетворяется собой и потому склонен свое существование считать недостаточным. Отсюда возникает стремление к вере (Drang zum Glauben) в жизнь по ту сторону гроба. Очевидно, что человек является переходным существом, и его существование на земле, несомненно, – это процесс, непрерывное существование куколки, которая превращается в бабочку (Ф. Достоевский)*. Ведь в конце концов можно придти и к такому выводу, как В. Хлебников:

Из мешка
На пол рассыпались вещи.
И я думаю,
Что мир –
Только усмешка,
Что теплится
На устах повешенного.

Мир непознаваем и непостижим. Д. Китс возненавидел И. Ньютона, который своей теорией света разбил хрустальную радугу на поэтическом небосклоне, ибо не существует точки отсчета всему, как нет понятия движения и самого смысла движения, если, конечно, не вернуться к извечному, что все в этом мире создано и определено единым творцом: корни, ветви, плоды, причины, следствия. А потому наше достоинство – в способности мыслить. Для человеческого ума недоступна совокупность причин явлений. Но потребность отыскивать причины вложена в душу человека. Только мысль возносит нас, а не пространство и время, в котором мы – ничто. *Жизнь, природа и история абсолютно безразличны к смыслу, которым наделяет человек свои действия и страдания, – утверждение №3 Ф. Ницше помогли многим осознать ничтожество человека. – Законы природы – слишком человеческое изобретение. Они являются результатом отношений между человеком и тем, что он познает. У людей есть необходимость в них, даже если они относительны. Поэтому можно не только отрицать существование относительной истины, но и утверждать, что человеку нужны иллюзии*. Именно этим и обусловлена необходимость мыслить достаточно, ибо в этом – основа нравственности. *Мы живем в мире Ньютона, где действует физика Эйнштейна и логика Франкенштейна (Д. Рассел)*. А. Рязанов воспринимает естественно поиски

мировой мысли, он сам философ-поэт, а потому его творения отнюдь не иллюстрации к определенным мировоззренческим тезисам, а художественное восприятие мира, философия поэзии бытия. Ранее этим путем шел Ф. Тютчев. Не случайно влияние последнего можно увидеть в пунктире:

*Аблоки – цемратворцы
акрыюць неба твар.
Убач сябе, празорца!..
Змажы сябе, змагар!..*

*Суждения о поэзии имеют большую ценность, чем поэзия. Они суть философия поэзии. Философия, понятия таким образом охватывает поэзию. Поэзия не смогла обойтись без философии. Философия смогла обойтись без поэзии (Лотреамон). Но как соединить философское и поэтическое начало познания? Стихотворение ***Певучесть есть в морских волнах Ф. Тютчев предваряет эпиграфом *Est in arundi nus modulatio musica ripis – Есть музыкальная стройность в прибрежных тростниках*, в чем и видится его попытка соединить близкое, но не сочетаемое – стройной фразой проверить гармонию сфер:*

Откуда, как разлад возник?
И отчего в общем хоре
Душа не то поет, что море,
И ропщет мыслящий тростник?

А. Рязанов весьма близок в философском постижении мира великому русскому поэту, в первую очередь особенным складом ума и мировосприятия. Об этом писал сам Федор Иванович:

Иным достался от природы
Инстинкт пророчески-слепой –
Они им чувят, слышат воды
И в темной глубине земной.

Ф. Тютчев стремился средствами лирики постичь сущность бытия во всем спектре его проявления – от внутреннего мира человеческого (микрокосмоса) до вселенной (макрокосмоса). Космогония и натурфилософия поэта являет собой не просто иллюстрацию определенного философского тезиса, а глубоко поэтическую реализацию выстраданного восприятия жизни в ее течении и эволюции во времени. И самое главное, что данные поиски находят отзвуки в душе читателя, способного в своем воображении дорисовать то, что только наметилось в поэтическом образе:

Вы зрите лист и цвет на древе:
Иль их садовник приклеил?
Иль зреет плод в родимом чреве

Игрою внешних, чуждых сил.

А. Рязанов считает необходимым найти новую форму выражения этой проблемы. Он *пакутуе* в поисках адекватности. Идеал – обойтись без слов:

*Як птушка, што, седзячы на галіне
дрэва, спявае свае песні, упала б на дол непры-
томная, калі б ёй быў дадзены чалавечы розум,
гэтак упаў бы непрытомны і чалавек, калі
б яму, у яго цяперашнім “варыянце”, быў дадзе-
ны розум касмічны.*

*Мы нічога не можам атрымаць звыш
сябе, звыш сваёй меры: мы – у космасе, кос-
мас – у нас, але мы бесперастанна абмяжоў-
ваем і дэфармуем яго сабою, і мусіць мінаць
жыццё за жыццём, разбіваючы зацвярдзелыя
формы, пакуль свядомасць здолее ўспрымаць
Тое, Што Ёсць, не ўпадаючы ў непрытомнасць.
Бо і сон – непрытомнасць, і смерць – непры-
томнасць.*

Чтобы решить проблему, необходимо войти внутрь нее, и чтобы преодолеть препятствие, необходимо углубиться в его сердцевину. Там не лежат ключи от Сезама, но само это вхождение становится решением проблемы, ибо и проблема, и препятствие не что иное, как свидетельство, что жизненный путь человека из сферы синтеза переключился в сферу, где тезис противостоит тезису, и где человек имеет много *себя*.

Вот почему в большинстве своем произведения А. Рязанова суть философские импресии, в которых, словно в глазах совы, символа Софии, отражаются извечные истины. О том, что он не первым прикасается к водам исконной мудрости, А. Рязанов подчеркивает не однажды. Это своего рода *дежавю* не только человечества, но и конкретной личности.

*Здаецца, што ўсё ўжо было:
позірк, пяшчотны і чулы,
сонца ў лісці і крыло,
што ў вышыні мільгнула.*

Ведь следы всех, кто прошел до тебя, засыпало песком, заросли травой, природа стирает, словно ошибочные, памятки пребывания человечества. И если ты не можешь постичь сущность бытия, то создай истину сам. Хотя, что такое истина?

Пилат после этого вопроса замолчал. А. Рязанов считает, что это ящерица, которая, дабы улизнуть, оставляет человеку извивающийся хвост, чтобы отвлечь его бесполезными и бессмысленными поисками. Ведь существуют задачи-открытия и задачи-ловушки, которые словно забирают

твою энергию и ум и, даже решенные, ничего тебе не говорят и никуда тебя не ведут. Они напоминают темную комнату, главная особенность которой то, что она темная. И здесь, возможно, наиболее важно не принять условий этой задачи, не войти в ее стены. Да и вообще нельзя никуда войти, как и вернуться назад, особенно в детстве. А. Рязанов в пунктирах в чем-то уподобляется Прусту, который вкусом печенья и кофе пытается воскресить прошлое (что-то подобное пытался проделать А. Адамович с синим томиком стихов А.Пушкина). Поэтому силлогизмы о расстоянии; о том, что все проходит; о мысли, которая, дабы познать себя, делится надвое – на охотника и беглеца – и гибнет в процессе постижения; о стремлении, которое главнее цели; о равновесии камня и хлеба становятся основой *пунктирного* мировосприятия, ибо мерой всех вещей, существующих в том, что они существуют, и не существующих в том, что они не существуют, является человек:

*Куды? Адкуль? –
маўчанне.
Не дасць адказу час.
Стаю – і сам пытанне,
іду – і сам адказ.*

Предтечей подобных поисков в славянской традиции был, несомненно, Григорий Сковорода, создавший теорию *трех миров* и *двух натур*. Поэт-философ писал в произведении *Потоп змиин*:

Первый есть всеобщий и мир обительный, где все рожденное обитает. Сей составлен из бесчисленных мыр-миров и есть великий мыр. Другии два суть частныи и малыи мыры. Первый микрокозм, сиречь – мырик, мирок, или человек. Второй мыр символичный, сиречь Библиа.

И к этому добавлял, что весь мир состоит из двух натур: одна – видимая, другая – невидимая. Однако Г. Сковорода, как и Ф. Тютчев, как и многие их последователи, будут больше внимания уделять моральным аспектам бытия именно *мирка*, т.е. человека. А в своих философских произведениях и баснях Г. Сковорода ищет нравственный императив жизни, задавая главный вопрос – *мы общество или стадо свиное?*

Находить им ответы гораздо проще, ведь в их системе мировоззрения отчетливо видится тень креатора, пусть и немного сдуваемая сквозняком сомнения. А. Рязанов находится в иной ситуации (прославленное ницшеанское *Бог умер* у него несколько обелоруженное – *Чалавек, ты з'еў свайго Бога*), поэтому он и отказывается и от сравнительно древних (басня, философский диалог) или сравнительно близких и более соответствующих нашему дню форм. Он ищет новое, полностью соответствующее его поискам и обретениям.

*Час смерці, у якім усё згушчаецца,
факусіруецца і пераацэньваецца, паказвае ча-
лавеку, кім ён не павінен быць у жыцці...
А не павінен ён перш за ўсё быць тым, хто*

*“захапляецца” сабою, хто ўвасабляецца ў эга-
ізм, хто жывіць самасць, бо смерць абмежа-
ванасці, смерць “эга”.*

А. Рязанов отказывается от исследования морали и нравственности. Скорее всего он убежден, что и литература и философия бессильны изменить человечество. А потому надо это воспринимать как данность Бытия.

Несмотря на определенное внешнее сходство *пунктиров* белорусского поэта с некоторыми формами восточной, прежде всего японской поэзии, его миниатюры – исключительно оригинальная находка, что проявляется в отсутствии канонических форм и свободной структуре. В пунктирах от трех до восьми строчек, в последних – от одного до шести слов (вместе со служебными), нет регламента равного количества слогов, встречается в некоторых примерах, особенно в начале – рифма, отсутствует единый порядок создания художественного образа, в силу чего одни пунктиры показывают непосредственно процесс возникновения последнего прямо на глазах читателя-слушателя, другие – процесс зарождения и эволюции мысли:

*Звон зазваніў і
прастора
Займела цэнтр.*

*Спякота.
хаваецца цень
у дрэва.*

Доминирует явно и целенаправленно в *пунктирах* первое, зримое, импрессионистское начало, ибо, повторимся, в мире А. Рязанова практически не видно человека – он далеко, в лучшем случае на третьем плане, а потому на авансцене главенствуют и владеют миром поры года, особенно осень, лес, деревья, озеро, река, ручеек, туман, птицы, камни, лужи, которые живут по своим законам, а потому значимость каждого из них для объективного Бытия не менее велика в сравнении с человеческой. А потому путь человека – это следы в поле, когда господствует ветер и снег; в силу этого необходимо не столь осмысливать эту жизнь, сколько воспринимать праздник жизни, увиденный глубоко своеобразно, оригинально, афористически:

*Сонца заходзіць:
у двое вачэй
узіраюся ў трэцяе вока.*

Поэтому и не звучит слово, а царит его антипод – молчание, ведь главное импрессия, впечатление, что совсем не обязательно связано со словом.

Поэзия что-то принципиально иное, нежели разговор; ее корни в

Именно поэтому у белорусского поэта цвета окрашивают не только отдельные буквы, но слова и понятия, и даже онтологические начала.

*Белае бегла ў свет і вабіла за сабою,
чорнае моўчкі малілася каля сцяны,
чырвонае ўрушвалася ва ўчынкi, жоўтае
жсала з'яву, зялёнае слухала казку, бла-
кітнае абяцала, сіняе спраўджвала сны.*

Следом за оккультистами, с помощью аналогии они провели параллели между созданием слов и мирозданием. *Мир – абстракцыя круга миров; мир – момент мирозданий; понятие непонятно в понятии; эсотерический смысл его – круг; это – миф (А. Белый).*

В 1911 году упомянутый уже многократно в этом эссе французский поэт издал цикл *Бестиарий, или Кортёж Орфея с примечаниями Гийома Аполлинера*. Всего было напечатано 30 стихотворений, каждое из которых представляло собой своеобразную подпись к оригинальным гравюрам зверей и птиц, выполненным 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 *ворона, баран, муха et cetera* могут считаться *живыми* в классическо-физиологическом понимании слова. (Мы ранее утверждали невозможность проведения резкой границы между миром живых и мертвых, одушевленной и неодушевленной природе в поэтическом мире А. Рязанова, к чему еще неоднократно вернемся). Касается это в первую очередь формы произведений и, особенно, потока ассоциативности, возникающей при знакомстве с сюжетом. Если бестиарии Г. Аполлинера вызывали пусть иногда и не обычный, не традиционный образ, то если бы художник, как во французском варианте, попытался бы проиллюстрировать *вершаказ*, то получилась бы целая галерея образов, объединенных только единым названием да и это под силу лишь художнику-абстракционисту, но не реалисту. Сравним главных героинь *подписи* французского и *вершаказа* белорусского поэтов:

Муха

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

Славянско-балтийская *инсекта* несравнимо сложнее и изощреннее французской:

Літоўская *m u s è* куслівая, як аса, але ёй мусіць усё даравацца, бо яна *musę* (наша).

Сербская *мува* да ўсіх праяўляе ўвагу, з усімі імкнецца знайсці супольную мову, але адусюль сустракае адмову.

Беларуская *муха* прымхлівая: яна пільнуецца сваіх Сёмухаў і сваіх Дзесятухаў, дзе можа ўволю павесяліцца, – “пабыць пад мухай”.

Украінская *муха* кумекае, як бы ёй дзе змахляваць, але, махлюючы, апрача гешэфту, атрымлівае аплявуху.

Руская *муха* “зуха”: яна мае “ухараўскія” ўхваткі, нібыта яна сама вынайшла прымаўку: “Адным махам сем мух забіяхам” і сама ж намерваецца яе спраўдзіць.

Чэшская *моуша* гаспадыня ў хаце: яе хапае, каб пасмакаваць і малако, і мёд, і муку.

Латышская *муша* – мошка, але ў гэтай мошкі душа музы.

Нечто похожее вслед за французскими поэтами пытался совершить 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

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

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 (сравним *ветер* у нашего современника и К. Бальмонта):

ВЕЦЕР

Беларускі *в е ц е р* сланяецца па свеце,
пераціраючы пацяруху і цярэбчы
веще дрэў.

Рускі *в е т е р* нясе ўсім прывет

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

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

Ніжнелужыцкі *w j e t š* знявечаны:

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 вздымаешь полусонный,
И спешишь скорей заснуть.

нікога не чапаючы, ён чакае, калі ўсталюецца вечар, які схвае яго ад старонніх вачэй і старонніх спачуванняў.

Славенскі *v e t e r* надзімае ветразі ў Ядранскім (Адрыятычным) моры.
Славацкі *v i e t o r* трымаецца аднаго вектару, на ўсе астатнія накладваючы вета.

Чэшскі *v i t r* з аднолькавай цікавасцю зазірае ў вітрыны і ў вітражы.

Македонскі *v e t a r* інтравертны: ён вандруе ўнутры адной прасторы, адной тэрыторыі.

Стараславянскі *В і т р ь*, як бог, мае тры твары: адзін – для хмараў-аблокаў, другі – для зямной паверхні і трэці – для мора.

Нямецкі *W i n d* працуе: ён круціць крылы ў вентылятараў і ў ветракоў.

Латышскі *v ē j š* увішны: калі непагадзь, свішча, калі пагода – сушыць развешаную бялізну.

Чуть уснуў – і, пробуждены,
Ты готов опять вспорхнуть.
Стой! Куда, неугомонный?
Вечно – прямо, снова – в путь.

Все места тебе знакомы,
Ты воздушно шелестишь,
Рябьюходишь в водоемы,
Шаткой травкою блестишь.
Носишь тучи, манишь громы –
И опять уходишь в тишь.

О, неверный! Ветер, ветер
Ты не помнишь ничего.
Дай и мне забвенья, ветер,
Дай стремленья твоего.
Ветер, ветер, ветер, ветер,
Ты прекраснее всего!

но и совершенно, казалось бы, бездушных вещей (реальных и рукотворных, зависимых от воли человечьей и совершенно свободных в своей сущности).

Креатором чувствует себя и Алесь Рязанов, который, словно Адам, присутствующий при мирозидании и дающий 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, месяца, miesęca, mesęcъ, māsas*, которые, несмотря на близость названия, объединяют совершенно разные понятия.

Українскі місяць, быццам велічэзная міса, вісіць над месам: мешчанчукі цямяць, што гэта – поўня, і, што гэта талерка, нераспазнаны лятаючы аб'ект, – містыкі.

Польскі т і е s q c – місіянер: усім дням, сумешчаным у месяц, ён нясе сваё веравызнанне.

Чэшскі т ě s і c, нібы люстэрка, звяртае ўвагу ўсіх на саміх сябе (мяне на мяне асабіста): мне – sic!

Літоўскі т е п и о ў мастацтве зменаў дасягнуў дасканаласці, і любое мастацтва, ці, па-літоўску, т е п а s, мае ў ім свайго ментара.

Беларускі м е с я ц перамяшчаецца па нябесным скляпенні, шукаючы на

ім сваё ўстойлівае, сваё пастаяннае месца.

Праславянскі т е с е с ь памятае – але нікому не наведамляе – пра сэнс свайго існавання.

Старажытнаіндыйскі т ā s a s масіўны, ён займае ўсё паднябессе, як маска, катуляючы ўсё сабою: сам – зоркі, сам – сонца, але і самота – таксама сам.

Определяя специфику *веника, вороны, голода и холода, чести, жолудя*, он интригует читателя – что это, кантовская вещь в себе или постижимое умом и интуицией понятие?

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; павуціна як ціна; бор – збор, сабор; кажух – скажоны*). Однако поток ассоциаций не поддается реальной сдержанности души поэта: *Срэбра – месяц, 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 лапчыць*. Наиболее полно представлены в сборнике *“Пчала пачала паломнічаць: вершаказы”* (Мн., 2009).

ВЕРШАКАЗЫ – самая национально-непереводимая составляющая часть наследия 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, подобно рифме в классическом стихотворении, допускает использование иногда и не совсем обязательно-адекватного слова, что, однако, способствует возникновению совсем неожиданных, иногда даже не подкрепляемых логикой ожиданий, ассоциаций:

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

- *Сярод “лабудзівага” зеля лябда вымалёўваецца, як лябдзь; лябда туліцца да людзей, а людзі любяць яе больш за любое зэле*.

- *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 айдос Платона) и всем остальным вещественным бытием. Человек имеет глаза, расставленные по всей площади его тела, чаши весов следят друг за другом, приветствуя, наверное, 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 вымалёўваецца такім чынам у карціну, а гук пераводзіцца ў гукапіс*. 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 чаладніца 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 отдает жизнь за родной терем и семью, но ее самую нельзя убивать, ибо она ПЧЕЛА, в ней сохранено человеческое начало и люди ее берегут, как человека. И все же в глубине ее экзистенции таится плач.

Подобная мастерская, виртуознейшая игра со звуком, корнями слова вызывает исключительнейшие ассоциации, изрядно забытые европейской традицией последних веков. Каждый предмет или вещь, или физическое явление, 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 встает 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, пад 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 *геніяльной*. Дожждж представляется божественным ответом на *стараславянскую – старасялянскую* молитву: *Хлеб наш насущный дождь нам днесь*. Обыкновенный дым – это не просто клубы подогретого воздуха, а посланец земли небу. Амбивалентный, т.е. одновременно бедный, словно монах-доминиканец, и богатый, словно царь Мидас, он поднимает в небеса то, что само подняться не может – от иглицы до дворца. Дым думает, ибо он должен знать, откуда начинается его путь, кому несет он эти дары, он должен двигаться, иначе 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 открытия и скрыта 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, а 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.

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 как 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 ўздымаюся ўсё вышэй
і вышэй, каб дасягнуць нарэшце той апошняй,
той завяршальнай прыступкі, з якой можна было б рынуцца
у неабсяжнасць –
і апярэдзіць само жыццё,
і апярэдзіць самую смерць.*

Однако, поднявшись на вершину возможного, герой слышит призыв

оставленного двойника вернуться, 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, казалось бы, 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 Восхождением В. Брюсова и стихотворение С. Бальмонта, инспирированным первым:

Я мечтою ловил уходящие тени,
Уходящие тени погасшего дня,
Я на башню всходил, и дрожали ступени,
И дрожали ступени под ногой у меня.
И чем выше я шел, тем ясней рисовались,
Тем ясней рисовались очертанья вдали,
И какие-то звуки вдали раздавались,
Вкруг меня раздавались от Небес и
Земли.

Чем я выше всходил, тем сильнее
сверкали,
Тем светлее сверкали выси дремлющих
гор,
И сияньем прощальным как будто
ласкали,
Словно нежно ласкали отуманенный взор,

И внизу подо мною уж ночь наступила,
Уже ночь наступила для уснувшей Земли,
Для меня же блистало дневное светило,
Огневое светило догорало вдали.

Я узнал, как ловить уходящие тени,
Уходящие тени потускневшего дня,
И все выше я шел, и дрожали ступени,
И дрожали ступени под ногой у меня.

*И лестница все круче,
Не оступлюсь ли я.
В. Брюсов*

Как винт чудовищный, свиваясь вкруг стены,
Восходит лестница на высь гигантской
башни.
Давно исчезло дно безмерной глубины,
Чтоб дальше сделать шаг, все должно быть
бесстрашной.

За ярусом – другой; сквозь прорезы бойниц
Я вижу только ночь да слабый отблеск
звездный;
И нет огней земли, и нет полночных птиц,
И в страшной пустоте висит мой путь
железный.

Направо к камням жмусь; налево нет перил;
Зловеще под ногой колеблются ступени.
Гляжу наверх – темно; взглянуть назад – нет
сил;
Бессильный факел мой бросает тень на тени.

Кто, дьявол или бог, какой народ, когда
Взвел башню к небесам, как древле в
Вавилоне?
И кто, пророк иль враг, меня привел сюда
На склоне злого дня и дней моих на склоне?

И что там, в высоте? божественный покой,
Где снимет предо мной Изида покрывало?
Иль черное кольцо и только свод глухой,
И эхо прокричит во тьме: “Начни сначала!”

Не знаю. Но иду; мечу свой факел ввысь;
Ступени бью ногой: мой дух всхождением
хмелен.
Огонь мой, дослужи! Нога, не оступись!
Иль этот адский винт, и правда, беспределен?

В подобном постижении, когда на первый план выходит разум, люди утратили непосредственность чувств, которые заметно деградировали и вступили на путь исчезновения-замены неким 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.

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

*Свет бязмоўна дапытваецца ў мяне,
куды я іду.
Але хіба я ведаю сваю канчатковую
мэту? Я толькі спраўджваю тое, на што
здатны, што вымагае ад мяне жыццё;
засмяглы – п'ю ваду,
галодны – ем хлеб,
зняможаны – адпачываю,
адпачыўшы, імкнуся наперад – і
апыняюся на сваіх слядах.
Я ў крузе, дзе слова шукае Слова, а чалавек – Чалавека.*

У Гегеля была идея, что когда мыслит человек, это 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 считал: *Человеческий разум тяготеет к вопросам, которые предписаны природой самого разума,*

которые он не может игнорировать, но на которые, в силу положенных ему границы, 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:

Каб чалавек мог усведамляць самога сябе, маюцца дзве шкалы самаадліку: адна – вонкавая, у параўнанні з якой ён унутраны, наўмен, і другая – унутраная, у параўнанні з якой ён вонкавы, феномен.

Паводле адной шкалы ён заўсёды незнаёмы самому сабе, паводле другой – заўсёды той самы.

Гегелевское и кантовское восприятие мира идет 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. Именно поэтому 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 слов 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)).

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.

*“Я ведаю, што я нічога не ведаю” –
гэтае славуае сакратаўскае выслоўе не прас-
та прыгожы парадокс, яно мадэлюе саму пара-
даксальную прыроду думкі, якая не зводзіцца
да сумы ведаў і не з’яўляецца тым, чым мож-
на валодаць як сваім набыткам.*

*Свет з’явы абмежаваны, свет думкі
бязмежны, і чым больш паглыбляецца думка
ў сутнасць той альбо іншай з’явы, тым больш
вынікае з яе, пераадолюючы тое, што яна мае
і чым яна ёсць.*

*На пачатку свайго пазнавальнага (і та-
кім чынам – самапазнавальнага) шляху думка
не ведае, што яна ведае, у сярэдзіне –
ведае, што яна ведае, і ў канцы – ве-
дае, што яна не ведае.*

*Дзякуючы гэтаму няведанню чалавек
вызваліецца ад ношкі свайго набытку – ці,
больш дакладна, сам становіцца “набыткам” –
і здольны выходзіць да небакраю з’яў.*

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 поэт-философ считал привычным 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-философа, который в *Иконе Алкивиадовской* 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 проникнуть в ту потаенную сущность вещей, которые недоступны обыкновенным людям с обыкновенным типом восприятия, с классическим безошибочным реальным человеческим зрением.

А. Рязанов смотрит на мир совершенно иначе, 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. 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 восприятия предстают перед нами вещи, предстают более бледными, более мелкими, менее трогательными, *словно он разглядывает их в бинокль. Они же указывают одна на другую, как указывает стрелка на дорогу 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 какому-то первому побуждению, поэзия разрушает пойманные ею объекты, путем разрушения возвращает их к неуловимой текучести существования поэта, – и именно такой ценой им дается 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.

В свое время всех сразило стихотворение В. Брюсова, состоящее из одной (sic) строчки: *О закрой свои бледные ноги!* (оно посвящено, правда, совсем не тому, о чем вы подумали). Ныне появляются сборники подобных образцов, последние щедро цитируются на экранах TV (наиболее известный поэт-шоумен Вишневский с его стихами-строчками: *О как внезапно кончился диван; Вернулся муж, а мы в прямом эфире*). Появляются циклы стихов, состоящих из

двух, максимум трех строчек, отдаленно напоминающих классические японские стихотворные формы. Популярностью пользуются афоризмы, переделанные пословицы, притчи в соломоновском стиле, версеты, пунктиры, стихосказы, перфоменсы, пересказы и адаптации классических произведений. Зачастую от многотомных сборов трудов писателей остаются лишь редуцированные крылатые слова, да и то цитируемые в совсем ином смысле, нежели у автора. Все к месту, а чаще всего – нет, вспоминают слова Достоевского о красоте, которая должна спасти мир. Но разговор там идет не об абстрактной красоте, а о величии Христа и красоте его учения. Да и расхожая фраза *в здоровом теле здоровый дух* звучала совсем по иному: *Orandum est ut sit mens sana in corpore sano* – *Следует молиться о том, чтобы в здоровом теле был и здоровый дух.*

Ныне уже завершается процесс стирания границ не только между жанрами, но и литературными родами, а потому говорить о жанровой чистоте становится моветоном (исключение, конечно, классические формы сонета, триолета, рондо, которые весьма популярны и по существу переживают ренессанс). На недавней конференции *Национальное и общечеловеческое в славянских литературах*, посвященной памяти Ивана Шамякина (Гомель, 20 сентября 2007 года) черногорский поэт и ученый Слободан Вуканович выступил как основатель *ПОЕМУВИЗА (Поезија, Музика, Визуелно)* и предложил вниманию присутствующих стихотворение *Заточеник свира балладу повратка*, в котором текст звучит под музыку Шопена (*Баллада*) и проекцию системы образов.

Вспомним хотя бы эволюцию классической баллады, которая, как нам кажется, наиболее из всех жанров подверглась модернизации, что обусловлено как ее внутренними законами поэтики, так и фактом использования на протяжении почти восьми веков поэтами самых различных стилей и ориентаций. Не случайно утверждали: *Сонет всегда оставался сонетом, элегия – элегией. Баллада не всегда была балладой.* Польский ученый И.Опацкий считал, что баллада разных периодов напоминает фотографию одного и того же человека в разном возрасте – на первый взгляд кажется, что это разные люди. Эманация баллады, которую Гете назвал живым зародышем, прасеменем (*Lebendiesur – men*) изменила внутреннюю сущность не только поэзии, прозы, но и кинематографа, изобразительного искусства, музыки, придавая всем последним торжественность и возвышенность. Начав с веселой танцевальной песенки с игривым рефреном, пройдя через канонизированную форму из 28 строчек со сложнейшей рифмовкой, соединяясь практически со всеми близкими и не очень формами, в том числе даже с жанрами-антиподами (ода и эпитафия), она стала объемным эпическим произведением о трагической доле человека и сути его устремлений в этой земной юдоли (некоторые, баллады, например у Я. Чечота, были длиннее поэм). В наше же время, когда сама поэма состоит из 200 строчек – у Чечота объемнее интродукции, баллада уже абсолютно не похожа на классические образцы.

В. Шнип на этом пути создал цикл *Баллады года*, в котором на 12 баллад использовано ровно 182 строчки (на каждую от 10 (!) до 18 (!)). И это в балладе,

в которой в XIX веке только для описания фона действия использовали 2-3 страницы текста. Знаменательно, что мы не одиноки во вселенной. Уже в начале XX века упомянутый Аполлинер написал *Балладу*, состоящую всего из десяти строчек (у нас лидером был прославленный *Герой П. Панченко* – 14 строк). Да и главная героиня французского поэта, не выпускающая бродячих актеров из замка, отнюдь не похожа на классических героинь:

Не выпускают жонглеров из замка,
Им подадут на серебре,
Но трем жонглерам не до блюд
Уйти бы завтра на заре
Да всюду в замке сторожа
Лежит в постели госпожа

А. Рязанов отдал дань этому классическому рафинированному жанру, что свидетельствует о его закономерно-естественной тенденции-склонности к прозаизации лирики, характерной для многих писателей, начинавших со стихотворений и затем переходивших к чистой эпике (Е. Евтушенко, В.Короткевич). Однако и в этой традиционной (во всяком случае внешне) форме он остался выразительным экспериментатором. Так, в сборнике *Назаўжды* было напечатано пять баллад, абсолютно не похожих на доминирующие в это время (1984 год) разновидности в белорусской, да и вообще советской поэзии, где главенствовала баллада военная или героическая. Не случайно рецензия на антологию белорусской баллады называлась *Балады мужнасці і адвагі*. А. Рязанов даже в форме военной баллады остается оригинальным, ибо он, в нарушение всех канонов жанра, не изображает процесс рождения подвига или уже его результаты, а заставляет читателя содрогнуться перед ужасом смерти, заполняющей все пространство хаты и всего мира, в котором становится тесно живым, и их ожидает страшный выбор (*Балада прыкметы*). Приметы не солгали, и главная героиня, очень близкая героиням баллад украинца Т. Шевченко (*Причинна*) и словенца А. Ашкерца (*Пряжа*), убеждается в этом слишком дорогой ценой. *Балада пратэсту*, *Роспачная балада*, *Балада цікаўнасці*, *Нявыказаная балада* изображают не сами события, а представляет собой монологи героев, находящихся на градиенте жизненного пути, после которого и их собственное бытие, и существование державы, да и мира в целом, изменятся кардинально. В дальнейшем непосредственно к жанру баллады в классическом виде А. Рязанов обращаться не будет, но способность данной формы показать вселенские трагедии через трагедию маленькой личности с помощью минимального арсенала изобразительных средств будет им органически востребована.

ВЕРСЕТЫ. *Представляют собой новую разновидность баллады версеты А. Рязанова, напоминающие баллады и притчи и соединяющие в себе сказовую интонацию и философскую афористичность, сюжетное развитие и размышление, реальность и магию фантазии.*, – так написано в аннотации к книге “Лясная дарога: версэты” (Мн., 2005), в которую вошли произведения

жанра, ранее печатавшиеся в сборниках и периодике, а также написанные в последующие годы.

А. Рязанов не боится печатать вместе произведения, написанные на разных отрезках тридцатилетнего творческого пути. Фраза *поэты умирают молодыми* – это скорее всего констатация факта, что творец должен постоянно расти и, самое главное, превосходить самого себя. И некоторые, интуитивно почувствовав невозможность этого, перестают писать. Самый яркий пример – Рембо, да и наш Мицкевич в определенной степени. Белорусский поэт постоянно, свидетельством чему все шесть томов его произведений, превосходит самого себя вчерашнего, *сваё цвіценне, дасягнутае*. Именно этим он развеял сомнения друзей и предотвратил поползновения некоторых критиков, пытавшихся заговорить о вторичности достижений и повторении. Сравним версет А. Рязанова *Бязмежжа* и балладу *Кукутис* рассказывает о своей судьбе литовского поэта М. Мартинайтиса, которого белорусский поэт переводил на родной язык:

*Палову жыцця падаюся ў свет,
палову – варочаюся са свету,
палову жыцця пішу на дарозе свае
імёны,
палову – закрэсліваю напісанае,
палову жыцця расту ад зямлі, палову –
расту з зямлёю:
і ўсё менш ува мне мяне,
і ўсё больш бязмежжа.*

*Такая ў мяне хаціна –
на два канцы:
у адным –
жывы шпацырую,
а ў другім –
памерлы ляжу.*

*Такая ў мяне хаціна –
на два канцы.
Гляджу праз адно акно –
сонца ўзыходзіць,
гляджу праз другое –
заходзіць сонца.*

*У гэтым канцы –
зацвітаюць сады,
а ў тым –
асыпаюцца яблыкі.*

*Праз адно акно
бачу:
выходзяць у поле сеяць,
а праз другое –
усё пажалі.
У гэтым канцы
вянчаюся з маладою,
а ў тым –
са старою сваруся.*

*У гэтым канцы
зухаватыя скокі,
а ў тым –
выпадаюць зубы.*

*Такая ў мяне хаціна –
на два канцы:
у адным –*

*жывы шпацырую,
а ў другім –
памерлы ляжу.*

Данная форма абсолютно не напоминает – если также абсолютно не противоречит – классические формы баллад В. Скотта, Ф. Шиллера, А. Мицкевича, В. Жуковского (вспомним *Деву Озера, Кубок, Три Будриса, Светлану*):

*Дзве мэты, якія пярэчаць адна адной,
ува мне супадаюць: мэта – ўсё займець і
мэта – ўсяго пазбыцца.*

*а) не думуючы
думаць
чаго не трэба
думаць.*

*б) не бачачы
бачыч
чаго не трэба
бачыць.*

*в) не разумеючы
разумець
чаго разумець
не трэба.*

Балладой, стало быць, называецца *Інструкцыя Кукуцісу, якога выпусцілі з гаўптвахты*, а таксама фрагменты версета. Вспомним, што как раз в этот период происходит опрощение *высокого* жанра, не случайно его действующими лицами становятся не романтические влюбленные, злые демонические силы, даже уже не герои (не обязательно в латах, рыцарей заменили пехотинцы и артеллеристы, танкисты и связные), реальные, даже чрезмерно, вещи – например, *золотистая цыбуля* и *ведро* у Ивана Драча. А. Рязанов, досконально овладев манерой и стилем Марцелиюса Мартинайтиса, пишет за него баллады *Гарбуз Кукуціса, Кукуціс ва універмагу*, в которых герой выращивает чудотыкву на собственном огороде или покупает в эпоху дефицита зимнюю шапку, ценностью меха соответствующую социальной значимости его автора-создателя.

А потому балладным началом в версетах необходимо признать в первую очередь движение, *рух*. Отнюдь не классическое – *баллады скорость голая* (Н. Тихонов) – эпохи революционных преобразований в обществе и искусстве, но движение традиционное – физическое и мысли.

В силу этого в версетах А. Рязанова ведущим, доминирующим становится образ-символ дороги и движения по ней или имитация последнего: *Дарога і вёска – асноўныя вобразы беларускай літаратуры. Але калі раней дарога ўпадала ў вёску, то цяпер, хутчэй, наадварот, вёска ўпадае ў дарогу. Вёска* в культурной парадигме нации, в традиционном для белорусов

представлении и понимании, ушла в небытие, растворилась, подобно легендарной Атлантиде, в океане времени, а потому в настоящем осталась только дорога как основа национального бытия. В этом белорусы не одиноки, ибо, считает наш современник, дорога – *это полимпсест, тора человеческой истории*: то, что на ней печатают одни, стирают, печатая свое, другие.

В версетах А. Рязанова практически все наиболее значимые события происходят в пути-дороге или являются следствием-результатом, закономерным и неотвратимым, движения:

Шлях – не адлегласць, ён не вымяраецца вёрстамі. (Примечательно, что в версете *Сербская вёска* дорога измеряется в дьяволах). *Прайсці мала, неабходна прайсці зыначваючыся, асутніваючыся. Гэта яшчэ – і перш за ўсё – унутраны працэс.*

И для каждого он свой. В этом белорусский поэт солидарен с Заратустрой: *Это теперь МОЯ дорога, а где же ваша? – так я отвечаю тем, кто меня спрашивает: “Какой дорогой идти? Ибо дороги, как только дороги, не существует.* Не случайно Ницше подчеркивал, что идти по человеку – веревке, натянутой между животными и Сверхчеловеком, веревкой над пропастью, чрезвычайно опасно. Но не менее опасно задерживаться на переходе, оглядываться, бояться и останавливаться. Герои и немецкого и белорусского поэтов-философов твердо усвоили урок: движение – жизнь, недвижимость – небытие.

Дорога в версетах А. Рязанова – это чаще всего лишь вектор пути, который зачастую необходимо торить самому. Это *Лясная дарога*, на которой из земли выступают узловатые корни, подобные чьим-то крикам и нареканиям. По этим дорогам идут *Навобмацак*, ибо движение представляет собой не путь из пункта А в пункт Б, а перелет из одного бытия в иное; каждый последующий – только за небосвод; в каждом мгновении сосредоточено, сконцентрировано все время. Именно поэтому все, кто идет по дороге – *дзядзькі, дзецюкі, цёткі, маладзіцы, падлеткі, жанкі, старыя* – уже не посторонние для поэта, не чужие, а неким образом свои.

Рязановская дорога полна впадин и погорков. Рядом бегут асфальтированные трассы, на которых все ровно, определенно, понятно, о них известно все – откуда они и куда ведут, однако поэт избирает свою дорогу, ибо *яна рухаецца, яна разважае, яна размаўляе, яна ўдакладняе маю хаду*. Тем более, что, спускаясь в очередную впадину, он изведает сумрак, которого нет еще на земле; поднимаясь на новый погорок, он еще раз встречает солнце, уже зашедшее на земле.

Общая атмосфера перемещения в пространстве обусловлена минорностью бытия и безнадежностью, в чем видна определенная близость с общей направленностью двух стихов Гете из стихотворения *Willkommen und Abschied* (Свидание и разлука), более известного нам в творческой интерпретации Ф. Тютчева:

Песок сыпучий по колени...
Мы едем – поздно – меркнет день,

И сосен, по дороге, тени
Уже в одну слились тень.
Черней и чаще бор глубокий –
Какие грустные места!
Ночь хмурая, как зверь стойкий,
Глядит из каждого куста!

Движение под силу лишь всему живому и действенному. Вот почему на том же самом месте, в том самом времени, в том же измерении остается лишь погибший, хотя и остающийся живым в заставах времени одногодок поэта (*Гаворка Саши*), с неземной грустью следящий за дорогой, по которой удаляются в неизвестное будущее его одноклассники.

На дороге, уже своей сущностью подразумевающей внутреннюю опасность для жизни странствующих, спорадически возникают непреодолимые препятствия. Так, пришедшая внезапно ночью вода превращает улицы в непроходимые реки (*Плынь*). С неба падают огненные искры, монеты древних княжеств, жабы и рыбы, разноцветные камни; земля под ногами превращается то в трясину, то в песчаную пустыню, то в кладбище динозавров; в деревнях на заборе встречают голосистые петухи, а из под забора кусаются собаки и гусаки (*Здарэнне*). Даже обыкновенный порог (*Парог*) становится калиновым мостом, разделяющим мир на тот и этот, ибо он сделан из *шчырага дрэва*, людьми, которых уже нет с нами. Забор (*Дубовы плот*) движется вместе с поэтом, мешая ему встретиться со своим умершим дедом, который зовет-влечет внука к себе обещанием раскрыть тайну жизни. Внезапно он, забор, превращается в изгородь территории бабы Яги, не той, сказочной, любимицы детворы, а именно Костяной ноги, повелительницы царства мертвых, ибо на каждой штaketине появляется дедова голова. Порог, как и дубовый забор, становится границей между живыми и умершими. Ибо без порога нас нет, после порога – тоже:

*Ёсць месца ў набытку і месца ў страты.
Дзе растлумачыцца чалавеку, хто ён такі?
Хаты чакаюць, што вернуцца людзі.
Пыл ацярушваецца на парозе.
Калі мы са светам – мы супраць свету,
калі мы з прыродай – мы супраць прыроды,
калі мы з родам – мы супраць роду...
Мінулае тоіцца ў змроку, будучыня – у светлыні.*

Именно сквозь щель в заборе интеллект смотрит на праздник во дворе Хозяина. Забор – сама сущность интеллекта: именно поэтому он не может войти в праздник, ни отойти от него.

В версете *У царкве* именно храм становится местом и сущностью борьбы друзей, разъединенных судьбой – герой с этого света, а его антипод – уже с того. На них смотрят проникновенные иконы; сами собой вспыхивают и гаснут свечи; считают победы и поражения каждого начерченные в воздухе кресты. Да

и сама церковь балансирует между реальным миром и потусторонним, ибо цена поединка немалая; если победит он, то забирает героя с собой; если герой осилит, то остается здесь – надолго ли? Это поединок абсолютно иного рода и смысла, нежели дидактические рассказы о церквях, ушедших вместе со своими недобросовестными служками глубоко под землю и о существовании которых напоминают лишь подземные звоны. Мы не можем определить кто виноват, а кто служит орудием возмездия, ибо вообще не можем представить участников конфликта.

В целом нелегко определить однозначно, каким путем движется поэтический мир А. Рязанова – библейским или космическим? Есть ли цель в этом бесконечном движении, достигаем мы цели или вернемся вновь на круги своя? И будет ли страшным возвращение? Что ждет нас впереди?

*Я спрабую паразумеца са сваімі
жаданнямі, пераправерыць мэту, удак-
ладніць шлях –
і заўважаю, як неўпрыкмет, пасту-
пова пачынае мяняцца воблік мясіны,
як у залежнасці ад маіх жаданняў, ад
мэты, якую я выбіраю, перастаўляюцца
горы, знікаюць балоты, паварочваюцца
рэчышчы рэк...*

Стоит или нецелесообразно останавливаться в этом странном движении даже для великой непознанной цели? Юожественен ли сад, открывающийся нам, или это очередной мираж измученному воображению?

*Я кладу зерне ў дол – і яно вырастае
ў дрэва:
на адной галіне ў яго сонца,
на другой – месяц,
розгалосыя птукі з усіх канцоў
свету спяваюць на ім свае песні і ла-
дзяць гнёзды...*

А может я своим движением и даю ответ на все вопросы?

*Свет безумоўна дапытваецца ў мяне,
куды я іду.*

*Але хіба я ведаю сваю канчатковую
мэту? Я толькі спраўджваю тое, на што
здатны, што вымагае ад мяне жыццё:*

засмяглы – п'ю ваду,

*галоудны – ем хлеб,
зняможаны – адпачываю,
адпачыўшы, імкнуся наперад – і
апынаюся на сваіх слядах.*

*Я ў крузе, дзе слова шукае Слова, а
чалавек – Чалавека.*

Идут ли его герои к определенной цели (неведомой скорее всего никому, в том числе и им) или продолжают ходить по извечному кругу:

*Спыніўшыся на дарозе, адны з нас бу-
дуюць на ёй жытло. Мы ўжо знайшлі, –
яны кажуюць, – месца сваё пад сонцам.*

*Другія, збаяўшыся, што іх у канцы не
стане, падаюцца назад, ва ўсё большы
цень.*

*Трэція, аддаўшы дарозе, што іх затрым-
лівала і цямніла, уваходзяць, быццам у
браму новага свету, у сонца, і самі стано-
вяцца сонцам, і ў людзях зямлі прадбачаць
сонцалюдзей.*

Дорога рязановская настолько всесильна, что она без особого труда каждого идущего заставляет играть определенную роль до самого конца пути. Им необходимо быть одновременно и всем, и ничем, ведь дорога никому ничего не объясняет, а просто вновь заполняет собой все до конца, раздавая идущим новые роли. А потому снова все будут удивляться тому, что люди есть люди, и что скоро всему – конец. Дорогу указывают чаще всего вещие птицы (*Птах, Адгэтуль*), ибо звезды давно сложились в знаки нераспознанной карты. Со всех сторон снова зеленеют леса, половеет жито, пестрят цветами роскошные луга. Но нельзя вернуться туда, где ты уже был, стать против своих следов; как и нельзя задержаться здесь: *Мой прастор – мяжа. Мой час – вастрыё. Мой шлях – шлях агню: адгэтуль.*

Не случайно дорога, которая вела его героя, вдруг повернулась поперек и стала расщелиной (*Расколіна*), превратив все стремления ее преодоления в пустую надежду, ибо она расширяется на все окрестные тридевятые земли, реки, пустыни, горы. Дорога имеет собственное название. Она становится *римской, немецкой*. И если первая, подобно прославленной Аппиевой, вела Петра в Рим, то у А. Рязанова она становится подобной стихотворению, объединяющему века, события, понятия, которые позволяют поэту, стремящемуся в Рим (где победа – там Рим), забрать себя у последнего камня дороги из пройденного. И все исчезнет в Атлантиде времени, даже стих ничего не будет знать об авторе.

Немецкая дорога более близка национальному менталитету, привыкшему,

что именно на ней определяется судьба человека, его доля, успех, счастье. В белорусском фольклоре дорога – это место, где живут мифологические герои, пугающие странника или помогающие сбиться с пути или найти вектор к дому, цели. Особенным вниманием пользуются в народной культуре перекрестки дорог, всевозможные разветвления, скрещения дороги с воротами, деревней, мостами et cetera.

Поэтому не удивляешься, когда к герою именно там, где одна дорога впадает в другую (*На нямецкай дарозе*) и подбегает из ниоткуда грозный настойчивый зверь. Ассоциации с Данте усиливает авторское описание существа – *з кутасікамі ў вушах* – напоминающего рысь, символ похоти и сексуальной страсти. В связи с этим имеет место восприятие зверя как преграды, генетически обусловленной несовершенством человеческой натуры, для достижения цели (завоевания Рима) и как внешнего препятствия, посланного конкретному человеку или уже представителю нации, отличной от заявленной. А потому в Немце, враге ярком и устойчивом в национальном менталитете, невольно начинаешь видеть спасителя, хотя неизвестно, какая из трагических развязок менее трагична. Хотя, с точки зрения вечности, не все ли равно. Версет А. Рязанова *Спрадвечны пыл* в очередной раз иллюстрирует *vanitas vanitatum* земной юдоли, ибо от всех людей, прошедших по *спрадвечнаму гасцінцу*, остается только пыль, как глина для кувшина с вином у Омара Хайяма, как кайма под ногтями невесты, в которых похоронены живые солнца и миры, у В. Хлебникова. *Memento, quia pulvis es: Помни, что ты прах*, – прославленное обращение Бога к Адаму многократно повторили все сущие не только во *гробѣхъ* поэты.

Единственный знак осиленной дороги – следы: на снегу, на песке, воде, где их практически сразу же уничтожают волны времени и забвения. *Тѣло обратится въ прах, и духъ разбѣлется, какъ жидкій воздухъ; и имя наше забудется современемъ, и никто не вспомнитъ дѣлахъ нашихъ, и жизнь наша пройдетъ какъ слѣд облака*. Не потому ли так часто следы в поэзии А. Рязанова кровавят:

*Ты ўжо мінуў, – гаворыць мне
вечар.*

*Ты яшчэ не настаў, – гаворыць мне
ранак.*

*Я мінаю і настаю, і неадступна мае
сляды цягнуцца ўслед за мною.*

*Ці ёсць паміж днямі прадонні, а паміж
хвілямі – ямы?!*

*Калі я спыняюся – паміраю,
калі ажываю – перамяшчаюся на па-
верхні, і час адлучае мяне ад мяне, і
месцы перамяшчэння ўсё нешта маюць
на ўвазе...*

*Ты зноў узыходзіў, сонца!..
Ты зноў паміраеш, ветрах!..
Такі ў чалавека клопат, такое выйсце:
сабою – дапытвацца,
сабою – адказваць,
сабой – спалучаць пачатак і завяр-
шэнне.*

*Дзівіцца, выйшаўшы з хаты, стары
мой бацька на дрэвы – якія цвітуць...
На вуліцы хлапчання клянецца перад
собрамі: “Каб мне не сысці з таго мес-
ца...”*

*Я ведаю шмат, не ведаю аднаго.
Мой цень пільнуе мяне.
Змяркаецца ранак, світае вечар.
І набракаюць крывёю мае сляды.*

Притчевое начало также заметно определяет структуру версетов А.Рязанова, но влияние ее все же заметнее в смыслообразующем начале. Не случайно он всегда подчеркивает, что содержание и форма в произведении не совпадают, а взаимодействуют: то, что было содержанием для предыдущей формы, само становится формой для последующего содержания. Поэт всегда требует держать в сознании представление о ядрах ореха и самом орехе, составляющих неделимое целое. И хотя Ф.Скорина утверждал, что в классической притче *сокрыта мудрость, яко моць в драгом камени, и яко златъ в земли, и ядро в ореху*, для А. Рязанова более близка концепция о единстве и неделимости поэтического произведения, вот почему сущность версета в органическом сплаве упомянутых уже афористичности, сюжетного развития размышления, реалистичности и фантазийности. Ведь и сам человек нечто единое с окружающим миром, в то же время стремящееся выйти - вырваться из этого единения, ибо в этом только его спасение. Человек стремится познать этот мир снаружи и изнутри, и в то же время остерегается чрезмерного знания и самой тайны бытия (*Я баюся таго, што ведаю*), мучится, страдает, стремится не позволить им овладеть своим разумом и одновременно боится остаться с ними наедине (*за вокнамі маёй свядомасці цішыня крыкі – Вучань чараўніка*). Однако выйти из подобного состояния невозможно, ибо сердце мироздания бьется в нем. Подобно непознаваемости языка доминирует непознаваемость мира. Границы последнего человек способен отметить табличками, которые лишь заменяют сущность явления (*Шыльдачкі*). Человек знает название дерева, которое он сам придумал, его рост, объем, возраст, но он и представить себе не может внутреннюю сущность растения. Непознаемость мира, его самодостаточность и самофиксация,

герметичность и сакральность не позволяют человеку постичь, откуда может придти неизведанное, неизвестное, а потому опасное. И пусть люди ограждают себя каменной стеной, мостят дол, ставят молниеотводы, создают законы, планируют свою жизнь на века, все равно вдруг наступит урочный час X, когда пожелтеет береза в сквере, упадет возле ратуши мертвая птица, загорчит вода в колодце и все услышат, как плачут наши предки или нечто иное, более страшное. И никто не знает *по ком звонит колокол*. Апокалипсис наступает отнюдь не по графику, тем более человеческому.

Несмотря на то, что европейская притча своими корнями уходит иудейско-христианские традиции, непосредственно библейские и евангельские мифологемы в поэзии А. Рязанова, как и в целом в белорусской культурной традиции (исключение – Р. Бородулин), не доминируют, если использовать эвфемизм. Пожалуй, за исключением сынов Иова непосредственно библейские персонажи не упоминаются (лишь в одном из *зномов* поэт протестует против того, что Христа тянут, словно одеяло, на себя). Аллюзии на Священное Писание у А. Рязанова отнюдь не зримы, скорее скрыты, подспудны. Так, во фразе *калі мы лічым адно аднаго па пальцах – нас шмат, калі мы лічым адно аднаго па душах – нас мала* слышится извечное *много званых, но мало избранных*. Версет *Дзічка* генетически связан с Христовой притчей о смоковнице, на которую уже подготовлен топор. Правда, акцентация образа кардинально меняется – у А. Рязанова дичка не знает, что она дичка, как горькая полынь не знает о своей горькоте, а люди не знают, что они люди. Считая художника природным *радовішчам*, он по существу словами и интонацией заповедей призывает беречь талант: *не марнуй, не рабуй, не крадзі...*

Именно в небе среди белых облаков сосуществуют чистые души апостолов (бывших стражей братьев меньших) и коров (*Пастухі*). В рязановском *рэчка цячэ – і знаходзіць дарогу да мора* явно слышится классическое *и возвращается ветер на круги своя*.

В вершаказе *Дзверы І звер недаверліва спыняецца перад дзвярамі, вынюхваючы ў іхнім двувер'і ерась* явно видится евангелический дьявол, ищущий кого пожрать. Буря, разделившая надвое море и направившая их в смертельный бой, напоминает об исходе богоизбранного народа и волнах моря, погубившем их преследователей (*Бура*). Страшным соблазном для живущих является идол, золотой телец, кумир, который всегда живет в глубине человеческой души, и в погоне за которым люди так быстро забывают Бога (*Идал*). В загадочном *некто* видится, несомненно, мессия (*Нехта*):

*Знаёмства глыбейшае, чым спрад-
веку, то абвяшчае сустрэчу, то адкла-
дае яе на потым,
з некім, хто мае прайсці.*

Ушли те времена, когда тело было то же самое, что душа, а душа то же самое, что и тело (*На свята збавення душы і цела*). В чем-то будучи близок

европейской философской мысли конца XIX – начала XX века о *смерти Бога*, А. Рязанов усиливает данный постулат рассуждениями о гибели богов или своеобразной трансмутации архетипов каждый раз, когда человечество приближалось к своей очередной границе. Гибелью богов сопровождается, какой бы она ни была, эволюция человечества. Поэт гораздо сильнее философа предчувствует грядущие катаклизмы и катастрофы.

Поэзия – божественное явление, хотя она отнюдь не прикладная теология: *она не ведет беседы о Боге, но он выявляется в ней.*

*Мы ў словах і ў вобразах і вядзём свае дыялогі
з тымі, хто нас разумее, а ў непрытомным, куды
няма доступу розуму, –
Бог.*

А. Рязанов остается гуманистом, он верит в силу человека, его потенциальные возможности постижения истины. Поскольку именно в христианстве Бог триедин, то именно через ипостась Бога-Сына в эту модель входит или, по крайней мере, способен войти, зиждя свой путь, человек. Человеку все позволено в этом дерзновенном эксперименте, утверждает белорусский поэт, полемизируя с Ф.М. Достоевским, не потому что Бога нет, а как раз потому, что Бог есть. И насколько он *весь*, настолько ему позволено *всё*.

Человек, потерявший ориентир духовный и душевный, то есть то, что в славянской православной традиции всегда ассоциировалось с Богом, подобен псу, у которого исчез хозяин, а потому он *туляецца* по улицам *згублены і зніякавелы*. Голоса, которыми полон мир, не те, они не способны вывести его из брошенного состояния и вернуть ему действительность. И только если откуда-то пробивается благая весть, которая помнит тебя и которую помнишь ты, человек сможет переродиться возродиться стать найденным и обретенным.

Сознательно или интуитивно, что у А. Рязанова отнюдь не противопоставляется, а наоборот, взаимодействует и взаимообогащает друг друга, он полемизирует с авторами многочисленных кодов да Винчи, намекающих и утверждающих плотскую связь Христа с Марией Магдалиной и о возможных наследниках Спасителя. Псевдоисторические опусы, в которых Христос настолько человек, что вступает в традиционные человеческие отношения, кардинально противоречат Евангелиям и основополагающим принципам христианства. Это не новое стремление вывести на первый план плотскую сущность, плотское начало Христа, хотя еще апостол Павел, видевший Спасителя в теле, не считал это существенным: *Хотя мы и знали Христа во плоти, но теперь уже не знаем.* Необходимо идти за духом Христа, а не его телом: *Невелико дело идти плотскими ногами по стопам Христа, но очень велико – следовать за Ним в любви:*

*Абрагам спарадзіў Ісака. Ісак спарадзіў Якава...
А вось Ісус не спарадзіў нікога другога, а*

*спарадзіў самога сябе – Хрыста.
І гэта самае вялікае, на што здатны (ці яшчэ
не здадны) чалавек.*

Именно поэтому он может войти в триединую ипостась Бога.

Весьма часто А. Рязанов обращается к образу зерна, погибшего и воскресающего из тлена, в чем видится не только бессмертие идей Христа, но и возможность проецирования горной образности на творческий акт и все, с ним связанное. Однако это не просто эпиграф или толчок к завязыванию идеи, как у Льва Толстого в “Воскресеньи”, а новатрское подчеркивание великого образа иной грани, до сих пор не воспринятого поэтами. Проявляясь зябью, зерно себя не показывает, ибо если зерно попытается это сделать, оно никогда ею не станет. Так и в художественном произведении:

*У тым, што выяўляецца, здзяйсняецца істот-
нае, і творах становіцца здзяйсненне, у тым, што
паказваецца, істотнае не здзяйсняецца, і творах
становіцца не-здзяйсненне.*

Зерно, чрезвычайно сильно державшееся за почву, не сможет прорасти, оторваться от нее. Мысль, сильно держащаяся за действительность, не сможет ее постичь. Зерно должно выпасть из почвы, а мысль,, принимая действительность, вымыться из нее.

Отличительной особенностью мира версетов А. Рязанова является его несформированность и незастылость (вспомним его рассуждения о магме). Поэт словно присутствует при воссоздании вселенной, он одобряет этот процесс настолько, что даже возомнил себя его участником, заготовив глину, дабы создать своих людей (*Гліняныя чалавечкі*). В чем-то идя на сознательное богохульство, он лепит фигуры соседей, родителей, себя, однако, несмотря на внешнее сходство искусственных особей с реальными, вдохнуть в них душу, оживить глиняные копии он не в силах.

Лирический герой А. Рязанова пытается оторвать себя от земли и еще раз, подобно креатору, отвести от глухоты свой слух, отделить от слепоты свое зрение, из непостижимого выплавить свое понимание (вспомним, как отделены были при создании Вселенной вода от земли, а день от ночи, свет от тьмы). В этом формирующемся мире может существовать *Другое сонца*, погасить которое под силу лишь матери (вспомним, как Сын Выдры бросается с копьём на солнце и уничтожает два из трех солнц – красное и черное (*Сваяси* В.Хлебникова), в предании *Глухые дни* К. Бальмонт рассказывал: *И по ночам всходило две луны. Два солнца по утрам светило с неба*), а также происходят непостижимые вещи – восходя на башню, можно размышлять башней; идя по дороге – видеть дорогой; существует возможность следить за воскрешением звезд. Даже камень становится зрячим (*Відушчы камень*), благодаря чему он в состоянии читать разноцветные мысли людей, ему под силу заставить сиять землю, море, небеса и, завершив существование старого мира, создать новый –

зрячий. А в небе возникнет новая *Планета метамарфозаў*.

Если мир столь необычен, так как же людям познать его? Существуют некие силы, неподвластные человеку; даже земле, не говоря о людях, нет извечной опоры, на которой они бы смогли удержаться, никому нельзя доверять, даже камню и железу. И все, что случается, определено отнюдь не человеком. Прошлое постоянно присутствует в нынешнем дне – *мінулае жыве, яно за намі назірае*. Все следит за человеком, его делами и ошибками, ибо *міг, што быў і ўжо няма*. Природа стирает следы человека, засыпая их песком, или зарастая травой, не случайно песок у калитки напоминает волну мертвого времени. А потому он никакой не царь природы, а просто игрушка, забава в руках мощной силы. Хотя и он пробует сказать что-то свое.

Так, человеку вкладывают в одну руку то поражение, то радость, и он успевает схватить в другую победу, грусть. А то, к чему он прикасается, становится собственностью, даже частицей человека (оружие, щит и меч так прирастают к рукам, что становятся частью тела, и от них практически невозможно избавиться). Герой А. Рязанова, подобно древнему пращур, не может до конца постичь – живая река или нет; мертвый топор или нет, ибо первая бежит, движется, а второй рубает деревья. Ему позволено отделить сладость от горечи, наслаждение от страдания, рай от ада, хотя невозможно жить только в *слодычы, насалодзе*, эдеме, без антипода они хиреют и пропадают, их односторонность не витальна. А посему можно говорить с ангелами, которые огненными мечами зорко всматриваются в души. А мир продолжает свои эксперименты и испытания, и хотя апокалипсис не наступает и не приходит в последнее мгновение, звезды переворачиваются и выливают на наши поля серу и смолу, взрываются громы над нашими городами, качается солнце (*Апошні час*).

Невозможно постичь сущность внешнего и внутреннего мира, ибо мы не в силах выйти из ограничения, наложенного природой, несмотря на все ухищрения и то, что мы включаем не только землю, но и великие миры и галактики (*Абсяг*). А человек стремится занять все, и все потерять; что отвоевывает у дня, забирает ночь; что отдает *ростаням*, забирает перекресток. Да и сам мир под стать человеку, ибо на небе светятся сразу два месяца – молодой и ветях (*Мяжа*): *ты ўжо мінуў, – гаворыць мне вечар. Ты яшчэ не настаў, – гаворыць мне ранак. Я мінаю і настаю, і неадступна мае сляды цягнуцца ўслед за мною*. Мертвый, как казалось, мир вещей не менее живой. Даже камни, символ неподвижности, гордятся собой, чувствуют свое превосходство, учатся быть людьми. Мечта героя – уйти в траву, раствориться в земле, исчезнуть. На пороге сидит старик, которому уже трудно выйти из хаты и возвратиться в нее: тело вобрало весь путь и само стало порогом – что же может помочь человеку переступить этот порог? В этом он подобен слову, что учится говорить, мысли, что учится мыслить, жизни, что учится жить. Ибо всеильное время и растит человека, и косит его, как траву; смерть становится рождением, которое не помнит о том, что было перед ним. Все съест сырая земля – даже гробы из дуба, граба, сосны, камня; да и человек – это земля, в которой хранится чье-то сокровище; путь загадочен, как полет летучей мыши,

существа, не умеющего летать. Между берегами рождения смерти, начала и конца и существует то пространство, которое заполняется только материей жизни. Ведь получив от Бога жизнь, человеку захотелось узнать цель последней, и тогда Бог дал ему смерть.

Мир нельзя отобразить единым во всей его целостности: он познаваем только в единстве единичных мгновений. Поэтому в зеркале нельзя увидеть свое отражение, лишь только изредка появятся изображения птиц, очертания неизвестных вещей, облики людей (*Падарунак хроснай маці*). В зазеркалье живет Бог, только узнать его невозможно. Как увидеть что-нибудь на иконе, на которой нет никакого изображения, никаких черт (*Чорны абраз*). Лишь осколки разбитого зеркала смогут дать общую картину бытия, хотя и они, отображая жизнь в каждое мгновение, не хотят объединяться в неделимое (*Аскепкі*). А потому Познание – наказуемо: *Потым мы будзем хварэць, будзем пакутаваць, але будзем ведаць, што далучыліся да самай сутнасці свету і што пілі з крыніцы, з якой ніў святы*. В этом и скрыт смысл Бытия, к которому каждый идет своим путем.

Один из наиболее значительных архетипов в поэзии А. Рязанова – *камень*, что не вызывает удивления, если вспомнить, что данный образ широко используем в европейской художественной традиции, куда, несомненно, пришел из Библии: *выражение “бессловесный камень” есть иносказательное и означает крайнюю степень сердечного ожесточения; употребляется для означения идолов. Камни выбрасывались на землю для обозначения какого-либо особенного дѣйствія Божественного промысла – наказания ли то, или спасенія* (Библейская энциклопедия).

Своеобразной иллюстрацией последнего и воспринимается философская мысль Ф. Тютчева *Probleme*:

С горы скатившись, камень лег в долине
Как он упал? Никто не знает ныне –
Сорвался ль он с вершины сам собой,
Иль был низринут *волею чужой*?
Столетье за столетьем пронеслося:
Никто еще не разрешил вопроса.

В версете *Сергей Цыган* камни, брошенные детворой в небо, возвращаются с удвоенной силой на землю, заставляя всех разбегаться и прятаться. Камни, закинутые Цыганом вверх, остаются там на зависть и восхищение друзьям. Детские игры забыты, но в недостижимой высоте плывут куда-то огромные тучи, в которых грозно грохочут камни, заброшенные левой, счастливой рукой героя. И кто его знает, где прольется каменный дождь. Вспомним последнее в жизни В. Хлебникова стихотворение (194, май 1922 года): *Вы разобьетесь о камни, И камни будут надсмехаться Над вами, Как вы надсмехались Надо мной*.

Глубинную сущность непознаваемого явления подчеркивает Ф.Ницше словами карлика-пигмея, мешающего герою взобраться к вершинам духа

одинокой и недовольной тропинкой между камнями: *О Заратустра! О камень мудрости! Ты так высоко подбросил себя, но каждый брошенный камень должен упасть!*

О Заратустра, камень мудрости, запущенный из пращи, ты истребитель звезд! Как высоко ты бросил себя, но каждый брошенный камень должен упасть! Осужденный к самому себе и к самопобитию камнями: О Заратустра, высоко ты подбросил камень, но он упадет на тебя.

Не менее ужасным предстает камень в одноименном стихотворении Н. Гумилева (*взгляни, как злобно смотрит камень*). Угрюмые друиды призвали его из морей отомстить за некие обиды. Днем он лежит на берегу, а ночью, страшный и черный, со скрытым пламенем внутри, летит пустынными полями, и всегда найдет обидчика, дабы раздавить его как пса бык, а затем возвращается назад смыть кровь в верных приливах и снова ждать новой жертвы. У Якуба Коласа в его главном эпосе камни воспринимаются препонами на пути, а потому извечная мечта – вернуться и собрать их, дабы пройти по новой жизни совсем по-иному.

Камни у А. Рязанова тоже живые, хотя их задача-предназначение, в соответствии с национальным менталитетом, все же иная. Камни становятся собеседником героя лишь в момент его неудач и жизненных поражений, ибо считают его нищим, не имеющим ничего своего и живущего чужим. Искренность человека наталкивается на их закрытость, ибо в их закрытости – их сила, в их закрытости – их каменность:

Яны пытаюцца, яны цешацца, яны ганарацца сабой, яны цяпер адчуваюць сябе мудрэішымі за ўсе мае аргументы, якія я ім прыводзіў, за ўсе мае ўчынкi, якімі даводзіў, што быць людзьмі лепш...

Alter ego белорусского поэта, вступая в диалог с, казалось бы, самой неживой субстанцией природы, учит камни быть людьми, просветляет их собой, а потому день, в который они открываются ему, становится сокровищницей, а день, в который закрываются, – черным.

Извечный симбиоз людей и камня, лежащего у дороги, вековой обмен взглядами (люди смотрят на камень, камень вглядывается в людей) и приводит к тому, что камень становится зрячим (*Відушчы камень*). Зрячесть символа недвижимости эмануруется, его вновь приобретенная сила мутирует людей, которые тоже становятся зрячими и приобретают необыкновенное свойство видеть мысли другого человека – пестрые, простые, крученые, белые, серые, черные, цветные, в результате чего стали понимать друг друга без слов. Сначала этому все обрадовались, а затем испугались. Камень сбросили последовательно в яму, море, в небеса, где он, улыбнувшись, стал, словно новая луна, кружиться и сиять над землей. От зрячего камня стала сиять яма, море, небеса: *так скончыўся колішні свет і настаў – відушчы.*

Краеугольной основой бытия предстает Камень святого Наума (одноименный версет, написанный после посещения вместе с поэтом Михаилом Ренджевым прославленного монастыря на святом Охридском озере). Камни самой различной конфигурации и размеров согласно плавной линии формирования, знающей, каким путем ей идти и завершаться, и одновременно

подчиняющихся линии, идущей с завязанными глазами (как оригинально и досконально отмечена специфика строительства уникального сооружения на скале) кладутся в основание не только материализованной святости, но и самой исключительной ауры монастыря, оплота веры и надежды. Подобно тому, как Христос становится доской спасения в бурном море (метафорика отцов католической церкви), так и камень святого Наума сумел подняться над мерою мира, дабы поднимать в следующую меру свет. Два славянских поэта (мгновенно возникают ассоциации с великими итальянцами, тоже выпавшими из своего времени и пространства и попавшими в Ад); построенная статуя на камнях, словно натягивают лук, превращаясь в стрелы для последнего и восходя напряженной тропинкой к познанию истины: каждый камень – это чья-то жизнь, помогающая им и потаенно надеющаяся на них.

Камень – основа христианства, не забудем смысл имени Апостола Петра. От веры человеческой могут сдвигаться даже каменные горы. Камни, лежащие в основе древней римской дороги, значительно усиливают силу последней, ибо они сдвигаются с места и выходят за пределы онемевших столетий, где налаживают встречу, в которой совпадают, делясь между собой, то, что умеет называться и что совершенно не имеет названия.

Постичь непостижимый поэтический мир А. Рязанова в определенной степени возможно через разгадку сокровенной сущности *зеркала*. У древних восточных народов вплоть до XIX века зеркала изготавливались из полированного металла, тем более они никогда не вешались на стену, а вправлялись в ручки или даже надевались с помощью шнура на шею. Закономерно, что отображение в них было далеко от идеала. Апостол Павел писал: *Теперь мы видимъ какъ бы сквозь тусклое стекло, гадательно; тогда же лицемъ к лицу... т.е. все духовное и вечное видимо и созерцается нами в настоящем состоянии также неясно и гадательно, как неясно видимы и естественные предметы в тусклом зеркале.*

И. Стравинский, великий композитор-новатор, чьи предки были из Речицы, считал, что человек живет не реальностью, а образами, сохраненными в памяти, а потому и зеркала становятся инструментом памяти. В них видишь скорее себя таким, каким был, нежели таким, каким являешься сейчас. А потому чистилище будет наполнено многомерными зеркалами. Заратустра, взглянув в зеркало, вскричал и сердце его вострепнулось: не себя он увидел в нем, а дьявольскую рожу и саркастический смех. В образе же демона и опять с саркастической ухмылкой появляется он в зеркале, показанном королям врагами его.

Зеркала у А. Рязанова подслеповатые. Герой версета *Падарунак хроснай маці* не может увидеть себя в нем, ибо его (зеркала) *наверхня зморшчаная і цьмяная, быццам чыясьці далонь*. В нем живет Бог, – утверждает крестная. – И некогда ты его увидишь. Иногда зеркало светлеет, морщины разглаживаются, и тогда в нем заметны летящая птица, силуэты людей, очертания неизвестных вещей... В нем можно увидеть и Бога, только никто не знает, что это Он (*И Божий лик отобразится в них* (Ф. Тютчев). У М. Богдановича уже было зеркало лесуна:

*Стаяў калісь тут бор стары,
І жыў лясун у тым бары.
Зрубалі бор – лясун загінуў,
Во след яго ад той пары:
Сваё люстэрка ён пакінуў.*

*Як у нязнаны свет акно,
Ляжыць, халоднае, яно,
Жыццё сабою адбівае
І ўсё, што згінула даўно,
У цёмнай глыбіні хавае.*

Зеркало – метаморфоза иконы, черной деревянной иконы, на которой не существует изображения, никаких черт (*Чорны абраз*). Но именно оно позволяет взлететь над земными просторами в немые будни космоса, где горят, не сгорая, солнца, ибо некто великий и непознанный смотрелся в них. Да и свое настоящее лицо можно увидеть и навсегда сохранить в памяти, найдя при этом некую, давно забытую радость, только в зеркале, на мгновение освещенном яснотой солнца.

Подобно тому, как по кольцам на пне можно узнать об уплывших летах, растаявших зимах, так и о человеке можно гадать посредством зеркала, которое хранит все обо всех, когда-либо заглядывавших в его загадочную амальгаму. Зеркало способствует олицетворению, оно отображает все изменения, происшедшие с героем, оно подсказывает, где правда и где ложь, где тьма, в которой нет ничего, и где свет, в котором есть все. В зеркале возможна встреча со знакомыми и незнакомыми людьми, птицами, ужами, животными, ножами и розами. Нет самого героя, ибо он в состоянии увидеть только вышперечисленные явления, которые и представляют собой его многообразные отображения, и надеяться на будущую встречу с самим собой. Из всего животного мира себя в зеркале способны узнать только приматы, слоны и дельфины, человеку пока данная опция не представлена, ибо он еще не сформирован до конца, а потому в каждое новое мгновение он тот и совсем иной.

То зеркало, в котором он все-таки увидел себя, разлетелось на мелкие осколки (*Аскепкі*), каждый из которых говорит с героем по-своему и рассказывает о своем. Они подают историю предыдущего бытия, в котором можно увидеть и воина, и пахаря, и алхимика, и поселянина, и йога на берегу великой реки. Однако нельзя соединить осколки в единое начало, протестуют сколы; нельзя познакомить всех этих исключительно разных людей, не позволяют края... Но объединяющее начало все же существует: *я той, хто стаіць проці вас, і ўзважвае вашы жыцці, і пераходзіць з аскепкі ў аскепак, не раннячыся аб краі.*

Не случайно сам А. Рязанов сравнивает время с зеркалом, которое позволяет увидеть себя как некого. Но – себя прошлого, в чем он опять близок

Ф. Ницше:

Узри эти врата, пигмей! Это врата мгновения. У них два лица. Два пути встречаются здесь, по ним никто не проходил до конца.

Этот длинный путь за ними уходит в вечность. И этот длинный путь перед ними – тоже к будущему в вечность.

Они противоречат друг другу, эти пути: они здесь сталкиваются лбами, и здесь, около этих врат, они и сходятся. А название их написано вверху, над ними: Вечность...

Будут ли вечно противоречить одна другой дороги, если идти по одной из них все дальше и дальше. И если от врат мгновения идет длинная, вечная дорога назад и за ними вечность, то все, что может произойти, уже когда-то прошло этой дорогой, уже произошло и прошло? И если мгновение тянет за собой последующее, то оно тянет само себя. И все, что может произойти на этой длинной дороге, должно повториться еще раз. А. Рязанов склонен считать, что время – колесо (вспомним перевод названия романа В. Казько *Неруш* – *Колесом дорога*).

Для лирического героя А. Рязанова нет *застав времени*, а потому переход из одного бытия в иное происходит весьма натурально, что создает уникальную возможность бинокулярного видения (вспомним фотографический аппарат Л. Андреева начала XX века) действительности, предстающей перед читателем в двух взаимоисключающих на первый взгляд измерениях – бренном и вечном. Трагическая обреченность всего живого, запрограммированная и неотвратимая, приведет все же не к пессимистическому безразличию, а к парадоксальной мысли о единовременном существовании всех когда-либо живших на земле. А потому чаще всего дорога будет соединять мир живых и мертвых, как это принято в фольклоре. В мире А. Рязанова все люди собираются на лесной дороге, ведущей на страшный суд; старики слышат плач умерших предков, в хате сидят, словно на празднике, умершие уже родители вместе с родственниками, и, поэту грустно, что они не с ним, хотя он их видит и чувствует. И только мама, удивительно молодая, утешает сына. В этом мире возраст не имеет привычной и такой естественной для нас значимости, смерть в классическом понимании не существует, а потому необходимо стремиться к чуду, когда бы все успели родиться, а *она* не успела бы ни одного (!) скосить своей косой. У А. Рязанова смерть – уже не злая разлагающая сила, а нечто иное. В. Хлебников же считал, что *после купания в смерти люд станет иным*.

За долгие тысячелетия сырая земля съела все: и кости людей, и полотна одежд, и гробы – из дуба, из граба, из сосны (*Тры труны*). Только посередине разрушенного кладбища уцелели три каменных черных саркофага, в двух из которых лежат, словно живые, нездешней красоты молодые женщины в черном с *Книгой магической мудрости* на груди. Сбитые с толку рабочие стройки переходят к третьему гробу, дабы открыть тоже самое в этом непознанном таинственном паралипипеде, закрытом, каменном, черном, поднятом из глубины смерти. Неужели смысл смерти можно понять только из посмертной книги магической мудрости, написанной золотыми буквами. Смерть у каждого своя, поэтому нельзя пытаться взять чужую или заменить ее даже для близких

(Нож з драўлянымі тронкамі).

Мы жывём у свеце, дзе вечар змяняецца раніцай, вясна – восенню, жыццё – смерцю (Апора).

Жизненный путь ассоциируется с дорогой; у каждого она своя. Дорога – объединяющий путь мира живых и мертвых. И по нему человек вынужден пройти до конца. Воистину древнегреческим предопределением судьбы, Рока веет от версета *Атрад*, в котором членам этого сообщества приказывают прибыть в дальнюю деревню Лукомер, где их ожидает расстрел. Им хочется жить, однако их судьбу держит в своих руках высшая неизбежность. И лирический герой и все члены отряда начинают предчувствовать свой близкий исход и чувствуют, как все вокруг наполняется невысказанным состраданием к ним. Они рады предстоящему длинному пути, ибо дни будут длиться и кружиться, словно в огромной воронке перед тем, как втянут всех в невозвратимую глубину. Дорогу на тот свет лирический герой усложняет кольцевым возвращением в родные места, в центре которого находится рожь. Именно во ржи он разувается, дабы быстрее вернуться в прошлое, именно здесь происходит его отделение (навсегда) от собственной жизни. Опять парадокс – герой еще жив, но уже произошло трагически-невозвратное разделение. А потому глубоко поэтические цепи рванувшихся к нему забытых тропинок и спокойно вышедших больших задумчивых деревьев, проплывшей со звенящими голосами и дорогими ликами школы происходит уже в ином измерении и только его тело, уже не существующее для этого мира, находит во ржи сапоги и догоняет отряд.

В версете *Святое жыта* на осенние Дзяды, *дзень, калі сумяшчаюцца восі таго і гэтага свету і дзейсніца свята яднання жывых і мёртвых*, как раз молодая рожь, выросшая к этому дню из похороненного в землю зерна, подтверждает вечную истину, что в мире господствует иная норма, открывая в простом событии великое чудо (вспомним прославленную притчу Христа). Миры эти закрыты герменевтически, хотя между ними поддерживает связь существо, не умеющее летать – летучая мышь (*Кажан*), да и мертвый повстанец, уже раздушенный траками танка и соединенный с землей, слотой, небытием, посылает пули во врага, который с тех пор тоже *жывы – не жывы, мёртвы – не мёртвы (Чачэнская куля)*.

Все проходит, – сказал мудрый Соломон, написав эти слова на своем кольце.

Незаўважна расце трава, незаўважна мяняюцца поры года, – утверждает белорусский поэт. *Час, як траву, мяне росціць, і час, як траву, мяне косіць, і смерць становіцца нараджэннем, якое нічога не памятае пра тое, што было перад ім (Атава)*. Идеальное состояние для А. Рязанова – лечь в траву, забыться, дабы не вспоминать свое имя и зачем ты в этом мире (*Разам з травою*). Надо дышать вместе с травой, слушать приближение тишины, смотреть как исчезает все, что нарушало гармонию и делило мир надвое. Только так возможно достичь nirваны: быть здесь и везде, присутствовать и отсутствовать одновременно. Идеал в этом процессе – еврейское кладбище, сросшееся с травой, с землей, непамятью и небытием (*Габрэйскія могілкі*). На

нем не водятся даже привидения страха; ни над кем оно не имеет власти, а время – над ним:

Так, яны ёсць, але ёсць у ё с ц ь.

Так, іх няма, але ў н я м а.

Вспомним Ф. Ницше, который считал, что поэты верят: *если кто лежит в траве и следит ухом, то улавливает нечто, парящее между небом и землей.*

И если поэтов охватывает волна нежности, они убеждены, что сама природа влюбилась в них.

О, как много разных вещей между небом и землей, о которых мечтают только поэты!

Среди главных архетипов вселенной А. Рязанова – *мяжа*, что абсолютно закономерно и обоснованно. Вспомним, что все в этом мире, начиная от реальной топографии и завершая делением философского пространства, основано на меже, даже сам человек в конце концов не природа, а граница, *мяжа* природы, и все главное и значимое происходит именно на ней. *Мяжа* не только делит поле, а на ней растут *божыя слёзкі*, но и стоит отец с косой. Стоит уже давно, ибо проржавела его коса, почернело косье, сквозь скошенную траву проросла молодая. И не видит он, что на небе сразу два месяца – стареющий и растущий (*Мяжа*). Молния разбивает пополам церковь, разделяя людей на две веры (*Маланка*). Межой между царством живых и мертвых становится порог. В *Паэме пагашаных лютэрак* герой словно по небосклону идет по меже, делящей (внутри и снаружи) мир надвое. Тень сторевшего солнца также падает на нее. В *Паэме парушанай мяжы* весь мир разделен границами, преступить которые невозможно. Все, что было, находится *за мяжою часу* (*Пагарджаны прарок*); нельзя переступить границу, ибо тогда на том месте, где вы только что были, вспыхивает пожар и на головы и плечи начинает сыпаться огненный снег.

Мяжа для белорусского менталитета то же, что для русского – *щель* (в интерпретации талантливого критика и писателя В. Ерофеева), через которую русская душа видна невооруженным взглядом, а самую ее можешь потрогать пальцем и даже пощекотать. *Мяжа* такой возможности не дает, потому что она сама не имеет очерченности, устойчивости, как и душа белоруса, склонная бросаться из одной крайности в другую. Особенно в этом мире, где все построено на антитезе, противоречии, противопоставлении. Первый же версет *Пярэчанне* из *Лесной дарогі* представляет собой единство и борьбу противоположностей, которым подчиняется мир внешний и внутренний, душа и тело, которым не до единства, как в *Притче о храме и слепце* Кириллы из Турова. Но между полюсами экзистенции, между плюсом и минусом бытия нельзя провести разделительную межу. Именно поэтому существуют в единстве, словно в спорыше, победа и поражение, радость и печаль, слабость и сила, вечер и утро, жизнь и смерть. И в этом основа. Подобно тому, как сущность ореха – это и ядро, и оболочка, так и сущность живого в яйце, желуде, зерне. Цельности быть и не может, над всем доминирует межа.

Однако вернемся к заявленному в самом начале эссе тезису о том, что А.Рязанов после значительной философизации своей поэзии, т.е. практически сразу, перестал писать о любви. Если прибавить к этому тот факт, что белорусский поэт – анахорет не только в творчестве, но и в жизни (имеем в виду публично составляющее последней), что внешне выражается в его стремлении к явному и чуть ли не демонстративному одиночеству в общественной деятельности, отстраненности от окололитературных тусовок, сознательной непринадлежности к определенной литературной группировке, а также явном нежелании допускать посторонних в свой внутренний мир, а не только творческую лабораторию, то вообще трудно определить (да и не возможно) роль, которую сыграла в его поэтическом мире женщина (вспомним того же Ф. Тютчева, многие стихи которого посвящены рано умершим женам или любимым, цикл стихотворений Купалы, посвященных Л. Пеледе, Станкевичанке, П. Меделко, да и сам реформатор поэзии Аполлинер свои циклы посвящал единственным, что характерно и для славянского разрушителя канонов классической поэзии Незвала. Да и П. Элиот писал только тогда, когда рядом с ним была Гала. Уйдя к Дали, она забрала с собой и его вдохновение, не случайно он больше ничего глубокого и значимого не сотворил).

Белорусский поэт гораздо ближе Г. Сковороде, да и, пожалуй, В. Хлебникову, женатому, по собственному признанию, со смертью. Брак же *лирического героя* (еще раз подчеркиваем – *sic*) А. Рязанова-поэта, а не реальной физической *асобы*, заключен с Софией, мудростью. И в этом *горном* союзе нет места для мелких флиртов и интрижек. Подобно Малларме, он не понимает, как можно употреблять в стихах слова *Бог* и *сердце*; первое вызывает впечатление камня в паутине, а *сердце* создает слишком метафорический образ. А. Рязанов исследует извечные проблемы бытия, в которых далеко не все зависит от человека, тем более его страстей и страстишек. Его великий тезка, Македонский, подчеркивал, согласно Плутарху, что именно сон и близость с женщиной более всего другого заставляют его ощущать себя смертным, так как сладострастие и утомление проистекают от одной и той же слабости человеческой природы.

По существу А. Рязанов – единственный в Европе поэт, кардинально отказавшийся от выигрышной и актуальной во все времена и эпохи сексуальной темы, что косвенно свидетельствует о его стремлении освободиться от всего вторичного и сиюминутного в процессе познания сущного. *Собака чувственности* (Ф. Ницше) не всегда верный поводырь.

Женскую красоту поэт А. Рязанов замечает и неоднократно фиксирует даже в некоторых своих пунктирах. Так, он называет поцелуем процесс испития молока женщиной из глиняного жбана; восхищается улыбкой незнакомки, спускающейся с горки; любит девушкой, разметавшей волосы до пояса изяшным красивым движением, или ее сестры, радующейся своему отражению в витринах или поцеловавшей себя в зеркале; он готов идти неизвестно куда неизвестной тропинкой за неизвестной женщиной, ибо все равно она куда-то ведет. Он любит многоликой и многообразной женской красотой –

*Між высветленых вітрын
дзве негрыцянкі ўзнёсла
нясуць сваю прыгажосць*

И все же ему далеко, как и каждому белорусу-славянину, до А. Камю, подчеркивающего прежде всего чувственное, страстное, неодолимо влекущее начало в анатомии прекрасного пола:

Женщины на улице. Зверь, сгорающий от желания, вольготно расположился в лоне и ступает мягко, словно дикое животное.

Французский писатель всю жизнь стремился избавиться от проклятого рабства – стремления к вечной зависимости от женщины. А. Рязанов, как и Г. Сковорода, философы-просветители, гораздо ближе к Л. Толстому, призывающему не акцентировать внимание на этой проблеме, в противном случае она поглотит все. То есть необходимо совершить некий духовный целибат, подобно тому, как М. Ганди совершил реальный, ибо сексуальное насилие никак не согласовывалось у него с теорией непротивления.

А. Рязанов сознательно отказывается от чрезвычайно легкого пути приобретения славы или хотя бы известности и популярности. В его версетах мы встречаем только образы старух или совсем юных девочек, что позволяет не акцентировать внимание на проблеме пола, ведущей теме всей европейской лирики. Как и на социальном аспекте бытия, который лишь изредка попадает в поле его зрения (вспомним дерущихся за сетку картошки женщин, бедную простоту окружающих вещей и закономерную убогость интерьера, что неразрывно связано с определенной эпохой). Не будет главенствовать у него, как у Сковороды, нравственная проблематика.

А. Рязанов, философ в поэзии, использует прежде всего поэтику притчи, поэтому в его произведениях связь с конкретными реальными событиями не актуальна. В идеале вообще не должно быть прямых ассоциаций с событиями, произошедшими совсем недавно и еще не имеющими определенного отголоска в жизни конкретного, прежде всего национального или социального общества. Поэтому несколько чужеродными воспринимаются, в частности, версеты, в которых слышны намеки на известного деятеля оппозиции, руководителя, банкирши, журналиста, они мешают чистоте эксперимента, ведь новому поколению данные ассоциации уже ничего не скажут, а произведения А. Рязанова рассчитаны на вечность. И для этого существуют незыблемые основы. Тем более, что сам поэт, анализируя данную проблему, нашел метафорически-афористический ответ: *у мастацтва і палітыкі адна зямля, але рознае неба.*

На протяжении многих тысячелетий подверглись генетической модификации, трансформации и мутации основополагающие основы экзистенции. В силу этого изменились базисные начала, что, соответственно, нашло свое отображение и в понятиях, их объясняющих, и словах, их изображающих. Тем самым возникла необходимость-потребность заново объяснить последние всем, в том числе и себе самому, опираясь при этом на

спрятанный в глубинах памяти эталон меры, дабы хотя бы таким способом вернуть им, словам и понятиям, первоначальный смысл.

В очередной раз поэт подчеркивает, что мы находимся только на поверхности явлений; все наиболее существенное и значительное опускается в сферы, недоступные постижению обыкновенными человеческими чувствами и разумом, и остаются в глубинах подсознательного и непостижимого. Пробриться же туда – невозможно, нет разрешения (неизвестно от кого); а поэтому мы удовлетворяемся самым малым, постигая только то, что позволено. Хотя и сами толком не знаем, чего ищем, и что мы там можем увидеть-обнаружить.

Подобно тому, как люди, живущие на поверхности земли, не могут постичь тайны подземелья.

А ведь там существует собственный мир, откуда только изредка (пока что) эхом доносится если не реальная угроза, то ее зримо-реальное предчувствие-ощущение и сопутствующая ей атмосфера растерянности и даже подспудного ужаса, который способен легко проникнуть и мгновенно разлиться в нашей сфере бытия. Свидетельством тому и тот факт, что земля, подобно предательскому льду, начинает проваливаться под ними, сдвигая со своих привычных мест церкви, тюрьмы, музеи, магазины. И напрасно кто-то сверху настойчиво призывает не волноваться и не обращать внимания – ведь это результат действия маленьких слепых подземных животных (*Краты*). Тем более, что мы и так давным давно не обращаем внимания на многое: на то, что мы уже не мы; что мы подкопаны в своих мыслях, действиях, словах; что неизвестно кем обмануты, что – неизвестно как – утратили почву:

*Мы чуем спаднізу штуршкі – быц-
цам там, над зямлэй, устае на ногі па-
лонны волат;
адною сваёй часткай палохаемся, і
радуемся – другой,
адважваемся і марудзім, чакаем і
вырашаем, як быць, што цяпер нам ра-
біць усё-ткі:
ці слухаць не тое, што чуем, бачыць
не тое, што бачым, казаць не тое, што
разумеем,
ці наярэймы ратам капаць пад са-
бой – разам з імі – зямлю.*

Даже во время такого величественного, с точки зрения цивилизованной истории человечества, процесса как пахота земли, могут появиться еще более страшные существа (*Змеи*), ибо земля готова представить человеку не только райские долины (вспомним древнегреческие мифы; да и у А. Рязанова из земли, словно железные воины, выступают ножи и иголки). Она могущественна, а потому в очередной раз демонстрирует свою неукротимую силу и величие: человек беспомощен, слаб, невечен, а финал всех его наивных действий-

устремлений – поднятый на мгновение *пыл на гасцінцу*, который практически мгновенно опадет-осядет под безразлично-*абьякавым* взором вечности. И такая участь уготована всему сущему на земле.

И в то же время только земля может вознаградить самым главным – покоем, ибо в расщелине земли слышна музыка. Не менее таинственно и зловеще в поэтическом мире А. Рязанова и антипод земли – небо, которое отнюдь не безоблачно и красочно, ибо является не только сферой обитания ангелоподобных существ (*Спадчына*). *Неба вялікае і нямое*, оно не только эфемерная твердь, которой можно и нужно любоваться (*я таксама ўзіраюся ў зоркі*), но и субстанция, в которой проплывают *човен, у якім сядзяць сінія людзі* (сразу возникает ассоциация с Матисом), облака с лицами поэта, странствующий город. Небо – символ надежды и пути реализации извечной мечты, ибо разве все дороги человека ограничиваются только землей; разве смысл его бытия реализуется только в окрестности; разве всеильна лишь мысль, закрывающая солнце (*Вандроўны горад*). Данный образ, как и танец с ужами, ассоциируется у подготовленного читателя с классическими литературными архетипами. Но именно в подобной ассоциативности и кроется особенность творческой манеры А. Рязанова, который никогда не мог идти путем банального (нет, не заимствования, даже подражания) и использования мировой традиции (хотя его никто бы не упрекнул в этом, тем более в эпоху постмодернизма), а, наоборот, создает новое из даже уже упомянутого. Если в *Путешествии в Лануту* (*Путешествие Гулливера* Дж. Свифта) летающий остров является обиталищем короля, который может произвольно лишить страну и солнца, и дождя; забросать жителей камнями; даже раздавить их жилища, то у А. Рязанова он видится как результат бесплодных поисков земных, своеобразным призом за многолетние попытки достичь мечты, ибо выплыл из людской надежды. Перед нами не просто метафора противостояния Англии и Ирландии, как у Свифта, а не осуществленная на земле мечта, не пойманная в реальных просторах синяя птица, узреть которую в ее странствиях во времени и пространстве смогут только смотрящие на звезды.

Однако рядом проходит орбита *Планеты метамарфозаў*, восходящей на небосклон после захода солнца, когда все становится призрачным и далеким. Из своих снов или воспоминаний она создает образы льва, человека, птицы, огня и своим излучением шлет сигнал человечеству, которое, однако, расшифровывает их совсем по-другому. И не может сопособствовать истине даже полет к космическому источнику, ибо планета вновь излучает устойчивые образы. Однако само стремление к разгадке заставляет людей понимать больше, чем видеть, а видеть больше, чем понимали теперь.

В этом вечном противостоянии двух антогонистических начал человеку ранее хотелось быть ближе к небесам, отныне же – к земле (*Хмара*). Туча, не имеющая (или спрятавшая?) ни глаз, ни ума, ни сердца, способна, однако, менять *modus vivendi* земной жизни, вселяя ужас в кур, собак, гнедых коней. Подвластная некоей могущественной силе, она способна висеть и вкручиваться над землей, видеть, что происходит в сердцах человеческих, переиначивать устоявшееся время. Иначе наступит расплата: небо разверзнется грозой, от

гнева которой спрятаться не в силах никто (вспомним два версета с одинаковым названием *Навальніца*):

Зрушыўся з месца дол, уславы лагчынамі і курганамі, і засланіў нябёсы.

Хаваюцца гнёзды і норы ў раптоўны змрок, а ў гнёзды і норы тыя, што засялялі, нядаўна зусім, наваколле і, кожны па-свойму, у ім валадарылі.

Каля ганку збіраецца і перайначвае час падзея, якая не хоча акрэсліцца і назвацца.

*Шукае маланка сцежку.
Па бездарожжы, адразу ва ўсе бакі,
разыходзіцца гром.*

Если связным между мирами (тот свет и этот) является существо, не умеющее летать (*Кажан*) – летучая мышь, а символом страха становится, как и в классической традиции, крыса (*Пацук*) и, вспомним Блейка, огромная полосатая кошка, неизвестно каким способом попавшая в наши Палестины и ужасно напугавшая тетку Тэклю (*Тыгр*), то связными между небом и землей становятся деревья и птицы, причем последние практически не обитают на первых, а лишь иногда используют их ветви.

ДЕРЕВЬЯ А. Рязанова в своем инобытии иногда сродни сказочным, они могут одарить райскими яблоками, на их ветвях успокоятся солнце и месяц. Однако это все только внешняя сторона экзистенции, подобная табличкам, на которых написаны возраст дерева, его название и размеры. Люди проходят мимо деревьев, не замечая их, ибо читают таблички. А их свидетельства так и остаются неуслышанными, а их письма так и остаются непрочитанными. И никто не в состоянии постичь, что даль – это дыхание деревьев, которые живут, вращая во время и пространство. Поэтому молодой А. Рязанов считал их людьми, отставшими от нас в пути, ибо укоренились они в землю. В более поздних версетах он еще более усиливает их человеческое начало, называя деревья своими братьями и своими сестрами; в лесу люди отличаются от деревьев только тем, что первые стоят на месте; идя по своей дороге, поэт ведет за собой лес. В то же время он всегда остается в лесу, несмотря даже на конкретное местонахождение ве его в данную минуту. *Какие же могилы легли между родственными душами?* – восклицает поэт. – *Какие расстояния и небосклоны?*

И виноваты в этом скорее всего люди. Деревья ничего не утаивают: как заговорят с ними окружающие, так они и отзовутся. Хотя Ницше считал, что если бы они заговорили, их никто бы не понял, настолько они взметнулись над

людьми и животными. Им мешают люди, они загораживают их, присваивая себе, однако деревья никому не принадлежат. Ягоды, фрукты, древесина – да, но сами они – нет и никогда. Чрезвычайно интересный поворот, как и в версете *Карона* – золото из последней можно украсть, но ее самую – не в состоянии. Подобное восприятие помогло Архимеду узнать, сколько золота и серебра в конкретной вещи и вместе с тем попутно открыть великий закон.

В одной вещи взаимодействуют, словно у Платона, идея вещи и ее непосредственное воплощение, так и у А. Рязанова материальная сущность реального предмета и ее кантовское начало, неподвластны законам физическим. Царь местного леса – дуб, соединивший в себе прошлое, настоящее и будущее. Он не стремится понравиться всем, его задача – быть во все поры года самим собой – дубом, вот почему он и отличается от всех собратьев *сваёй большай драўлянасцю, дрэвавасцю*.

Хотя в то же время царь деревьев в мире А. Рязанова может выступать и в классическом, мицкевическом духе-стиле. В поэме *Пан Тадеуш* дуб символизирует собой вечную Литву, ибо он выступает связным между землей, в которой лежат славные предки, и небом, где покоятся их души, ибо на плечах своих держит тысячелетнюю историю бытия народа и этой вечной земли. Не менее величественны и *Дубы заходняга краю* Алеся Рязанова:

*На ўзгорку і ўздоўж дарогі волаты:
так укладаецца век у вашы паставы,
што, бачачы вас, міжволі мы ганарымся
сабой і сябе далучаем да вашай, паз-
начанай веліччу, грамады.*

*Дубы Заходняга краю!..
Дужым памкненнем вы падымаеце-
ся над зямлёю і падымаеце з нетраў
зямлі вам давераны ёю цяжар, яго аб-
дымаючы дбайна –
нібы несяце пасланне з пары, не за-
лежнай ад непагадзі і пагоды, у другую
такую ж пару.*

*Вы адпачатку ў здзяйсненні, а мы
вымаўляем толькі і, нетрывалыя ў
тым, што нас вылучае, у знадворным
шукаем апору,
але, то, западаючы ўдалеч, то аб'яў-
ляючыся паблізу, вы, нібы досвед, зве-
даны некалі намі, знаходзіце нас і
моўчкі ўводзіце нас у айчыну, намі
пакінутую незнарок.*

Дерево значительно чаще человека становится героем пунктиров, версетов, вершаказов, квантэм белорусского поэта. Оно владеет каким-то таинством, поскольку именно на дереве растут плоды познания, то они (деревья) и знают все о человеческом уделе. Не случайно лирический герой версета *Старыя дрэвы*, попав на родину ушедшего в н и к у д а друга, находит только одни родственные души – старые большие деревья.

ПТИЦЫ. Певчие птицы чрезвычайно редки в небесной сфере А.Рязанова, да и используются они (или их функции) прежде всего в качестве фона (сокол, совершающий свои круги извечные в синеве, щебет и воркование, безмолвный крик улетающих гусей), на котором развивается основное действие. А прямое использование образов орнитологии совершенно нетрадиционно. Так, ласточки и скворцы, стремительно улетающие от нас, становятся символом отсутствия опоры и вообще чего-нибудь надежно-постоянного в этом мире; изначально обыкновенные серые гуси, так хорошо известные и любимые в народной и профессиональной лирической поэзии, в полете превращаются в крылатые бомбы (скорее, с нашей точки зрения, надо было сказать крылатые ракеты) с серьезно обозначенной задачей, направленной на уничтожение местечка, после монолога Яна превращаются в его друзей и заботливым эскортом улетают дружеской стаей.

В отличие от всей белорусской поэзии, где царствовали гуси-лебеди, соловьи, скворцы, воробьи и кукушки, в поэзии А. Рязанова птицы скорее сродни птеродактелям или страшным созданиям из фильмов Хичкока. Это существо, в котором доминирует не окраска перьев, да и не сами перья, не его голос или незащитность, а хищное зверское начало, воплощенное прежде всего в ужасающем взгляде и острых когтях, напоминающих о чем-то страшном, существующем, к сожалению, не только в кошмарах, но и в реальности (*Птах, Драпежная птушка*). Она всегда возле героя, сопутствует в его бесцельном пути, ибо ждет его смерти (чему в немалой степени и способствует), дабы с голодным криком опуститься на тело и твердым клювом (*глюгой*) ударить в лицо. Несомненно, что она из свиты Эриний, ибо темное око и металлический коготь помогает овладеть сначала волей, а потом и судьбой человека. Хотя практически всегда противоборствующие начала у А. Рязанова стремятся к симбиозу, ибо роком они обречены выполнять предначертанное сверху совместными усилиями. Напрасно герой стремится убить *вялізнага хцівага птаха*, ведь без него вероятно он просто не знал бы, куда идти. Никто не знает цели движения, но постичь ее возможно только в единстве устремлений с птицей. Как и в версете *Палёт*, в котором человек летит с птицей через мглу бездны времени из неволи – в освобождение, из печали – в радость, из тьмы – в светоч. Словно в сказке, человек кормит птицу своим телом, своей кровью, сроднясь до такой степени, что уже невозможно отличить, где он, где птица, где время; как в сказке, рубцуются раны, возрождается плоть, оживает кровь, но не стихает ненасытный голод пернатого существа. Бессмысленность акции подчеркивает финальное утверждение о том, что полет – абсолютно неподвижен. Однако даже своей статикой, своей неподвижностью это понятие и существо взрывает мир самодовольствия и равнодушия, тем

более когда в эту сферу врывается *Птах*:

*Раптоўна, нібы гром стрэлу (п-тах!),
і поцемны, нібы згустак, патухлае по-
лымя, птах – выклік і нерухомай фор-
ме, і бясформнай рухомасці.*

*Ён прыляцеў са Старажытнага Егіп-
та, ад бога мастацтваў Пта – як яго
пасланец, як яго патаемнае слова, як
іпастась яго духу.*

*Птах – адмыслова хатх-ёга: яго
цела паслухмянае любому подыху нат-
хнення, ён дасканала валодае тэхні-
кай левітацыі, і зямное прыцягненне
толькі дапамагае яму развіць закладзе-
ныя ў ім “птахчымасці”.*

* * *

*Вобразы вабяць услед за сабою, але
памкнуся за імі – і іх растворуць прас-
тора: магчыма, яны проста птушкі, якія
адводзяць таго, хто ідзе, ад сваіх зато-
еных гнёздаў.*

Именно поэтому птица (чаще всего фантастическая, далекая от реальных прототипов, похожая больше на результат магии, нежели копирования природы) становится олицетворением искусства в целом и его образности как основной сущности в частности. Образы манят за собой, но если податься за ними – и их растворит даль: возможно, они просто птицы, отводящие того, кто идет, от своих потаенных гнезд.

Зачастую вычурная образность искусства не только не служит постижению истины, но и, наоборот, уводит в никуда, в бессмысленность. А потому не стоит мчаться сломя голову за ней, подобно герою баллады Яна Барщевского за русалкой-спакусницей:

*Пачакай, памарудзь, адпусці жадан-
не – і ты перастанеш быць часткай, на-
цэленай супроць усіх, і вернуцца да
цябе тыя птушкі, якія не ловяцца, калі
іх ловіш, якія хаваюцца, калі іх шукаеш,
і ты пачуеш: у кожнай птушкі – твой
голос, і ўбачыш: у кожнай птушкі – твой
твар.*

Не менее жестокой по отношению к человеку воспринимается и еще одна стихия – ВОДА. Она настолько сильна, что отделяет тело от тела, слово от слова, сушь от суши, жилище от жилища, т.е. она дробит не внешнее, а внутреннее начало, а потому ее все обходят с опаской (*Плынь*). Вода пробивается из-под земли через криницы и колодцы, и зачастую она отнюдь не лечебная, да и не совсем вода, а желто-красная жидкость, словно где-то в глубине идет непрерывная борьба и все сплывает кровью. И от нее страдают и болеют люди. Вода становится мерой не только жажды человеческой, но сущности последней.

Из воды появляются страшные ужи, на воде колыхается маятник времени – камыш, застоявшаяся вода превращается в болото. Однако эту стихию постичь невозможно, поэтому необходимо отдаться ее потоку и попытаться вновь где-то в мире обрести себя.

В целом предназначение человека - только скольжение по поверхности всех стихий. И даже с камнем в руках ты не в состоянии постичь глубину, которая прячется-уклоняется от человека, и самое большое, что возможно достичь – это новая поверхность.

*Жыву на паверхні зямлі, і вады, і
агню, і ветра,
і цела – паверхня майго жыцця, і ро-
зум – паверхня цела.*

*Паверхняю – разважаю, паверхняю –
разумею, паверхняю – мераю глы-
біню...*

А может глубина в самом человеке, вот почему он возвращается в привычный мир, где поверхность разделена на устоявшиеся треугольники, ромбы, круги... Вода – это жизнь. Берега – рождение и смерть.

Цикл *Заваёўнікі* состоит из шестнадцати (sic) версетов, что уже, по современным меркам, сродни поэме. Это ли не свидетельство значимости проблемы в восприятии поэта, ибо в ней весьма рельефно проступают абрисы идей пассионарности, исторического возмездия, неотвратимости рока и предопределения судьбы-доли. Тем более, что эта тема актуальна как для имперских народов (вспомним древний Рим), так и для гонимых с земли родной, далеко не всегда обетованной.

Движение завоевателей по чужой земле в зачине цикла сродни поступи роботов из современных апокалиптических фильмов – своей неотвратимостью и жестокостью они сродни мифическим силам. Если бы произведение развивалось по классическим традициям, то оно стало бы в ряд к Бальмонтскому *Крик часового*

Пройдя луга, леса, болота, горы,

Завоевав чужие города,
Солдаты спят. Потухнувшие взоры –
В пределах дум. Снует их череда.

Сады, пещеры, замки изо льда,
Забытых слов созвучные узоры,
Невинность чувств, погибших навсегда, –
Солдаты спят, как нищие, как воры.

Назавтра бой. Поспешен бег минут.
Все спят. Всё спит. И пусть. Я – верный – тут.
До завтра сном беспечно усладитесь.

Но чу! Во тьме – чуть слышные шаги.
Их тысячи. Все ближе. А! Враги!
Товарищи! Товарищи! Проснитесь!

Завоеватели А. Рязанова словно из другого мира, они более подобны героям А. Бредбери, которые уничтожают бабочку: *Яны ідуць па чужой зямлі.* За ними горит земля, – путь их в неизвестность, единственное, что им доступно, это осознание того, что вернуться назад они никогда не смогут.

Путь этой страшной силы фантазмагоричен – центр мира смещается вместе с ними, на них наведена *пільная* линза небес. Каждый их шаг – это нарушение невидимой границы, которая удерживала их самих в их обличьях, в их именах, в их жизнях. Новая земля, огонь близкий и все небесные силы мутируют их – они выходят из себя, а шкура древних запретов выворачивается наизнанку.

Дабы передать адекватно весь процесс уничтожения-воссоздания (вспомним египтян и арабов, аварцев (албанцев) и сербов, древних болгар и македонцев, славян и прибалтийские племена, немцев и полабов) поэт сочетает несочетаемое. Многие его изречения становятся афористическими

– *Законам ахвяры ўраўнаважваецца
закон улады;*
– *Гуляе жыццё з імі ў смерць, смерць –
у жыццё;*
– *Бог абірае таго, хто сябе здо-
льны абраць;*
– *Бог, якога вы маеце, – смерць;*
– *Чаму чалавек жывы, калі ён жывы,
і чаму ён мёртвы, калі ён мёртвы?*
– *Вы парушаеце звыклае – і я ро-
біцца неабходным.*

В некоторых высказываниях, в частности:

– Не аддавайце сябе таму, што знаходзіцца па-за вамі, і не бярыце, што вам не належыць.

слышится вечное: *Не отдавайте святыню псам.*

Классический вопрос Ф.М. Достоевского уточняется и актуализируется

*Чаму чалавек жывы, калі ён жывы,
і чаму ён мёртвы, калі ён мёртвы? –
дзе долі адна адной абяцаюць сус-
трэчу, але сустрэцца ніяк не могуць.*

*А вы ідзяце паміж мёртвымі і жывы-
мі, і абвяргаеце відавочнасць, упарта
даводзячы, што чалавек нешта інак-
шае, чым ён мёртвы, і нешта інакшае,
чым ён жывы.*

А. Рязанов диалектик. И даже страшную орду он воспринимает амбивалентно. Не случайно завоевателей он сравнивает с оплодотворяющей силой, а чужая земля ждет их, ведь ей, земле, все равно, кто ее пашет, засекает, кто ложится в нее, как и женщине:

*Вы першыя: нібы жанчына, чужы-
на вас вабіць у глыб непазбежнасці – у
нябыт.*

А своей численностью, спрятанной жизненной силой, уверенностью, бессмертием они подобны вечному зерну, символу бессмертия:

*Бы жменя зярнят, сыпанутых у не-
абсяжнасць, вы несяце з сабой стара-
жытны – і зноў абуджаны – змест.*

Не случайно, что и всходят они на извечных загонах земли подобно молодым богам и, что совсем неожиданно и абсолютно непреемливо с точки зрения аборигенов, *зямля становіцца вышай*. Им позволяется все, они забрают в свои руки суд и на их сторону переходит правда. Твердый ваш шаг, в руки и жерла вкладывается преимущество, ловят зеркала отражения того, что должно пройти. Они в состоянии преодолеть множество возможностей, хотя выбирают **н е в о з м о ж н о с т ь**.

Однако, как всегда в мире А. Рязанова, в победе спрятано поражение. Невидимая сила сгибает координаты пространства, на башне часы показывают нераспознанное время, и хотя вас, завоеватели, как ручейков после дождя, все

равно

*Апошнім прыходзіць жаніх і смерць
бярэ за нявесту.*

*Расплюшчылася – і з груды старога
Рыззя глядзіць відушчае вока (вспомним древние иконы).*

Завершает книгу версетов *Лясная дарога* цикл *Рэчы*, в который вошли произведения, написанные в 1983 году (I), в 1992 (II), 1999 (III) и 2001 (IV – X), что, несомненно, свидетельствует о той значимости, которую имеют *Вещи* в реализации общей авторской концепции. Вещи в очередной раз довлеют – доминируют в поэтическом мире А. Рязанова, отодвигая в свою очередь человека на задний план, ибо они далеко не равноценны и равнозначны в пространственно-временной оси координат вселенной белорусского поэта:

*Раскопваюць гарадзішча.
Выкопваюць рэчы.
Вось рэч – рука, вось рэч – нага, вось
рэч – моц, вось рэч – улада...
Рэчы – апошняе цела людзей, якое
жыве найдаўжэй.*

В вещах *назапашваецца* эхо человеческих мыслей, зароків и отречений. Именно из вещей, как проявление их извечной и таинственной силы, и возникает *rex* – царь.

За вещи держатся, на вещи опираются, вещи передаются по наследству. Вещами измеряется конкретное время, очерчивается пространство, без них люди теряются, пропадают, без ничего не значат. Не случайно на вопрос о том, как их зовут, вещи называют имена спрашивающего. Именно с ними связан человек, ибо люди в начале творения были также вещами и обратятся в них снова. Вспомним, звери просили Заратустру выйти из пещеры, где он лежал семь дней, потому что все вещи усохли по нему и готовы стать ему лекарствами.

Вещи имеют сущность пропадать, а человек, привыкший к ним, жалеет об этом. Однако найти их – весьма проблематично: в пространстве нет, видно в постаревшем времени возникли извилины и спрятали там.

Не для того ли подарены вещам имена и звуки, чтобы человек пропал за ними, любимыми? – спрашивал себя Заратустра. – Говорить – это чудесная глупость. Говоря, человек танцует над всеми вещами. Правда, его звери возражают учителю, считая, что вещи танцуют сами по себе; все приходит, подает друг другу, смеется, удирает и снова возвращается.

У А. Рязанова вместо танца человеком складывается песня. Оставляя вещи в прошлом, человек стремится туда, куда влечет его удивительный, еще беззвучный, мотив.

Вещи значительнее человека, это наследие, которое передается от человека к человеку, и одновременно наследники, наследующие людей:

Моцай,

*якую ўкладаеш ў рэчы,
каб імі валодаць,
рэчы
трымаюць нас.*

Ян нікому не нужен в чужом городе, пока он не превращается в вещь; наши мысли давно потеряли свою силу, а слова – вес, лишь вещи напоминают о том, чего уже нет; человек всегда стремится сочетаться со зданием, памятником, дабы понять, что он еще не вещь, а правещь, а люди – канун вещи, и лишь выпав из мгновения они уравниваются между собой в правах. А. Рязанов показывает путь человека – из безлюдного храма в *модную краму*:

*Нам цяжка, амаль немагчыма, даў-
мецца, чаму нас пакінуў і не бярэ сабе
нанава Бог: магчыма, мы надта нале-
жым сабе і Бог для нас нехта ці нешта,
як рэч ці асоба, –
але ніякі, нат самы разумны, адказ,
які вынаходзіцца намі, не ў стане ўклас-
ціся ў п а в а р о т .*

Ответ на этот вопрос дал, как считают его звери, учитель Вечного Возвращения – Заратустра, провозгласивший, что все вещи вечно возвращаются, а с

ними и мы сами, что мы существовали уже бесчисленное количество раз, а с нами – все вещи. О. Уайльд подчеркивал, что мы зовем наш век утилитарным, но не знаем предназначенья ни одной вещи. Не случайно герой версета *Бацькавы рэчы* не взял ни одну из вещей, некогда принадлежавших отцу, чем невыразимо обрадовал невольного сторожа. Вещи – это след, оставленный отцом на этом свете, и ни одна из них не подходит сыну, даже сорочка – ибо что бы ты не одевал, все равно останешься голым.

Но существует и *незапятнанное* познание, когда от вещей ничего не требуется – только лежать перед нами подобно тысячеглазому зеркалу. Заратустра мечтал уподобиться в данном процессе месяцу, холодному и тоскующему.

У А. Рязанова последний тоже зачастую предстает сторонним соглядатаем, выполняющим какую-то сложную, непостижимую для землян задачу. Он предстает как *жоўты ветах – вушыная ракавіна нематы*; как *вусцішны, даўні, відушчы*, способный распознать меня во мне; это цыган небес, с которым можно играть в прятки; он может быть и дневным, когда выглядывает крадком, как тать, из-за тучи, подглядывая в щель неба словно *дапытлівы* страж, вызывая из укрытий привидения, и победив за ночь все облака, вынужден утром сам оставить небо. Но эта вещь недостижима.

КВАНТЭМЫ. В одной из своих записей (*Вобраз 83*) А. Рязанов дал определение этой своеобразной жанровой разновидности: *внешнее*

пространство переходит во внутреннее. Именно к квантэмам относится еще одно утверждение поэта: Стихотворение закручивается, как лента Мёбиуса: что в нем внутреннее, а что внешнее, что форма, а что содержание? Всякое разграничение упрощает, всякий раздел разрушает живую вибрацию смысла, возникающую благодаря этому соотношению: вера приобретает язык через него.

Внешне похожие на пунктиры, *квантэмы*, в отличие от первых, имеющих отдаленное сходство с некоторыми формами японской классической поэзии, совершенно оригинальны и содержанием и формой, если, конечно, пренебречь изречением автора о их неразрывно и взаимно оплодотворяющем единстве – симбиозе. Отсутствие знаков препинания – не просто желание быть оригинальным (этим после Аполлинера трудно кого-нибудь удивить, тем более, что данным приемом пользуется и проза). Без запятых и точек, а также тире и дефисов, которые любит А. Рязанов в других формах, чрезвычайно трудно найти логическую паузу, разделяющую словосочетания и синтагмы, что ведет к потоку самых разнообразных ассоциаций, не всегда предусмотренных во всей полноте и неожиданности даже самим поэтом. Практически каждый вдумчивый читатель вправе сделать собственную остановку в потоке сознания, разворачивающемся не в объеме романа, а в четырех строчках, в пространстве от одного до двух десятков слов:

*Твар вераду
ўзіраецца
углыб
не маю месца
вернутая вера*

Каждый образ полимерен и многозначен (*рунь уваскрашае руны, праз цела нацянькі страла спявае, прадонне з крыку*), однако их сочетание и возможная вариативность увеличивают смыслово-образное начало в геометрической прогрессии. Ибо неизвестно – *сны маюць вочы ў чэрапе пячор* или *ў чэрапе пячор нераспазнаны пращур; маўчанне мучыць меч* или *меч ерэтыка*. Перенос конкретного слова в определенную синтагму меняет все, смещает центр тяжести, точку отсчета, и новый образ доминирует. Подобная форма требует не только раскованности фантазии и ассоциативности, но и филигранной отточки фразы, что не всегда будет постигнуто адекватно и всемерно. Именно поэтому данная форма не особенно широко представлена в творчестве А. Рязанова. Наиболее полно *квантэмы* были представлены в книге *Вастрыё стралы* (1988) в разделе *паэтычныя мініяцюры*. Не каждый рядовой читатель будет разгадывать загадку тревожащей душу зарисовки:

*у садзе дрэвы
дзверы дзесьці
дзеці
шукаюць асалоду*

звер услед

Однако настоящий эстет прочувствует таинство слова, способного обозначить бытие:

*прадонне з крыку
ноч у дні –
крумкач
трымаеца ў руцэ
галінка лёсу*

По существу Алесь Рязанов, тонко чувствующий нерв развития классической литературы, столкнулся, как и все великие писатели всех времен и народов с онтологической проблемой – как высказать невысказанное, как передать непередаваемое, какую форму найти извечно неподдающемуся формулировке: *О если б без слова сказаться душе было можно*. Ф.И. Тютчев восклицал:

Как сердцу высказать себя?
Другому как понять тебя?
Поймет ли он, чем ты живешь?
Мысль изреченная есть ложь.

Л.Н. Толстой всю жизнь вел борьбу с ограничениями возможности самоописания и самопознания, налагаемыми повествовательной формой. До самой старости он то и дело испытывал отчаяние от собственного бессилия, когда он, чертя по бумаге буквы, стремился запечатлеть свои ощущения и мысли. Его задача максимум – *Если бы можно было рассказать себя...* и осталась, с его точки зрения, нереализованной. И это говорил великий писатель-философ, который впервые художественно описал то, что не поддавалось описанию – внутреннюю речь, подсознание, пограничные состояния человека: *Если бы можно было рассказать все впечатления и мысли так, чтобы сам легко мог читать себя и другие могли читать меня, как я сам, вышла бы очень поучительная и занимательная книга*.

Тем более, что современный язык напоминает скоропись, а само слово отнюдь не то, каким оно было и пятьсот и тысячу лет назад; оно все чаще уже выражает не мысли, а только передает информацию. Поэтому не случайно некоторые теоретики проповедуют: раз в звуковой оболочке отсутствуют или практически не ощутимы чувства, то и необходимо найти новый способ передачи информации и без слов, без оформления мысли. *А для развития идей в будущем могут являться и способы более тонкие, чем готовые слова*, – мысли А. Блока, высказанные ровно сто лет назад, поражают своим пророчеством.

Квантемы А. Рязанова и представляют попытку передачи несформировавшегося до конца эстетического и этического потрясения автора,

которым он стремится напрямую, практически без посредника – слова – достичь душу собеседника. Диалог происходит не на чисто вербальном, а на подсознательном, душевном уровне: загадочность и *плыткасць* авторской фантазии будоражит потайные уголки читательского сознания и мировосприятия.

*Прадмет для мастака не мэта, але
прад-мэта, папярэднасць, якую ён насычае сваёй
“радыёактыўнасцю”. Твор існуе, пакуль ён “ра-
дыёактыўны”.*

*твар вераду
ўзіраецца
углыб
не маю месца
вернутая вера*

* * *

*палічаны спачатку
чалавек
насупраць частак
частае аблічча*

* * *

*прадонне з крыку
ноч у дні –
крумкач
трымаецца ў руцэ
галінка лёсу*

А. Рязанов подчеркивает специфику поэтически-философского восприятия мира:

*Паэзія, у адрозненне ад жывапісу, не
здольная “зафіксаваць” менавіта гэтае дрэва,
менавіта гэтую птушку, менавіта гэтага ча-
лавека. Але затое яна здольна на іншае –
“фіксаваць” работу душы, якая спасцігае свет.*

Я начисто забыл, как строятся поэмы. Признание Г. Аполлинера чрезвычайно близко А. Рязанову, изменившего в значительной степени облик этого древнейшего жанра европейской классической поэзии. Нельзя сказать, что французский и белорусский поэты были пионерами в модернизации и трансформации (*трансмутации* по Рязанову) эпической формы, за две тысячи лет реформаторов был легион. Не случайно уже в XIX веке М. Лермонтов восклицал – *Умчался век эпических поэм.* Чтобы сказал великий романтик

теперь, после знакомства с многочисленными якобы поэмами в понимании теоретиков минувших столетий, трудно сказать. Во всяком случае пришлось бы найти синоним к глаголу (*умчался*), существительному (*век*) и прилагательному (*этических*), оставив нетронутым только термин, объединяющим и сдерживающим (пока!) в своем силовом поле произведения, совершенно не похожие между собой ни тематикой, ни сюжетом, ни композицией, ни объемом, – практически ничем.

О поэме-импровизации В. Незвала *Акробат* писали, что она является переломной в чешской поэзии: *Мир со всеми своими печалью ждет искупления акробатом-поэзией, а она срывается с каната, не может идти вперед уверенным шагом... потому что вступает из пропости в зрелость. Она уже не может быть тем, чем хотела – радостью и игрой, дарящей счастье* (Б. Вацлавек).

Рязановская поэма за три с половиной десятилетия эволюции превратилась в НПО (неопознанный поэтический объект), к которому пока что невозможно найти подходящую формулировку-описание.

В освоении законов поэтики классической поэмы А. Рязанов никогда не был примитивным подражателем, свидетельством чему поэма *Назаўжды* (1974), давшая название второму сборнику поэта. Автор не включил ее почему-то в книгу поэм *Каб мелі шчасце ўваскрасаць і лётаць* (2006). Поэмы автора печатались в сборниках *Каардынаты быцця* (1976), *Шлях 360* (1981), *У горадзе валадарыць Рагвалод* (1992), *Паляванне ў райскай даліне* (1995).

Возможно первые пробы пера показали поэту не столь совершенными, как иные, о которых сказано в аннотации: *Паэмы, што ўваходзяць у кнігу, увайшлі ў знак і з'яву пэўных перыядаў айчыннай літаратуры. Знітаванья часам, яны зазіраюць у сутнасць часу і трансцэндэнтныя далячыні раскрываюць у іх свой змест.* Поэма *Назаўжды* была органически повязана со своим временем и также органически выходила из него. Если, как и большинство произведений эпохи, она обращалась к военной тематике (чрезвычайно близкой географически (до Бреста рукой подать) и родственно (отец воевал), то подчеркнутой склонностью к эксперименту, своим замыслом, композицией, использованием тропов и всей системы изобразительных средств она явно выделялась на общем фоне отечественной поэзии *лица небыцим выраженьем*. Вместо баллады о подвиге мы услышали философский монолог о сущности жизни и смерти. Именно в этой поэме впервые зазвучали мотивы *межи*, границы между стихиями: *вышыннай і воднай мяжою з зямною мяжою*, бытием и небытием: *і наша жыццё – на мяжы смерці і будучыні*, а также главной судьбоносной дороги, который станет ведущим в более поздней лирике поэта. Здесь же проявились первые ростки парадоксальности, которые потом станут доминирующими: *мысленне мысліць дзеянне: яно – змест мыслення*. Создание нескольких ипостасей крепости, из которых реальная – не самая главная и сущностная – придает надвременность реальной трагедии:

*Крэпасць здзейсніла сваю эвалюцыю, выйшаўшы ў
новае вымярэнне і тым самым разбурыўшы першапа-*

*чатковую функцыю. Народжаныя пад яе Знакам,
мы так ці інакш паўтараем яе шлях: вычарпаўшы
адну інастась, непазбежна паглыбляемся ў другую.*

В исключительно ином стиле выдержана *Паэма жніва*, даже не верится, что написана она в том же 1974 году, настолько она мастерски сделана, да и в добавок в традициях, к которым только-только теперь подступает белорусская поэзия. Уже вступительные строки

*Упала зерне –
і не ўзышло,
а што ўзышло – куколле заглушыла,
а што не заглушыла – выбіў град,
астатняе развеяў вецер...*

вместе с описанием зверей, выбегающих стаями из лесов и нор, их ужасающие танцы-пантомимы, вóроны, закрывающие солнце, вызывают реминисценции с известными страницами Старого и Нового заветов и особенно притчами Христа (*Притча о сеятеле, О добром семени и о плевелах, О семени, возрастающем в земле неприметным образом*). Описание ужасов голода, разрушения и запустения, овладения миром страшными существами, являющихся олицетворением *імпэту, хіжасці, пагоні*, напоминает *Плач Иеремии*, слезы по разграбленному и опустошенному Сиону, по которому рыскают лисы (у Рязанова звери прячутся *панура і трывожна* по ржи, словно вспоминая угол, куда им необходимо успеть умереть). В пользу этому и *картавы і ўтрапёны халдзейскі коман*, проникающий в воспаленный мозг (известно, что иудеи, долгое время находившиеся в Вавилонском плену, несколько подзабыли родной язык, приняв речь своих властелинов, а потому, чтобы дать возможность простому народу читать и понимать Священное Писание, были сделаны парафрастические переводы ветхозаветных писаний на халдейский язык). Описание убогих и калек с нищенскими залатанными торбами, повисшими, словно худые дети (оригинальнейшее сравнение) на шее попрошайек – есть аллегорическое изображение измученного и разуверившегося народа в ожидании Мессии. Ибо если алчущиеся насытились, то *А Сэнс* (в тексте с большой буквы) *усё пытаўся пра спажытак*.

В этом же убеждают риторические восклицания – рожденный от хлеба, алчу хлеба, и поиски сеятеля, у которого необходимо спросить время будущей жатвы, ибо уже у других наливаются силой, честью и успехом. И только у героя поле зарастает куколем: сорной травой, растущей вместе с пшеницей. А.Рязанов показывает тщетность надежды на появление сеятеля, способного разъяснить, что должен жать рожденный от хлеба и что такое жатва вообще, ибо ничто не исчезает вдруг и безвозвратно, всегда остается принцип, который утверждают жито и земля, даже тогда, когда вбирается в силу куколь. Ибо даже явления природы подают свой пророческий знак:

*А спелы вецер намаўляў: рыхтуйся,
а поўня нахілялася: рыхтуйся,
і каласы круціліся: рыхтуйся –
рыхтуйся неаслабна да жніва...*

И потому герой готовит к жатве душу. И хотя не видима еще жатва, нечего еще жать, он раздувает кузнечный горн, нарезает серп, готовится к великому результату. Рожденный от хлеба, алчет хлеба, он пытается понять сущность жизни, понять Смысл, вечный и неделимый. Описание нищих, прошедших по ниве, *пабялелай да жніва*, (аллюзия со знаменательными словами из *Евангелия от Иоанна* (глава 4, стих 35): *возведите очи ваши и посмотрите на нивы, какъ онѣ побѣлѣли и поспели к жатвѣ*). Это значит, что есть и другая жатва, для всех более важная – это обращение души, и эта жатва должна состояться здесь и сейчас, ибо нивы уже побелели, а хлеб духовный уже созрел. От видимого Апостол обращает взор к невидимому.

Нарекания человека, якобы оставленного в этом слишком просторном мире, от которого он не может избавиться даже во сне, становится у Рязанова гласом вопиющего в пустыне. Ибо на очередной вопрос – *где подевался сеятель?* – отвечают облака, и молчание, раскаченное криком вóронов, воем зверей, криком толпы и шепотом нищих. И лишь в финале поэмы поэт постигает истину:

*А там, за ім –
як мог яго раней не заўважаць я,
чаму не заўважаў яго раней?! –
свяціўся незнішчальны голас Сэнсу
і падымаў з зямлі непераможна:
Я хлеб ваш... Я ваш хлеб... Я хлеб жыцця...*

Ибо *Иисусъ же сказалъ имъ: Я есмь хлѣбъ жизни* (Иоанна, VI, 35). Сеющий и жнуший могут не совпадать (Бог и Иисус), однако вместе радоваться будут. Контраст же эмоционального отчаяния и не менее яркой обретенной надежды становятся не просто игрой теней в структуре поэмы, а двигателем мысли от проклятия до осанны.

Поэма *Было балота* (1974), наоборот, представляет собой в лучшем случае апокриф, если не евангелие наизнанку, ибо в самом начале, как всегда у А. Рязанова, заявлено еретическое, направленное в пику зачина благой вести от Иоанна – *Вначале было слово* – по-юношески дерзкое – *Напачатку было балота*. Именно последнее становится определяющим архетипом этой сивой земли, а факт его осушения – это не просто последний путь через малые и большие реки в извечный путь из варяг в греки. Это обортирование окаменевшей от ужаса события земли, ибо проходили эры, пропадал свет, а сущность данная была первосущностью бытийной, первосозданной. И, как на похоронах люди шапки, окрестные деревья сняли свои величественные кроны. Болото, несмотря на свою вечность, не знахарка и колдунья, возратить она

свою душу никогда не сможет.

В одном из версетов А. Рязанова человек создает глиняные фигурки близких и соседей, в которые, несмотря на их сходство с реальными персонажами, он не в силах вдохнуть дух и оживить их. В перевосздании земли люди добились более значительных успехов: забрав существующий рай, и разрушив его, они создают новый Эдем, используя геометрию Эвклида и разрезая живую природу пополам, вгрызаясь в текущее тело зари, они превращают любимый родной уголок в непознанное место. Оплакивает родное болото чибис, но кто оплачет его самого? Клюква, словно ожерелье красное, выпала из рук; высохли криницы, питавшие не столько тела, сколько души.

Человек не может создать себе подобного, это прерогатива Бога. Зато он может создать Голема или Франкенштейна. Человек не может создать рай, он может только его разрушить. Болото имеет белорусский менталитет, оно не сопротивляется, не бунтует, расстилается женщиной перед завоевателями; лишь изредка покажет свою мощь, проглотив экскаватор, словно лягушка комара.

Оно, согласно апокрифическим преданиям, является нечистой средой, именно здесь и обитали злые духи, подземные голоса:

*То не вочы цямнеюць – вачніцы,
целы круціць і торгае шал,
і вар'яцкая ўсмешка шчыліцца,
агінаючы рота правал...*

Гибель болота, матери и мачехи в одной ипостаси, это гибель души земной и человеческой, и не только потому, что нечистая сила, потеряв сферу обитания, пойдет в город, к людям, но потому, что в этой мощи и силе люди в очередной раз показали свое бессилие.

Антитеза – основа мироздания А. Рязанова в целом, достигает своего апогея в *Паэме калодзежа* (1974). Она представляет собой монологи четырех действующих лиц – Дедала, Икара и двух землекопов; первые два – в обессмертившем их полете, остальные – за своей извечной работой. Монолог Дедала – это плач, тренос отца о сыне, которого погубит (в этом он уверен неотвратно) его же изобретение. Ему невыносимо смотреть ввысь, туда, где солнце и где сын, созвучный крыльям, созданных отцом, и власти же их подчиненный, подобный в своей стремительности стреле, пущенной тетивой лука. Как и все, знаменующее собой патриархальное начало, свой плач прерывает сентенциями:

*Як свет стаіць, ніхто не перайшоў
мяжу бязмежжа і бязмер'я меру,
якія адначасна тут і скрозь
і ўперадзе на ўзмах крыла заўсёды;
і ўсё адно не выбераш палёт, і ўсё адно не вычарпаеш космас...*

Няўхільна трывожную кроў маю гоніць па жылах,
 Вось так, мой таварыш,
 Мой горды сабрат па стагоддзю,
 Ішоў гэтай весняю раніцай ты,
 Так, пэўна, і птушцы,
 Калі яна крылы пачуе, карціць зведаць неба,
 Напоўніць іх ветрам палёта.
 Але, ці ж Зямля
 Не была для цябе надзеёным гняздом?
 Ці ж табе на Зямлі не хапае ўтульнасці,
 Граптоўнага хлба, і солі,
 І даўкай крынічнай вады да ламоты ў зубах?
 Ці ж Зямля не іграла табе па струнах сасновага бору?
 Не можа ж так быць, каб гадзіннікаў стрэлкі
 На ўсіх цыферблатах любові ды спяшаліся так,
 Што шчасця зямнога табе не паспелі адмераць.
 Дык чаго ж табе не хапае.
 Табе, Сын зямлі?..
 Хіба толькі зор пад нагамі,
 Якія б маглі быць апорай.
 Ты крылы свае сёння хочаш напоўніць
 Ветрам вясновым.
 Распраў жа шырэй свае крылы Ікара,
 Ужо да цябе набліжаюцца зоры.
 І цэлы сусвет, быццам сэрца каханай,
 Адкрыты.

Хотя надо отметить, что литовская поэзия, которую А. Рязанов щедро переводил, повлияла на становление белорусского поэта. Причем не только в сфере образности (*Атлас* у Рязанова и *Человек* у Э. Межелайтиса), но и на гораздо более глубоком уровне, в том числе и поэтики.

Все же закон бытия един. Дабы подняться на самую высокую гору, надо опуститься глубже, нежели ранее. Самые высокие горы растут из моря, свидетельство чему записано на вершинах и скалах. Из самых глубин должно восходить наивысшее к вершинам своим.

Зямля і неба пераплецены між сабою
 ўзаемаснымі нітамі, і цэнтрам гэтага адзін-
 ства з'яўляецца чалавек – “сонечнае спляцен-
 не” гэтых абедзвюх сфер.

Тут, на зямлі, чалавек арэ зямлю, ко-
 сіць траву, будзе дамы, і ўсё, з чым ён мае
 справу, істотна для яго, бо яно мае моц уздзе-
 ніцаць на яго долю. Калі-нікалі чалавеку зда-
 ецца: вась адраблюся ад зямлі, адпінуся –

і стану вольны... Аднак неба для чалавека не што іншае, як адваротная зямля, і, адпыхваючыся ад зямлі, ён гэтым самым адпыхваецца не да неба, але ад неба. З другога боку, адасабляючыся ад неба, ён адасабляецца і ад зямлі, і “няма яму міру пад алівамі”.

Толькі тады, калі неба згаджаецца ўзяць чалавека, зямля згаджаецца яго адпусціць.

Ф. Ницше заявил устами Заратустры, что из всего написанного его герой любит только то, что написано своей кровью. Если будешь писать кровью, поймешь, что кровь – это дух. Но и процесс чтения не менее велик, а за века и читатель изменился.

Нелегко понять чужую кровь, не случайно философ ненавидит тех, кто читает со скуки. Да и если раньше дух был Богом, потом стал человеком, то теперь становится чернью. А потому тот, кто знает читателя, уже не пишет для него. Зря учат чтению, еще одно столетие читателей, – и сам дух провоняет.

Заратустра ищет новые формы для своей философии, именно поэтому он обращается к жанру притчи, которая подобна горным вершинам. А тот, кто пишет кровью и притчами, хочет, чтобы его не читали, а учили наизусть.

Мир версетов и лиро-эпики А. Рязанова близок поэтике *Книги всем и никому*. И не только внешне, ибо не трудно найти определенное сходство и даже переключку некоторой образности, например, восприятие дерева на горе, взметнувшемся и над человеком, и над зверем. В его судьбе видится закон человеческого существования – чем сильнее человек стремится ввысь, к свету, тем сильнее его корни стремятся в глубину земли, вниз, в мрак – в зло. Это стремительный подъем, когда перепрыгиваются ступеньки, которые уже не простят герою; использование в качестве поводыря не людей: Рязановское *Я з вужакаю і савой* весьма близко тезису Заратустры: *Ты должен видеть и моих зверей – моего орла и мою змею; таких теперь не найдешь на целой земле.*

Однако гораздо ближе А. Рязанову парадоксальность мышления Ф. Ницше. Вспомним, *пока самые умные снова не нарадуются своей глупостью, а бедные – богатством*, из яда приготовил бальзам; из коровы скорби пьешь сладкое молоко; *любите мир как средство к войне*; а также высказывания о сущности человека: *величественное в человеке, то, что он мост, а не цель, я меняюсь чрезвычайно быстро: мое сегодня опровергает мое вчера; я – от сегодня и от вчера, но есть во мне и что-то от послезавтра, и от послепослезавтра.*

Объединяют двух философов-поэтов (по образованию оба филологи) поиски территории, свободной для возвышенных душ. Не случайно образ дороги, гор, самого процесса восхождения зрительно доминирует в их поэтическом мире, а некоторые герои версетов и поэм А. Рязанова воспринимаются как новые персонажи, с которыми в новых условиях встречается Заратустра. И в этом случае речь идет отнюдь не о банальном

заимствовании. Вряд ли молодой белорусский поэт в 1974-1977 годах смог хорошо изучить или хотя бы познакомиться с поисками Сверхчеловека: книги немецкого философа, считавшегося идеологом нацизма и фашизма, были запрещены, как даже и его имя. Тем более удивительные ассоциации возникают при чтении *Паэмы рэха* и *Першай паэмы шляху*. Первая представляет собой сочетание магических зарисовок-сопоставлений улиток и горбуна. А. Рязанов словно знал высказывание Заратустры о том, что с горбатыми и нужно говорить горбато. Услышав обращение горбатого о том, что Заратустра должен убедить калек в силе своего учения, герой Ф. Ницше в ответ заявил, что если отобрать у горбатого горб, то ты его лишаешь этим его духа; если слепому вернуть зрение, он слишком много увидит болезненного на земле и проклянет своего врача. Заратустра ходит среди людей словно среди обломков человека. Однако считает, что отсутствие у людей глаза, уха, ноги, языка не самое ужасное, ибо существует худшее – люди, представляющие собой лишь огромный глаз, огромный рот или живот – т.е. инвалид наизнанку. Несчастный безымянный мальчишка, получивший от жестокосердечных ровесников детей (вспомним безжалостных к подобным себе юных героев *Повелителя мух* И. Голдинга) презрительную кличку Карпеч, не в состоянии до самой смерти избавиться от горба, становясь зависимым от него, подобно тому, как улитка от своей раковины. Для обоснования данного сравнения поэт использует научные сведения о происхождении и эволюции улиток (*дагэтуль не знойдзены іхні продак*); о структуре ее раковины, на которой нет ничего лишнего, хотя можно отметить все ямки и холмы – именно по ней можно всегда догадаться, как звали хозяина; об одинаковом вреде излишней воды и засухи, которые становятся Сциллой и Харибдой; по останкам улитки всегда можно узнать об условиях ее существования, причинах появления и гибели; улитка ни на мгновение не может расстаться с раковиной, разве только в случае смерти – куда же умирают улитки?.. Бессловесная и бесчувственная жизнь слизняка (по-белорусски *слімак*), над которым не менее бессердечная природа проводит свои, известные только ей, эксперименты:

*З году у год расце ракаўка – страшная паст-
ка, якая сціскае, бязлітасна скручвае слімака і
прымушае звівацца ў спіралях. Спіральная фор-
ма ракаўкі спачварыла слімака: яна не падпа-
радкоўваецца асноўнаму закону жывёльнага свету –
двухбаковай сіметрыі...*

Свою же трагедию несчастный маленький горбун осознает постепенно, он не может сразу осознать суровый закон жизни – на кого Бог, на того и люди. Улитка владеет исключительной функцией – утаивать и помнить. Карпеч помнит все, даже плоскую щепку и пятнистый камень, которые, однако, не открыли ему страшную тайну, впрочем, как бабочка и свои, ибо жили на родном гумне, аисты. Жестокою правду и слово, не менее жестокое, ибо запав в твою душу, взошло и нащупало самую сущность, сказала детская правота и

беспощадность. Именно тогда он лишился первой и основной раковины – защиты матери и отца и, оставшись беззащитным в страшном и ужасном мире, зарыдал.

Трагедия научила его видеть людей и превратила в философа. Однако он не встретил своего Заратустру, потому и остались без ответа все его основные вопросы:

Куда умирают люди?

Справедливость в том, что люди живут или умирают?

Если есть рай и ад, то в какой ипостаси он будет там: горбатым или простым, с памятью или без нее, собою или нет?

Если горбатым, то в чем?

Если не горбатым, то в чем?

Почему у всех калек-инвалидов что-то отнято (глаз, рука, ухо – словно у Ф. Ницше), а ему прибавлено?

Нет надежды на спасение, горб становится судьбой, а судьба твоя с ним:

*Што б ні думаў пра горб – станавілася горбу
вядома:калі змрочнае і варожае – адбівалася
на табе, калі блізкае і шкадуючы – ён цябе шка-
даваў узаемна... Ты ўхіляўся і тузаўся, не жа-
даючы гэткай прыязнасці, і ўсё думаў, як станеш
хірургам і пазбавішся ўрэшце ад горба, і адка-
жаш прыязнасцю на прыязнасць, і на прыязнасці
жэнішся... А пра тое, што думаў горб, і ўявіць не рашаўся...*

Не случайно на берегу озера нашли раковину в виде ЭХА, т.е. аналога совершенства, и одежду неустановленной личности. – *Куды дзяваюцца слімакі з ракавак?* Заратустра изредка среди камней, выброшенных морем, находил жемчужины. Камень подобен раковине, хотя он очень часто находил вместо души только слизь. В руках недвижимого Шивы – раковина. Смерть – это когда помнишь.

Вступление *Першай паэмы шляху* (1977):

*Канчаўся горад
Я хацеў паспець...
Што каму казаць –
я з горада яшчэ не выйшаў...
А я хацеў паспець...*

Чрезвычайно адекватно ницшеанскому (перевод В. Семухи)

*І вось, без спеху, мінаючы многія гарады
і многія народы, абочнымі дарогамі вяр-
таўся Заратустра ў свае горы, у сваю пя-
чору. І вось – нечакана ён апынуўся каля*

брамы вялікага горада...

Заратустра в десятилетиях одиночества разучился мечтать, герой А. Рязанова, не зная, кто он есть на самом деле (*Simus non sumus*), не чувствуя, куда он идет, слышит:

*Я голас чуў.
Не бачыў я сябе.
Мне голас гаварыў.
Яго не бачыў.
Быў у сутонні і з сутоння чуў...
Пытаўся голас: хто ты?!..
Я адказаў і сам сябе пачуў –
да слыху дакранулася маўленне, -
што ведаў і не ведаў: гэта я...
Так, гэта я...*

И Ф. Ницше, и А. Рязанов постигли сущность древнейших герметических текстов: они полны таинства, загадки, темноты, в которой блещет мерцание непознанного смысла. Но белорусский поэт считает, что деятельность человека все же происходит в пространственно-временных атрибутах нового закона и порядка. В силу этого он мечтает преодолеть мир, враждебный ему, но, как чувствует он душой, все же подчиненный.

Город в подобной герметической замкнутости, сила и мощь непреодолимая, несоизмеримая человеческой. Поэт постигает себя через город (позднее он будет, восходя на башню, познавать башней, что особенно в стиле Заратустры), но город не откликнулся в этом условном диалоге. Но, не отвечая, он владеет магической силой, не позволяющей выйти из его заколдованного круга, гравитация места доминирует над особью. Он подспудно, телепатически может отдавать приказания, исполнять которые – закон. Но до определенной поры, границы, после которой исчезала идентификация. Сам предмет, сама сущность предмета, не говоря уже о душе, равновелики имени, названию (вспомним проблемы с идентификацией Иеговы). Заратустру никто не может остановить – ни Огневая Собака, ни хрюкающая свинья. В поэме А. Рязанова всесущий голос требует от героя, гибнущего в смертельной воде, признать, – что он – свинья, а затем – что собака. Человек воспринимал себя Богом, и был прав, ибо Бог есть в нем. Воспринимал свиньей и был прав, потому что свинья есть в нем. Но глубоко заблуждается, когда свою свинью воспринимает Богом.

Заратустра пошел в будущее со свиньей и собакой. А. Рязанов нашел свой путь. Ирреальный голос, просящий назваться героя, услышал совершенно иное: сорванный с места падал океан, мелькали отблески и всхлипы, но

*Растурзаны:
... я той, хто не свіння...
Блукалі сны:*

... я той, хто не сабака...
 Вада і жахі тыцкаліся ў твар
 я ў многіх тварах
 гіну не сказаўшы
 трапляю ў горад
 з горада іду
 іду не я
 пытаюся я хто ты
 за шыю абдымаў ланцуг
я быў
 сабака і свіння яны сцвярджалі
 яшчэ трывай
 яшчэ ступі далей
 па-за табой сустрэча немагчыма
 я быццам плеўку голас выдзіраў
 і адшпурляў а голас варушыўся
 ён гэта я
 мяне ўжо не было
 а слова гаварыліся пачута:
 я той хто шлях і хто на ім ідзе...

Герой А. Рязанова услышал звон города, хотя и далекого, но своего, и пошел к нему навстречу. Заратустра же сказал дураку, там, где нельзя больше любить, необходимо *пройти мимо*. И он прошел мимо шута и мимо большого города. С этой поры не только дорога стала символом всей поэзии А. Рязанова, но и сам поэт стал дорогой, как он сказал в поэме и последующих версетах.

*Не скончаны дзень тварэння: зноўку
 і зноў вылеплівае чалавек сваю лепшую
 долю.
 Дзеліць мяне прастора, з'ядноўвае
 час.*

Совершенно иная тональность определяет поэтику произведений, посвященных памяти близких: *Паэма рыбіны* (отцу) и *Паэма сланечніку* (неизвестной, но судя по всему весьма близкой поэту, Тэкле – вспомним, что именно с Тэклёй герой версета *Тыгр* увидел спящего полосатого хищника в белорусских камышах, а также охотился на змей; в одном из *зномов* он говорит о том, что *вучыў сваю цётку Тэклю*). Написаны они обе в 1975 году, но отнюдь не представляют собой очередной традиционный лирический экскурс в мир босоногого детства, наполненного брызгами солнца, запахом разнотравья и звуками вращающейся планеты по траектории мироздания. Перед нами одна из первых попыток осмыслить значимость ушедшего, которое, в соответствии с законами мира (реального и рязановского), живет в поэте и вселенной.

Опять же вернемся к нелинейности времени А. Рязанова, в котором

нельзя просто так вернуться в прошлое – реально или виртуально. Лирический герой, застывший в неведомом ожидании на опустевшем подворье перед раскрытыми воротами, не просто знак на пути летящего времени из прошлого в будущее. Это межевой камень в рязановском сочетании пространства и времени, откуда можно начать путь практически во все стороны, исключая классический *туда – обратно*. Данный реальный земной закон в поэзии А. Рязанова не только бессмыслен, но совершенно невозможен, как бессмысленны традиционные движения в невесомости.

Словно горб Карпечя, возвышающий его приземленное тело над ровесниками, Атлантида ушедшего, канувшего в океан забвения поднимает подворье вместе с маленьким Алесем до высоты утеса (побоимся других аллюзий, возникающих весьма закономерно и адекватно), на котором ветер времени позволяет увидеть детство, юность, мир реальный с отцом и без него, увидеть то, что не смог физически увидеть своими глазами, ибо не существовал в тот момент, но сохранил о нем память, ибо это видели родные глаза, сохранила общая единая память ушедших. А потому абсолютно равноправны в памяти сына образы отца, ожидающего расстрела в жите, и нынешнего, готового вернуться к ожидающему его сына на утесе-подворье. И тогда дорога в ночное (обычная до тривиальности) превращается в вечную дорогу, ибо закрытие ворот – это захлопывание двери в потоке времени, которое уже навсегда разделяет реальный образ отца и его восприятие, до конца не сформированное, не застывшее. Отец возвращается к себе, он въезжает в день, который делит со всеми встречными – небом, травой, конем, от цвета которого не в малой степени зависит восприятие мира, ибо прощаясь с конем, ты прощаешься и со всем. И, подобно Вещему Олегу, принявшему смерть от гробовой змеи, ютившейся в останках любимого коня, он везет на теперешней телеге кости всех коней предыдущих.

Однако вербальная эпизация событий – вовсе не примат манеры А. Рязанова, которому более импонирует принцип контраста и антитезы, чему и служит сопоставление устремления отца и его реальных свершений, бездна между небом замысла и суровой реальностью свершений.

Человек в каждое мгновение тот и не тот, нынешний и ушедший, привычный и новый, ведь мое *сегодня* опровергает мое *вчера*. Не случайно Заратустре всегда необходимо было узнать, что случилось с *человеком* за время, пока его, Заратустры, не было: стал он больше или меньше?

Не существующее, хотя с этим не согласны практически все люди, чему учит их жизненный опыт и традиции, линейное время, позволяет увидеть любимого человека одновременно в великих и низких (все относительно) делах: ссоры с женой и искренний плач над ее немудреными письмами в день смерти; планирование стройки и истлевшие бревна, заготовленные для дела, но благополучно забытые.

И можно ли сжечь прошлое, и тем самым забыть себя, как был сожжен номер в маутгаузенском крематории. Для человеческого ума недоступна совокупность причин явлений, но потребность отыскивать первые вложена в его душу. Отец для поэта не похож на остальных не только физически (*не*

тутэйшы), но и нравственно. Его ищет смерть (в атаке, в жите, в лагере, в истомном запахе черемухи (о как приторно-сладки запахи смерти, в этом А. Рязанов подобен И. Бунину), а он ищет золотую рыбу – раз существует обычная, то должна быть и не обычная, и тот, кто ее ловит, обязательно поймает.

*Так ён лавіў, і састарыўся, і знямогся – і тады
засмуціўся – засмуткаваў, бо тое, што ловіцца ў
вечнасці, – яшчэ невядома, ці зловіцца ў век.
Няхай недарэмна лавілася – ён сам дарэмны,
ён сам без нічога... І думаў, што сёння і рыбіна
тая не пераважыць яго надзей.*

Поэт – это не тот, кто пишет стихи, а кто живет по иным законам. Жизнь отца – это поэтическая дорога, не менее значительная, чем удел конкретного литератора. Не случайно к нему приплыла рыба и вместо ожидаемой награды (сиюминутной и осязаемой) раскрыла значимость его мечты и жизни. И он вернулся внешне прежним – те же сапоги, фуфайка, рукавицы, сшитые им самим, и совсем иным внутри – жизнь прожита в полном соответствии с предназначением, с тем, к чему так интуитивно стремился. И не вернешься уже в тот черемуховый солнечный куст, в то жито, в тот июль, в тот август, февраль, хотя зримость возникла между вами и никогда не уйдет.

Останется снег, засыпавший хату, красное солнце, морозные узоры на стекле, нагретые кирпичи, которые подкладывал детям в кровать, дабы согрелись ножки – *и все что делал, было самым-самым, а что не делал, не было никаким.* Вот почему необыкновенная рыба приплыла к окну, а сам ты ушел, навсегда:

*На самым світанні – і не пачулі – вярнуўся
бацька, сам гнядога распрог, сам занёс пад па-
ветку збрую, сам знайшоў, дзе пасвяцца коні, і
яшчэ раз вярнуўся, і зачынiў вароты.*

На этот раз навсегда (хотя в мире Рязанова двери открываются в обе стороны).

Не своим присутствием, а своим отсутствием была заметна Тэкля:

*Хто стане здзіўляцца, што ў
хаты ёсць дзверы, у поля – сланечнік, у неба –
сонца?.. Здзівяцца, што няма. З Тэкляй было ўсё
ўпору: сонца... сланечнік... дзверы... – а без яе
пуста.*

Не существованием своим, а несуществованием заметна героиня: *Быццам
жывою лічылася, а сапраўды не жыла...*

Не знала Тэкля великого Скорины, не слышала его завет не в тлене смертном оставлять себя, но и не зная, сохраняла не для себя, умножала не для

себя, а для земли, для истины, для птицы, для дерева, для хаты, для нас... Ни календарей, ни часов не существовало для героини и век ее был при ней: одна долгая ночь за спиной и один длинный день перед глазами, одна земля под ногами, а солнце – над головой. Не далась ей тайна грамоты, ни сказок, ни писем, да и просто рассказать о себе не умела: родилась и росла в темном лесу, лес вырубил, а сама осталась темной. Но эта темнота и позволила сохраниться всему человеческому в ее душе: ведь каждый пишет-читает свою главную книгу, и мы возделываем свое поле, как вальтеровский Кандид сад. А кто грамотный, а кто темный – спроси о том Тэклю:

*Адваротнасцю многая праўда, дабрыня –
адваротнасцю... Можна цёмным сабе быць і
можна – разумным, але добрым – яны атрыма-
юць – а добрым ужо не сабе, і нядобрае пахава-
ецца. Што падслухала Тэкля ў зямлі і сонца і пра
сабе паўтарыла няўцямна?*

Святая простота. Это не *sancta simplicitas* Яна Гуса, ибо простота Тэкли (фамилии у нее нет, как и у колосовского Михала, ибо имя им – легион) величественная. Ее сила ушла в землю, не завершенную землю, которая если что не взяла до сих пор, возьмет обязательно; а то, что до этого не вернула, не вернет никогда.

И если земля у жизни, и у жизни – люди, то откуда появилось отклонение, словно свои не узнали друг друга и разошлись без радости. И все вернется на круги своя: на смену книге придет книга, хлебу – хлеб, полю – поле; утомленного жизнью насытят жизнью и о ней же расскажут.

Не случайно библейскими аллюзиями наполнен авторский монолог: вдумчивому читателю остается только отметить прославленные афоризмы.

*Бо яны атрымаюць... насычаны будуць... на-
звана будуць... пацешаны будуць і будуць ба-
чыць... бо іх каралеўства нябеснае... бо зямлёю
завалодаюць... – гэтага, нават гэтага, быцца
самую сябе, не ўгледзела і не распазнала.*

Правда, А. Рязанов, подобно Иове, не только радуется пришедшим новым детям, но и грустит о прежних, погибших, и, опять почти богохульствуя, льет о них слезы, а потому белорусский поэт ищет свою вторую маму. А на его зов тихонько-тихонько навстречу, медленно-медленно, поворачивается подсолнух.

Традициями классического символизма определяются жанрово-стилистические особенности цикла: *Паэма гарачага лісця* (1977), *Паэма запаленых свечак* (1980), *Паэма пагашаных лютэрак* (1981, 1991), *Паэма чырвоных вяровак* (1991). И не только потому, что подобно А. Рембо, считающему, что он один владеет разгадкой сих диковинных шествий, т.е. разъяснить сущность своих произведений, понять их смысл и сущность.

Французский поэт советовал читателям и критикам не доискиваться разгадки его творений, а бесхитросно довериться каждому озарению-видению, принять их в качестве самостоятельной и самодостаточной данности. Это скорее тот метод, о котором В.М. Жирмунский в статье *Преодолевшие символизм* писал: с некоторой осторожностью мы могли бы говорить <...> о неореализме, понимая под художественным реализмом точную, мало искаженную субъективным душевным и эстетическим опытом передачу отдельных отчетливых впечатлений преимущественно внешней жизни, а также жизни душевной, воспринимаемой с внешней, наиболее отдельной и отчетливой стороны; с тою оговоркою, конечно, что для молодых поэтов совсем не обязательно стремление к натуралистической простоте прозаической речи, которое казалось неизбежным прежде реалистам, что от эпохи символизма они унаследовали отношение к языку как к художественному произведению.

Вряд ли А. Рязанов согласится с причислением его к разряду классических символистов. Вспомним, что и сам А. Рембо был зачислен к этому разряду без его ведома и уже после смерти поэта причислен к сомну и предтечам творческого метода. Нашего В. Короткевича тоже зачислили в романтики без его ведома и несмотря на сравнительно активные протесты против подобной систематизации. Однако постичь смыслодержательную основу данного цикла без разгадки символики невозможно. Правда, определение подсказки можно найти в других произведениях поэта (эта одна из особенностей творческой манеры А. Рязанова, который реализует зачастую одну и ту же если сходную сроблему во всех излюбленных новаторских формах – от пунктира до поэмы. Так, к *Паэма гарачага лісця* эпиграфом становится катрен автора:

*Бярэзіна ўсохла,
а ў вершаліне
красуе зялёная амяла:
пераможца лёсу?!*

Амяла, паразит на деревьях, вырастает до злобной, фантастической силы, способной завладеть конкретным организмом и погасить сознание личности и мира. Не случайно в спонтанной истории гибели последнихо на разрастается до такой формы, что все, связанное с ней, пишется с большой буквы: *ТЫ ў гарачым маім лісці...; Гай святой АМЯЛЫ; ТЫ НАЗЫВАЛАСЯ АМЯЛА; што з ТАБОУЮ?! И завершается поэма повтором зачина ТЫ НАЗЫВАЛАСЯ АМЯЛА...*, но уже выдаленным и цветом и размером. Ее боятся называть своим именем, как когда-то не вспоминали лукавого (*пра воўка памоўка, а воўк тут, Lupus in fabula*), как остерегались назвать болезнь, употребляя эвфемизмы (болезнь века и все разновидности). Один М. Светлов, узнав о личной трагедии, рассказывал о *рачке*, который завелся в нем и просил для этого существа пивка. Он сравнивал себя с бутылкой, которую, как и его, будут скоро хранить в темном месте в лежащем положении. Хотя кто его знает, как все было на самом деле, возможно, все это легенды, когорые блуждают возле неординарных личностей.

Все образы поэмы исключительно символические: горькая звезда, ведущая героев и истекающая кровью; больница, превращающаяся в собор и наоборот; белые звуки, превращающиеся после того, как сбросили халаты, в черное; Херувимчик, склоненный над слезой. Трагедию подчеркивают *бы савіныя вочы-поўня*; предки, уходящие в черноту; жизнь убивает, выживают дегенераты; мозг, страдаемый болезнью, позволяет еще увидеть свое отражение. Гласом вопиющего в пустыне звучит обращение к людям и молитва к верхним силам. Напрасно. Бездна охватывает мир, проникая из темных окон.

Ты слышишь зов земли, и распознать его не можешь, ибо все заглушает страх смерти. И ты служил уже не идее, а был рабом *вантробаў*. А тело, которому тоже был слугой, наполнено, как и душа, электродами, бессильными в сражениях, финал которых известен. Многоточие концовки – гвозди, забитые в гроб...

Свеча – это не только вечное свидетельство скорби. Пламя свечи в христианской традиции в своей изначальной значимости обозначало любовь Христа и радость духовную. Блаженный Симеон Салунский объяснял это явление так: *Горение свечи символизирует обожение человека, его превращение и очищение огнем Божественного света, а также означают свет, которым сияют праведники.*

Один человек приходит в этот мир, один и уходит. Хотя куда идти, ведь даже воздух тебя уже не пускает: земное вращается в землю, а небесное – не твое... Ты уже отрезан от всего, некий величественный замок закрывает путь – *прада мной... за мною...* Даже ладони складываются замком, воскресения нет, ибо где взять щепотку тлена, речь заменяется кратким вздохом – слова замораживаются льдом:

*Я з вужакам і савой...
Гавару сябе, як цытату...
Ды ўсё боскасцю –
Сам не свой –
Адчуваю, што я адцяты.*

Наивно выбирать направление пути (*шлях – панылая кевяла*), все равно собьешься с дороги – *ТЫ НАЗВАЛАСЯ АМЯЛА* – выживут только простейшие, мох и бросня.

Поэмы *Рагвалод* (1999) і *Усяслаў Чарадзеі* (1994, 1998, 2006) внешне знаменательны тем, что в их заглавиях названы имена прославленных героев прошлого. Это весьма важно для реализации идейного замысла автора:

*Як убірае ў сябе
Чалавек
Свой век,
Так убірае
І памятае чалавека
Імя,
Яму дадзенае нараджэннем*

І спраўджанае жыццём.

Словно Пушкин (*что в имени моем?*), Кэрролл (кролик назвал имя Алисы глупеньким), Ницше (Заратустра вместе с собственной тенью отучался верить в великие имена, ибо имя – тоже кожа. Когда дьявол сбрасывает с себя кожу, то и имя его спадает вместе с ней. Да и сам дьявол не более, чем оболочка) А. Рязанов пробует сущность этого актуального во все века и эпохи слова:

*Удумваюся ў яго,
Услухоўваюся ў яго,
Трымаю яго на вуснах.*

Имя – бренд, знак, поводырь на той меже, где бытие совпадает с небытием, а бессмертие приобретает совершенно иное качество: имя всеильно, оно материально, хотя подвергается оценкам:

*І ключ,
І замок,
І прастора,
Належная іншаму вымярэнню, –
Імя,
Што прыйшло ад цябе,
Каб весці
Цяпер да цябе...*

Зачастую имя – то единственное, что остается от живущих на земле. Миллионы предков ушли в предания, их силуэты растаяли в глубинах-далях времени: пусть они еще так недалеко (с точки зрения вечности) от героя, что можно их позвать и даже услышать ответ – все равно наша история идет от имени прославленного – Рогвалода, а ее разгадка – от имени Всеслава Чародея. Об этом свидетельствуют и краткие, но потому очень яркие и внушительные страницы летописи, которых, как и египетских пирамид, боится время.

А. Рязанов помнит об этом, а потому в некоторых разделах поэм он возобновляет чеканные строчки временных записей. В первую очередь там, где излагается, как он (герой) пришел и нашел на этом холме город, в этом крае – отечество, в этих людях – народ, а в этом народе, городе и отечестве дело, славу и судьбу. Но яркая стилизация, не говоря уже о примитивной контаминации и щедром цитировании, отнюдь не особенность творческой манеры мастера современности. Включение в структуру современного произведения классических фраз и цитат, уже услышанных и воспринятых читателем разных эпох, не оправдывает надежд, а зачастую работает против автора (вспомним повальное цитирование евангельского Апокалипсиса о звезде Полынь в произведениях о катастрофе века). Так, вместо использования сотни раз повторного *Не хочу разути робичича* он воссоздает образ несчастной невесты, открытой всем ветрам и оцепеневшей от ужаса, уже принесенного последними. Она безмолвна, несмотря на произнесенную крылатую фразу,

пережившую века и столетия, как безмолвны все девушки-невесты, особенно принцессы, ибо, в отличие от сказочных персонажей, никому не интересны их страсти и склонности, все подчинено великой целесообразности:

*То адчыняюцца, то
зачыняюцца дзверы.*

*Сваты то выходзяць,
то зноўку ўваходзяць.*

*І нерухома сядзіць
між князёў маладых,
нікому не кажачы слова,
Рагнеда.*

Княжна, а затем великая княгиня, своеобразный в будущем символ свободы, поднявшая меч на своего мужа (из-за поруганной чести дочери, сестры или просто женщины, уязвленной гаремом мужа из 600 наложниц; о душа женская!) у А. Рязанова предстает игрушкой в руках черных сил. Ведь от нее ничего не зависит, а потому она оцепенела от зримого предчувствия (женщины интуитивно владеют подобным даром пророчества) еще более ужасающих трагедий и катаклизмов, в которых потеря короны – не самая значительная. А потому финальный императив *вершаказа* А. Рязанова *Горад – У горадзе валадарыць Рагвалод, горад радуецца Рагнедзе* – воспринимается как классическая ирония, ибо только она и является последним прибежищем слабых, униженных и оскорбленных.

Знаменательно, что бесстрастные внешне, но от того не менее огненные (под пеплом огонь) слова – *И приде Володимер на Полотеск, и уби Рогъволода и сына его два, и дъчерь егоноя женѣ* заменяет картиной уже не столько в летописном, сколько в библейском стиле, ибо эта трагедия величественна, неизбежно-неотвратима, ужасающе-реальна: страшные в своем безмолвном подчинении грозному приказу существа отвечают на вопрос, студящий кровь в жилах.

*Спытаешся ў птаха,
куды ён ляціць,
спытаешся ў звера,
куды ён бяжыць,
спытаешся ў гада,
куды ён паўзе таропка.*

*І кожны
адкажа адказам,
які цябе змусіць
знямець:
“Каштаваць Рагвалода”.*

Для этого ли живет человек? Ведь ты многолик. Удивляется князь в тебе: как может кто-то чужой, инородный, непрошенный, самодостаточный вторгаться в княжество твое и насилие нести с собой на конях? Удивляется Бог в тебе: как может кто-то чуждый, инородный, непрошенный, самодостаточный тобой владеть и угрожать твоему прекрасному телу железом?!

Всему свое время. Время плыть в будущее до Киева и самого Царь-града и оглашать пространство кривицкой речью, и время тянуть через силу волоком челн; время пить чару с вином и время, когда недопитое вино мучит жаждой Тантала. И несмотря на тысячу пролетевших лет, не наступило время подведения итогов, суда, твоя жизнь еще длится:

*Яшчэ не дасніў цябе
сон,
яшчэ недаздзейсніла цябе
мэта,
яшчэ недадумала цябе
думка,
і мова недаказала,
і моўча недамаўчала,
і недаўсвядоміў Бог.*

Именно поэтому в черном брюхе неба плывет и ныряет в облака блестящий месяц и через века несется чей-то крик. А на воде челны отвязались от причала и сами, без никого, плывут в неизвестность. Куда? На вечный суд или в прошлое? Бегущие лисы и летающиеся вороны на кровавую жертвотрапезу заставляют человека не думать о том, что он здесь, на земле, самый первый и самый великий. А. Рязанов использует бояновскую аллюзию из великого Слова о походе Игорево, которое тоже является образцом для нашего современника (во всяком случае белорусский поэт знает творения своих предшественников). Напоминание-предостережение Всеславу о том, что ни хитрому, ни умелому, ни птице быстрой суда Божьего не избежать: *Ни хытру, ни горазду, ни птвицю горазду суда божа не минути*. А потому до страшного бега и не менее ужасающего полета должен понять свое предназначение и место. Всякий должен подойти и сказать: *Бог во мне, Бог в тебе, и над всеми нами*. Ибо на каждую власть есть еще большая власть, на каждую победу находится еще большая победа, а потому необходимо постичь то состояние, которое тебя проявит до конца и воплотит: тогда обретешь себя на путях незнанных и слова, не найдя слов для сравнения, онемеешь перед тобой.

Куда уходят люди? Куда уходят великие люди? В чем урок их бытия? Они скрылись, ушли так далеко, что осталось только несколько строчек в летописи да упоминание в древнейших преданиях. Облик растаял в глубинах извечных, эхо практически совпало с хмурой далью. А может он еще не все пережил; не все изведаль? Не отдает его прошлое, *невараць не вяртае*, небытие не отпускает, полочане тебя не видят, кривичи не слышат, потомки не вспоминают. Но ты не таков, как все. Заключение в своем времени,

замкнутый в своих, таких изменчивых, днях и ночах, ты умеешь выходить за пределы времени. И там, где безысходность, находишь удачу, в безнадежности – результат, в опасности – дорогу. Туда, куда не доходит отблеск, не долетает отзвук, туда, словно в перевернутую в глубину гору ведет тебя к цели: горы превращаются в тропинки, тишина – в разум, сумраки – в зрение. Существует ведь и сила, более могущественная, чем ты, она ведет человека по таинственным дорогам и открывает замкнутую даль. Словно сокола – высота, рыбу – глубина, волка – глушь, тебя влечет и позволяет тебе становиться собой простор, соединенный с этим миром и уже соединенный с тем.

А. Рязанов *кличет* своего героя, дабы он пришел в нынешний день и привел с собой века, ушедшие в прошлое, и ту потерю (*страту*), что забирает людей от людей и человека от человека, преодолел. Не случайно именно в духе 130 Псалма *de profundis* (из глубины) *clamavi* (звучит) не только голос:

*З прадоня
Мінулых гадоў
Узнікаюць надзеі,
З надзеяў –
Людзі.*

Отпущенные мыслью, памятью и воображением, они вновь исчезают (это не дантовские тени); а потому ты уже не ты (ибо уже не принадлежишь ни стати своей, ни имени), а самая нетронутая глубина, самая недостижимая высота, самая опоясанная туманами даль. Ведь ты находишься там, где не понятно, что перед тобой: лес или люди, челн или облака; что-то *наўмысна блытанае*, *сляпое* обтекает тебя и ты не видишь ни того, с кем воюешь, ни того, от кого уворачиваешься.

Если в мире В. Хлебникова не было *заставы* времени, то у А. Рязанова она возникает и преодолеть ее можно только с помощью гроба, услужливо подставленного кем-то на казалось бы прямом пути, совсем не схожими с реальным физическим:

*Хто зажадае сабе пакуты,
Калі магчымая ўцеха?
Хто накладзе на сябе лахманы,
Калі мае шаты?
І хто
Аддасць перавагу страце,
Калі кладзеца
Да ног набытак?
Раззам з усімі з чараў
П'еш хмельную слодыч,
А сам – атруту.*

І свет

*Табе адкрывае свае таямніцы,
І адчыняе
Табе свае скарбы*

Смерць.

Поэту никто (ни поле, ни пуша, ни берег, ни река) не знает, где ты опять появишься снова, ведь ты вспыхиваешь, словно огонь, твоим присутствием полон простор, отовсюду незримо глядят твои глаза; ты везде – и вне места; всегда – и вне времени; со всеми – и без никого.

Через смерть ты совершаешь очередной путь к самому себе: *Значэнне займае сабою ўсе берагі; і згуба вяртаецца да вытокаў*. Живые умрут, а мертвые – воскреснут. Словно расстаешься с самим собой: отходишь оттуда, где было все твоим, туда, где ты сам. Будешь видеть: приблизился к концу, и знать: вернулся к истокам.

Это река Заратустры, которая своими извилами возвращается к началу, или жизнь, что все время преодолевает самую себя. Умершие и растаявшие в небытии герои возвращаются к истокам, к себе, но начинают постигать себя практически с нуля, как и все ныне живущие, ибо дела, или совершенные, отделились от них, а отделившись, начинают противоречить им самим. Так взглянув в речной поток, удивляться: куда делся молодой князь и откуда взялся старый?

Тебе ли, Всеславе, радившемуся от волхования, пристало спрашивать об этом? Таинственное и загадочное в судьбе Чародея прельщает и А. Рязанова, описывающего летящего над землей змея, переливающегося всеми цветами радуги. Волхвы, собравшиеся у него, вызывают и ассоциации с более великими коллегами, пророческими рождение Спасителя. Но и у А. Рязанова *Таго, хто нарадзіўся, Вясткуе падзея, Вітае неба*. Словно в Вечной Книге волхвы пойдут тропинками явлений и обретут тебя.

Не в последнюю очередь образ Всеслава Чародея привлекает поэта А. Рязанова и тем, что фигура переходная, находящаяся на *меже*: бытия, времени, пространства, веры. Именно ему *запярэчаць Адпрэчаныя табою Старыя багі; цяпер маліся свайму Ёкрыжаванаму Богу, кліч замовы на дапамогу*.

Как верили поганцы-язычники, ты, рожденный от волхования, бываешь в гостях на небе и в пекле, советуешься с птицами, гадами, зверями, и там, где для всех *межа*, граница, для тебя открывается возможность.

Пограничность, *памежкаваецца* Всеслава Чародея – идеальное условие для Рязанова-поэта. Именно князь стремился постичь то, что недоступно другим. Именно князем белорусский поэт пытается выйти за *межи* времени и рассмотреть им то, что *апанулася ў небакраі*, и то, что *пасялілася ў невымоўным, Табой вымаўляю*. Только таким путем можно понять

*У чалавека –
Кім ты ўвасобіўся
У гэтым целе*

*І ў гэтым жыцці –
Выпрабаваць дарэшты.*

*Загадка,
Якую ўсім загадаў,
І той,
Кім яна авалодвае,
Пазнае
У рысах сваіх
Здаўна
Знаёмыя рысы.*

И кто из людей, из племен, близких тебе? Стоя у стен Новогрудка, Новгорода, Смоленска, думал ли ты, где и кто свои?

А. Рязанов опять не будет цитировать прославленной битвы на Немиге, он вспомнит только горькую пословицу *Ні скаціны, ні чалядзіны*, чтобы снова подсветить зарево великой трагедии, увенчанной костями русских сыновей. Сожженный Менеск, убитые мужчины и воины, подневольные жены и дети колоколом будут звенеть в его памяти. Он же не в силах воскресить мертвых, но он может воскресить и заново ввести в рассвет нового дня замолкшую битву, которая сама решит, почему так едино и отдельно сочетались в человеке душа и тело. Это под силу его колдовскому началу, не случайно Полотеск грустил по плененному князю и ходил по улицам Киева, в порубе которого сидел Всеслав. Он в состоянии напрячь пространство, словно тетиву, и направить время, подобно стреле, по самой короткой дороге, что позволяет ему из непрошедшей ночи очутиться во дне и то, что будет завтра, распознать сегодня.

От волхования и путь к Христу (у А. Рязанова, поэта переходных, пограничных ситуаций, и такое возможно). **Святая София**, воздвигнутая над отвесным берегом Двины, будет объяснять векам сон Всеслава об опоясанной молнией туче, в которой князь увидел девушку-воина с копьем в левой руке и с крестом в правой. Всем своим существом он запомнит превращение тучи в чудесный дворец (а может и увидел внучку свою, святую Ефросинию Полоцкую, заступницу земли Белорусской, которая и начала путь отсюда, ибо Всеслав Чародей вложил в Софию свою душу; колокол ее он слышит везде, где бы он ни был: *Тому в ПолотскѠI позвониша заутренею рано у Святыя Софеи в колоколы, а он в КиєвѠI слыша*).

Не хочется верить поэту, что самое значительное, что может попросить себе князь в очередном вещем сне, – это *Не мець сябе*. не будет он просить у ласковой смерти стереть все, что было, дабы взгляд стал ясным, а память чистой. Да и сам А. Рязанов после единственного цитирования летописи: В ѠIто 6609 (1101). Преставился Всеслав, полоцкий князь, мѠIсяца априля в 14 день, в 1101 год, в 9 час дне, в среду –

*Месяца красавіка
На дзень чатырнаццаты
А дзевятай гадзіне
У сераду
Навекі спачыў Усяслаў,
Полацкі князь.*

Задаёт риторический вопрос:

*Усё?
Цяпер насампраўдзе
Усё?*

Со стен святой Софии сходят к полочанам апостолы и учат их правде. Он, словно магнит, притягивал, собирал и творил народ; в тебе объединились *вышыня і глыбіня, Зямля і нябёсы? Святло і цемра, Дзейсніца, Тоячыся ад паверху, нязнаны Бог.*

Всеслав Чародей оставил бессмертное:

*С в о й край
С в о й народ,
С в а е гарады
І с в а я Сафія,*

*І ты ім таксама
С в о й.*

И последний лиро-эпический (что поделать, никак не смирится с постулатом, что произведения А. Рязанова не поддаются классической классификации, они самоценны и самодостаточны сами по себе, словно кошка Р. Киплинга) цикл поэта – три поэмы, абсолютно *непоэмные* ни своей поэтикой, ни названиями, ни заглавными героями, их обозначившими. Не случайно сам поэт, как и в предыдущем случае, опускает сам термин *поэма* (вспомним десяток более ранних произведений, в которых заведомо подчеркивалась жанрово-стилевая установка) в заглавиях, выделяя только сущность заявленно-воспеваемой вещи. Жанровое обозначение в данном случае излишне, оно отвлекает внимание – все устремлено к сердцевине, краткость которой знаменует силу и непоколебимость – *Гліна* (1994), *Камень* (1995; 1998), *Жалеза* (2009). И это несмотря на то, что древний, исконный, принцип извечной сущности остается, как и в классических образцах (пусть и совершенно неподобных, но вспомним, что и человек сорока, а тем более шестидесяти лет абсолютно непохож на ребенка) поэма прославляет реального (или почти реального) человека (*Пан Тадэуш, Евгений Онегин, Сымон-музыка*), а в данном случае сущностные явления, ибо нельзя *глину, камень, железо* назвать просто вещами, металлами, минералами, они сродни основополагающим основам

бытия. Разве человек не адекватен самому себе, что вынужден приходить и уходить? И на этом пути ему сопутствует удача с неудачей:

*Гліна
Кладзецца яму пад ногі
Жалеза
Дзецца ў рукі,
А камень
Яму прадказвае лёс*

Круг бытия накладывается на предыдущий. *Зачем то, что есть, есть таким, каким оно есть?..* – спрашивал у Некого тот, кто спрашивал. *Глина* показывала путь от края до края; *камень* молчал об извечном; а *железо* отделило себя от мести и повело мир к последней цели. Они потому основа мироздания, что именно из первых двух создана земля, вселенная, а третья стала основой человеческой цивилизации. Не случайно глина упоминается в Библии как главная сущность земли (Быт. XI, 3) и человека (Ис. LXIV, 8; Рим. IX, 21). Железо использовалось не только, как сказано в великой Книге, для изготовления топоров, оков, темничных дверей, но имело иносказательное значение: служило образом то силы, то печали и горести, то ожесточения и упорства, так, например, выражение *железная печь* означало тяжесть рабства. Существовая вроде бы сами по себе, они в то же время едины, ибо вступают во взаимодействие в контексте времени и места: печать, приложенная к *камню* пещеры, в которую был положен Господь, была сделана из *глины*; *земля, камни, в которой железо* (Втор. VIII, 9). А объединяет их человек, созданный из глины (*мы глина, а ты образователь нашъ, и всѣ мы дѣло руки твоей*, – как сказал пророк Исайя), но имеющий и сочетающий в себе, внешнем и подспудном, родовые черты камня и железа. Они созданы друг для друга – три кита Рязановского мира – дабы постичь каждого собой и сотоварищем и в результате познать и себя и тайну сущности:

Пытаецца чалавек
У жалеза:
Дзе чалавек?
А жалеза
Пытаецца: дзе жалеза
У чалавека

То даўжэюць,
І то знаходзяць
Яны адно аднаго,
То трацяць

Жалеза –
На скрыжаванні,
На раскрыжы –
Чалавек.

То карацеюць
Між імі адлегласці

Ищет человек камень, а камень – человека: первый на своей поверхности, второй в своей глубине; камень отпускает и вновь, словно

магическая сила, притягивает к себе человека, ибо сам факт его существования уже есть приглашение в тайну. Равновеликий миру, он превосходит условия последнего, ибо является гением самопознания. Глубины с ним находят понимание, а дали – общий язык. И человек учится у него жить, не пряча мысли своей перед Богом и не изменяя цели, начерченной им. Круг вечности в который раз пересекается с предыдущим, но не совпадает, и камень вновь содотрагивается, но не совпадает, с разневоленным человеком – в долгих медлительных днях и стремительных годах одна вечность стремится постичь иную. Кто человеку скажет не делать того и того, кто научит не говорить ненужного, кто направит на мысль праведную? Чужое просачивается в *краявід*, а свое воплощается в загадку:

*Але на шалях
Вялікай –
Зямлёю і небам
Ухваленай –
Раўнавагі
Нягучны,
Нямы,
Безаблічны камень
Узважвае ўчынкi
Жывых людзей*

И хотя камень остался камнем, поле – полем, небеса – небесами и человек – человеком, внезапно погода изменилась погодой, порою пора, и изменилась, совпав с каждым существом и с каждым явлением, существо и явление. Отбежало поле, потемнело небо, сжался-зацяўся камень, лишь только человек начал задавать самому себе вопросы и не находить на них ответы. Настали времена, когда вырвались из подземных темниц духи противоречий, оторвалось от высоты, потяжелев, нижнее небо, а потому разбиваются камни, разбивают о камни, убиваются камнями.

Не менее таинственна, загадочна и всесильна, хотя не такая жестокая, глина, прячущая в глубоком сне свою душу. Вот почему внешне она такая недоступная (несмотря на свою открытость) и противоречивая (вся соткана из антитезы). Когда с ней заговорит человек, она ответит, но не услышит; а если тронет рукой, то запомнит, но не увидит. Она идеальная форма для проявления возможности, которая и дает самые разнообразнейшие имена глине. В ней предугадывается женщина, предвидящая своей внутренней сущностью, предчувствующая и ждущая, что с ней должно что-то случиться-произойти. Конкретно неизвестно *что*; ибо откуда оно может взяться, если сейчас не существует?

В глине теряются привычные пространственно-временные категории, в ней не действуют классические законы физики. А потому никто не может стать прошлым, исчезнуть. **Н е ч т о** длится из века в век, однако не в силах ни завершиться, ни начаться, оно из иного времени, иного пространства, иного

бытия: если к нему приближаешься, то оно отсутствует, если пытаешься отойти, держит. Это память, которая уже никому не принадлежит, но которой принадлежат все. Это галактика иного восприятия и измерения, не знающая в своей глубине, откуда пришла или упала, подобно зерну, с высоты, или взошла из глубины, или просто случайно задержалась в наших координатах. Дух, что стал плотью, но перестал быть духом (возможно, он перенесен в человека).

Глина стремится перевести свое самое значительное произведение – Человека – и весь его век *з нятоеснага вымярэння*. Но он, желая жить и стремясь к жизни, пытается избавиться (и все безрезультатно) от своей преждевременной вечности. В свою очередь стихии (гром, молния, дождь), пытаются достать или хотя бы усмирить великую и величественную силу глины. Однако она не обращает на эти все поползновения и потуги внимания, ибо у нее великая цель и задача. Она ждет человека, потому что надеется: он вылепит из нее то, чем сам до этого не смог стать, или, наоборот, вернется в ее лоно, и мир снова станет райским. Она божище для человека, идол на капище – вот почему он сам не пил молока, но поил ее; не ел хлеба, но кормил ее. И все только ради того, чтобы она ожила, пробудилась и сказала **с л о в о**, которое люди потеряли, когда захотели напрямую взойти к Богу. Однако сей великий диалог не состоялся: глина вновь замкнулась в своей непостижимости то ли от удивления, то ли от разочарования; а может быть она что-то и сказала, но человек не услышал и не понял. Ведь она стоит у истоков начала времени, когда Бог только-только начинает различать-разделять свои равновеликие ипостаси – Жизнь и Смерть. Поэтому закономерно, что, дотрагиваясь до глины, она становится чем-то иным. Ведь всё, что случилось, исчезло; и что не случилось, исчезло. Нет ни живых, ни мертвых, ни победителей, и только стрела в недвижимом пространстве глины летит с начала в конец:

*Уначы,
У цьмянай размове
З нераспазнаным,
Я ўпэўніўся,
Што не памру,
А памяняюся месцам
З нераспазнаным.
І стаў чакаць
Калі развіднее,
А развіднела –
Убачыў мёртвую гліну
І прачытаў уголас
Яе імя.*

Язычник ли в данном случае А. Рязанов, идущий на параллели с поисками имен Бога, которые недоступны человеку? Во всяком случае вспомним высказывания этнографов и писателей (А. Богданович, Зм. Бедуля), что еще на рубеже прошлого и позапрошлого столетий в некоторых районах

Беларуси поклонялись камню. Поклоняются грозной силе и в мире белорусского поэта:

*Ліем,
Каб нечым дагадзіць
На камень
То малако,
То кроў...*

Ведь именно камень стоит на распутье веков и на расстанях всех путей, что подразумевается-объясняется его внутренней сущностью: извечное движение воплотилось в подвижности; огонь спрятался в холод; свет пробился внутрь и совпал с сумерками. Вписанный в локальное пространство, словно в скрижали (заповеди) слова закона, он сторожит окрестное время. Пространство, пробитое текущим и недвижимым, втягивается в событийность и вырастает в ландшафт, что и выделяет его среди всех вещей по соседству.

Камень – это постамент, на который интуитивно взбираются люди, чувствующие, что речь, произнесенная с подобного возвышения, становится значительнее и значимее; это пророк неведомого Бога; в то же время он может летать, подобно ангелу, забывая о своей тяжести. С точки зрения А. Рязанова, камни на земле подобны облакам на небе.

Однако значимость его в ином. День сменяется ночью и уходит, как вчера и позавчера, и сумерки стирают его из памяти и внимания. Лишь камень все помнит, не случайно человек и обращается к нему за помощью. Постичь данные законы (вспомним каменные скрижали Моисея) возможно лишь парадоксальностью мышления, противопоставлением заявленного тезиса здравому смыслу, сочетанием несочетаемого: *вечны, але не стары; сённяяшні, але не новы; поўны – але пустатою; нішто – але ўлітае ў нешта*; то исчезает из поля своего внимания, то опять появляется в нем; присутствующий в мире своим отсутствием:

*Сярод разнастайнага –
Аднастайны,
Сярод распадзенага на думкі
І постаці –
Непадзельны,
Сярод скіраванага ў час –
Адданы
Першапачатку*

*Сабой
Ахвяруем употай
І чалавеку
Кажам пра тайны шлях
І тайнага чалавека*

Все в мире он объясняет своей немотой, ориентирует своей

неподвижностью. Идти необходимо в с е м существом, ибо тому, кто способен идти в с е м существом, уже нет необходимости перемещаться в пространстве и изменяться во времени. В то же время невозможно подобраться к разгадке его тайны, ибо и ключ, и замок сузи в нем самом.

МЕЖА небосклона отодвигается, держа перед собой, словно предмет, человека. Однако камень настаивает, что человек сам *межа* и живет *межою*. Вот почему все время идет нескончаемый, неуступчивый, внимательнейший бой-дуэль между тем, чем становится человек, и тем, что становится человеком. Ориентация на образец, который всегда на виду и который перенять невозможно. Мудрость, непрерывно учащая всех, но которой нельзя научиться. Камень извечно входит в век человека, а человек извечно выходит из него, чтобы вернуться Богом. Этот процесс сродни развертыванию пружины, которая, развернувшись, утрачивает силу. Подобно тому человек самого себя выталкивает в образ, которым он узнаваем и прославлен. А сам образ, дабы не исчез, не растворился, выталкивается в камень и завершается так в этом мире жизненный путь. Именно поэтому тот, кто оставит камень в покое и уйдет куда захочет, никогда более самого себя не обретет. С камнем трудно, зато наградой – каждый вечер, а целью – каждый день:

Зямля паклалася	А з думкі
На ваду,	Выйшаў у век
Вада паклалася	Чалавек
На паветра,	І выпаў у вечнасць
Паветра паклалася	
На агонь,	Камень
Агонь паклаўся	
На думку.	

Капища железу не водружали, однако и без оног оно предстает не менее страшным, всесильным и могущественным. Не случайно на виртуальном форуме, на который слетелись посланцы со всех концов мира, неся с собой слова о войне и мире, жизни и смерти и о явлении, объединяющем это все, о человеке, кто-то угрюмо стоял, отвернувшись лицом в угол. Назывался этот соперник человека ж е л е з о. оно уже собою познало себя и в этом своем познании укрепилось и отвердело. А потому пугает его совершенство и ранит его справедливость, ибо та мощь, что отпала от Бога, прибавилась к человеку.

Железо всесильно. Если при слове *алмаз* все раскрывают глаза и наставляют уши, а услышав слово *золото* все вострепнулись-заговорили, то при слове *железо* все замирают в тревожном молчании. Железо, несмотря на свою молодость по сравнению с предыдущими артефактами, тоже воспринимается как ровесник вечности – грандиозная рязановская картина: кузнец-великан вставляет в дол огненные гвозди. Это, подобно камням, новая, более модернизированная опора мироздания, а потому её начало оплодотворяет все живущее и родящееся. Жизненность железа подчеркивает и его амбивалентное начало, оно постоянно, но и иное, в чем опять же сродни

человеку. Это замечают и тени, блуждающие около людей: вот он – еще человек, а вот он – уже железо. Поэтому если вечером оно было непреодолимой стеной, то утром упало ключом в руки; если днем щетинилась мечом и копьем, то ночью одевало доспехи.

Пока одно свойство железа уравновешивается другим, существует возможность мертвым или не мертвым побывать в гостях у смерти, а живым или не живым побеседовать с Богом. Однако на этом пути оно хватает человека за руку, не позволяя совершить дерзко задуманное. И мы всегда будем ждать железных новостей и железной правды, ведь оно сильнее всех: Продав золото и серебро, купил железо. Обретя искомое, пошел с ним на тех, кому продано золото и серебро и заставил свою сокровищницу вернуться назад. И только птицей в небо взметнулся крик, а в землю кровь потекла ручейками.

Каждый в железе находит свое, каждый находит свое железо и вместе с ним выходит из темных *радовішч зместу* на щит поверхности, испещренный знаками, познаваемыми и непостижимыми. Когда герой взял в добычу богатство – высоты повысились и низины понизились; когда взял славу – зацвел камень, и запело дерево; но когда взял страдания – в железе открылись тайники и раскрылись глаза у снов.

Железо манит, притягивает, словно в камне, каждый стремится запечатлеться в нем:

*Кожны ў жалеза
Упатайкі ўклаў свой воблік –
і ўсе паўкола
Паўсталі нямою сцяною,
І ўпатайкі смерць
Паўстала*

З прагалаў.

Когда человек отдал всю силу, мощь железу, отошли вещи и люди. Но когда он вернул первых назад, то последние устремились к нему, но не смогли приблизиться. Все в ожидании, которое, словно живое существо, заняло и реки, и берега, и лишь на мгновение из н и о т к у д а возникает железный челн, чтобы снова исчезнуть в н и к у д а. Люди стремятся от непаханных полей, разграбленных усадеб к м е ж а м, где другие воюют железом, а железо воюет людьми:

*Дзе тут анёл,
Дзе арал,
Дзе свіння,
Дзе сабака
А дзе вужака,
А дзе чалавек?*

*“У людзях, –
Жалеза кажса. –*

*І ў людзях
Усе яны неўзабаве
Увойдуць у новы*

Рай”.

Читая события, определяешь на круге и противо круге Великого Движения Время, когда Бог совпадет с человеком, и место, где с Богом совместится человек.

А. Рязанов разрушил классическую пирамиду национальной и европейской поэзии и воздвиг на ее месте новую, свою.

В очередной раз в европейской культуре (вспомним опять ясновидения и озарения А. Рембо) было доказано, что путем тяжелейших испытаний и ухищрений поэт может отойти (выйти?) из себя и стать посредником между человечеством и вселенной. То есть он (поэт) не орган (не самостоятельная до конца единица), а орган, на котором играют объективно существующие вне человека (конкретного и абстрактного) силы. Творец не только мыслит сам по себе, как это представлял и А. Рембо, сколько эти силы *его мыслят* или *им мыслят*. Белорусский поэт об этом сказал по-своему, но исходный тезис *проклятых поэтов* остался по существу неизменным:

*Нібы для самога сябе памерці, му-
сіш урэшыце выпасць з круга пытанняў
сваіх і сваіх адказаў, каб здолеў твой
Бог запытацца табою і табою адказаць.*

(выделено нами – *И.Ш.*)

Именно князем А. Рязанов выходит за межиграни времени, истину он познает посредством деревьев, птиц, глины, железа, и, несомненно, человека.

Вспомним, как А. Рязанов *прасвятляў сабою* камни, которые потом становились *відушчым*; яблоко, данное матерью, будет сразу горьким, а затем сладким, но в нем – **р а з у м е н и е**. Поиски поэта подчинены законам непознанной силы:

*Што прымушае нас незаўважна пе-
раходзіць з гадзіны ў гадзіну, з дня ў
дзень, з года ў год і не дазваляе спы-
ніцца?*

*Рэчка цячэ – і знаходзіць дарогу да
мора,
дрэва расце, урастаючы ў час і прас-
тору,
і адкрывае ў сабе, жывучы, чалавек
неабсяжнасць, дзе свеціць новае сонца
і новы сэнс.*

*Нешта глядзіць на мяне маімі вачамі,
слухае, што я кажу, маім слыхам,
думае пра жыццё маёй думкай...*

*А на драўляным парозе сядзіць ня-
дужы стары чалавек, яму ўжо цяжка вы-
ходзіць з хаты і ў хату вяртацца – цела
ўвабрала ў сябе свій шлях і стала са-
мо парогам: што чалавеку дапамагае,
урэшыце, пераступіць і праз гэты парог?!*

Мы бессильны, а потому не можам познаць себя, то, што хотим и можем, откладываем на потом, на никогда, словно в гробу, в себе, и, отрицая действительность, не дающую нам свершиться и проявиться, так же соглашаемся с ней:

*Мы робім не тое, што хочам і можам,
а тое, што нам прапануюць...
Sinitus ne simus
Мы ёсць, каб не быць.*

Однако этот мир и тот объединяются во мне, находят смерть и жизнь во мне, свое ўвасабленне.

*З дня ў дзень, з году ў год, з веку ў
век збіраюся з тайнаю моцай, каб калі-
небудзь абвергнуць сваё існаванне,
адолець дваістасць і стаць насампраў-
дзе сабой.*

Такое состояние связано со страданием, о чем уже неоднократно писали проклятые поэты.

А. Рязанов сравнивает это с жаждой у колодца, возле которого сидит страж, не разрешающий напиться (Студня). Кто-то (как у Блока) считает себя вправе быть дозатором истины.

*Прагну вады.
Але каля студні сядзіць вартаўнік і
не дае мне напіцца.*

*Ён зазірае ў студню і кажа: “Дзіві-
ся!..” Студня глыбокая-глыбачэзная, і
светлая ў ёй вада, і яна – мне здаец-
ца – уздрыгвае, быццам сэрца, і пады-
маецца да паверхні.*

– У ёй відаць твая смага, – кажа мне
вартаўнік. – Як толькі яна ў табе дойдзе
да самага краю, усё пераменіцца ўва-
чавідкі: вада перальецца праз верх, і ты
тады зможаш напіцца ўволю, але дагэ-
туль – не...

Я веру вартаўніку,
я веру студні,
я веру свайму нераспазнаману пры-
значэнню –
і гатовы трываць, колькі трэба тры-
ваць,
і гатовы гарэць на нябачным вогніш-
чы смагі, колькі трэба гарэць, каб споў-
ніць, што мушу і што магу...

Над студняй стаю, і сам я падобны
да дзіўнай студні, што ўсёю сваёю істо-
таю прагне вады, а глыбінёю апош-
няю – смагі.

А. Рембо считал: Первое, что должен достичь тот, кто хочет стать поэтом – это полное самопознание: он отыскивает свою душу, ее обследует, ее исключает, ее постигает. А когда он ее постиг, он должен ее обрабатывать! Поступать подобие компрачиковосов...

Надо стать ясновидцем, сделать себя ясновидцем.

Поэт превращает себя в ясновидца длительным, безмерным и обдуманым приведением в расстройство всех чувств. Он идет на любые формы любви, страдания, безумия. Он ищет сам себя. Он изнуряет себя всеми ядами, но всасывает их квинтэссенцию. Неизъяснимая мука, при которой он нуждается во всей своей вере, во всей сверхчеловеческой силе: он становится самым большим из всех, самым преступным, самым проклятым – и ученым из ученых! Ибо он достиг неведомого. Так как он взрастил больше, чем кто-либо другой, свою душу, и так богатую! Он достигает неведомого, и пусть, обезумев, он утратит понимание своих видений, – он их видел!

Герои А. Рязанова признаются, что

Мы знемагліся, нас паліць смага,
але мы адмаўляемся ад піцця, і людзі,
бачачы нашу адданасць святой ідэі,
шчырае наша імкненне, нам кажучь,
кудою ісці.

У А. Рембо все страдание искупается познанием. Став истинным поэтом,

человек больше не может быть медиумом, ибо я – это некто другой. Если медь запоет горном, она в этом не виновата. Я видел душою то, что люди только мечтали видеть.

Так, все считают *Озарения* А. Рембо экспериментальными. Они доказывают, что могут существовать такие словесные произведения, в которых, как в инструментальной музыке, смысл порождается в не меньшей степени звучанием, чем определенное (разумом) значение входящих в произведения языковых семантических единиц – слов, фраз – не столько их связью, сколько их соположением (вспомним о значимости звука в палитре А. Рязанова. Недавно была защищена диссертация по звуковой основе его поэзии). Аполлинер считал, что Рембо основоположник принципа *слов на воле*.

Они могут перемещать синтаксические связи, сделать синтаксис более гибким и лаконичным; они могут способствовать распространению телеграфного стиля. Но в отношении самого духа современной поэтичности они ничего не меняют: впечатление большей быстроты, больше граней, которые можно описать, но в то же время – отделение от природы, так как люди не разговаривают при помощи слов на воле... Она дидактичнее и антилирична.

Озарения А. Рембо написаны музыкальной ритмической прозой, и лишь два произведения в них могут без особой уверенности рассматриваться как стихотворные, ритмическая проза которых образует свободные стихи и разделена самим поэтом на строки соответствующим образом. Но это иная форма, нежели у нашего современника.

Сравним XV *Озарение* А. Рембо под названием *Город*

Я – эфемерный и не слишком недовольный гражданин столицы, столицы неотесанно-современной, потому что все разновидности вкуса были устранены из обстановки и внешнего вида домов, а также из планировки улиц. Вы не найдете здесь каких-либо памятников суеверью. Мораль и язык сведены – наконец-то! – к их простейшему выраженью. Эти миллионы людей, которые не нуждаются в знакомстве друг с другом, настолько схожи в своем воспитанье, работе, старенье, что жизнь их должна быть намного короче по сравнению с тем, что шальная статистика находит у народов на континенте. Поэтому из моего окна я вижу новые призраки, проносящиеся в этом густом, в этом вечном угольном дыме, – о, наша летняя ночь! о, сумрак лесов! – вижу новых Эринний перед коттеджем, который стал моей родиной, стал моим сердцем, ибо все здесь похоже на это, – Смерть с сухими глазами, неугомонная наша служанка, отчаявшаяся Любовь и смазливое Преступленья, что пищит, распростершись в грязи.

и вершаказ А. Рязанова *Горад*

*Горад горды і высакародны: ён
стаіць на высокім месцы – на ўзгор-
ку, на грудзе, і, адгароджваючыся ад
навакольнага асяродка вежамі і сця-
ною, не адлучаецца ад яго, а вылуча-
ецца з яго – як яго цэнтр, сярэдзіна,
сарцавіна.*

*Горад загартаваны ў горне розных
нягод і прыгод, ён перагараджае ордэну
і ардзе дарогу да валадарства, і калі на
ўсё горла ворагі прадракаюць: “Го-
ра – гораду!” і абрушваюць на яго
град камянёў і стрэлаў, горад адказвае
ім пагардай.*

*Ён – бесперапыннае пераўтварэн-
не дольняга ў “горнае”, мінулага ў
“градуцае”, ён – іхнія народзіны, і
таму ўсе позірккі скіроўваюцца да яго, і
таму ўсе дарогі сыходзяцца ў ім, і таму
ўсім крывічам і радзімічам ён, нібы
ўзнагарода, родны і дарагі.*

*Да горада горнуцца вёскі, лясы, па-
сады, палі, агароды, і ён з’ядноўвае іх
у радзіму, а разнаісную грамаду –
смердаў, рамеснікаў, гандляроў –
гуртуе ў народ.*

*І нават калі горад знішчаецца да-
шчэнту, згарае да гарадзішча, народ і
радзіма становяцца тым радовішчам, з
якога ён адраджаецца зноўку.*

*У горадзе валадарыць Рагвалод, го-
рад радуецца Рагнедзе.*

Уже Бодлер выступил против основополагающего постулата всей европейской культуры, заложенного еще Аристотелем: задача писателя, художника в целом – подражание природному. Французский поэт поставил на первое место не мимезис, а воображение; не подражать, а постигать природу

должен творец, ибо все вещи имеют корневое родство. В сонете *Соответствия* он показал, что во вселенной, представляющей собой дивный храм, все: и духовное и материальное, и запах, и звук представляют собой разные наречия одного иероглифического праязыка. Бодлер считает, что сочинительство сверхприродно ибо является порождением цивилизации, стареющей и приближающейся к гибели. А потому оно утратило непосредственность восприятия, наивность, на смену чему пришло умение и искусно сделанное.

Именно поэтому он первым почувствовал тупиковость направления, в котором эволюционировала классическая литература. Он стремится совершить прорыв в несказанное, иное измерение бытия. Стремясь соединить это несочетаемое, он своими открытиями обновляет европейскую поэзию. Его последователи, прежде всего символисты, стремятся в своем творчестве за черту земного, пытаются найти иную действительность и выведать вселенскую тайну, не случайно у них стираются грани между увиденным внешним и пережитым внутренним, утверждается своя магическая власть над действительностью. О специфике мировосприятия первого ниспровергателя классических традиций в поэзии Ш. Бодлера так писали к посмертному изданию *Цветов зла: Ум его, избегая слова и формы, видел вещи со своей своеобразной точки зрения, изменяющей их очертания, так меняются очертания предметов, на которые смотрят с птичьего полета или снизу; он улавливал отношения, которые таятся от других и смущают их своей алогичной странностью* (Теофиль Готье). Анатолий Франс считал, что поэзия Бодлера подспудна и требует мудрых, тонких знаков, которые будут наслаждаться ею за закрытой дверью.

Ж. Батай уже гораздо позже в статье *Поэзия всегда в некотором смысле противоположна поэзии* писал, что нищета поэзии верно показана в сартровском образе Бодлера. *Поэзии внутренне присуща обязанность создавать из неудовлетворенности застывшую вещь. Повинуясь какому-то первобытному побуждению, поэзия разрушает пойманные ею объекты, путем разрушения возвращает их к неуловимой текучести существования поэта, – и именно такой ценой надеется вновь отыскать тождество мира и человека. Не отторгая, она в то же время пытается схватить само отторжение. Она способна лишь заменить отторжением схваченные вещи сокращенной жизни: сделать так, чтобы отторжение не занимало их место, она не в силах.*

Попытки модернизировать всю современную поэзию Ш. Бодлером предпринимались неоднократно и в самых разнообразных формах.

Определенные истоки можно заметить в сборнике стихотворений в прозе Бодлера *Парижская хандра* (1869), посмертно выразившем мечты о чуде поэтической прозы, музыкальной без размера и ритма, достаточно гибкой и вместе с тем неровной, чтобы применяться к лирическим движениям души, волнистым извивам мечтаний, порывистым прыжкам сознания. Экспериментируя на стыке прозы и поэзии, Бодлер впервые ввел в сердце лирики реально-обыденное, что значительно усилило смысловую насыщенность и изменило структурную направленность, позволив сочетать индивидуальное начало конкретного существования с афористичностью

мудрости бытия.

Не случайно его установка перевернула философию лирики Франции и, соответственно, всей Европы. Отныне поэзия становится свободной от внешних и, главное, внутренних препон, каждый творец свободен в выборе формы и структуры, позволяющей, с его точки зрения, наиболее совершенно воплотить замысел.

Самый главный урок Бодлера – поэзия совсем не обязательно стихи – кардинально изменил сущность и внешний облик всей европейской поэзии не только в творчестве его последователей, но и в традиции поэтов конца прошедшего столетия, когда искусство слова оказалось на распутье: генерированы или кардинально модернизированы все возможные жанры и чрезвычайно трудно, а зачастую невозможно выйти из их структурально-образных пределов, расширить пространство мира, такого привычного, видимого каждый день, данного нам в ощущениях.

Уже в поэзии следующего реформатора, Малларме, который сознательно писал как сумасшедший, стихи сочетали в себе частично музыку, подобно верлибру, свободной форме, и частично рисунок. Его первые опыты были настолько новаторскими, что вызвали тревогу в печати, и были в штыки встречены критикой (ничто не меняется в подлунном мире – мы имеем ввиду вхождение А. Рязанова в мир поэзии), которая издевалась над его искусственным чудачеством, учила классическим законам красоты. Малларме ввел во французскую поэзию понятие сложного автора, ибо сознательно культивировал обязательность интеллектуального начала в искусстве. Тем самым он возвысил состояние читателя и избрал для себя небольшой круг любителей, которые, раз присоединившись к нему, уже не могли держаться прежней, наивной, незащитной лирики. Испробовав поэзию Малларме, читатели потеряли вкус ко всяческой другой.

Малларме впервые нащупал то, что было в первичной поэзии – *магическую формулу*. Именно поэтому он мечтал о Книге (с большой буквы), основа которой – *орфическое объяснение земли*. А. Рязанов в определенной степени повторит подобный разворот классического парохода европейской поэзии в абсолютно иных условиях бытия последней, сознательно подчеркивая упор с преемственности на первопроходчество. Как в свое время Малларме, по словам Х. Ортеги-и-Гасета, спасал поэзию, сбросив с воздушного шара балласт, так и А. Рязанов совершил спасательный маневр, отказавшись от многих условностей, каркасных скелетов, украшений, декора, живых традиций, что значительно облегчило судно и позволило ему выйти из дрейфа, в котором его корпус покрылся ракушками, и уйти, измененному внешне и свободному внутренне, в автономное плавание...

И Малларме отказался от всего того, что обычно и нравится большинству. Ни красноречия; ни сентенций, даже самых глубоких; ни повествовательности; никакого подлаживания общим страстям или уступки обыденным проблемам; ни капли того чрезвычайно человеческого, погубившего так много стихов... Только логика, систематизация, которые и помогли выйти за пределы маленького кружка любителей.

Малларме иногда называли автором стихов, иногда прозаиком, но всегда – ПОЭТОМ. (Примечательна почти по Фрейду опечатка, когда часть тиража избранных произведений А. Рязанова напечатали под общим заглавием *Беларуская проза XX стагоддзя (Танец з вужаками, 1999)*).

Ш. Бодлер остается поэтом и в своей *Парижской хандре*, вспомним его прославленную *Химеру*:

Под широким пасмурным небом, на широкой пыльной
равнине, где ни дороги, ни травы, ни репейника, ни крапивы,
я встретил людей, которые шли, согнувшись.
Из них каждый нес на спине громадную Химеру, тяжелую,
как мешок с мукою или углем, или как ноша римского пехотинца.
Но чудовище не было неподвижною тяжестью: оно обнимало
и давило человека гибкими и мощными мышцами; оно
держалось на плечах своего носителя, зацепив на его
груди один за другим два огромные когтя, – и чудовищная
пасть над головою человека возвышалась, как один из тех
страшных шлемов, которыми древние воители надеялись ужаснуть
врага.
Я обратился к одному из этих людей и спросил его, куда они
так идут.
Он отвечал мне, что ничего не знает, ни он, ни другие; но
что, конечно, они идут в какую-то страну, потому что
непобедимое стремление двигает их. И я заметил: никто из
этих путников не оказался раздраженным против свирепого зверя,
повисшего на его шее и прильнувшего к его спине, – как будто
каждый из них считал его частью себя самого. Все эти
утомленные и задумчивые лица
не обнаруживали отчаяния; под печальным сводом
неба, с ногами, погружавшимися в прах земли, такой же
грустной, как это небо, они проходили с покорным выражением
людей, которым суждено всегда надеяться.
И они прошли мимо меня и скрылись на горизонте, там, где
округленная поверхность планеты скрывается от любопытного
взора.
И несколько минут я упорно думал об этой тайне;
но вскоре непреодолимое равнодушие обрушилось на меня и
отяготело на мне сильнее, чем на них самих – их пагубные
Химеры.

Подобная закономерность в значительной степени обусловила становление национальной литературы XX века. Не случайно это явление А. Адамович назвал *поэтическим верховьем белорусской прозы*, ибо все поэты (Якуб Колас, Зм. Бядуля, К. Каганец, Ядвига Ш.) оставались ими и в прозе, особенно в прозаических миниатюрах, которые назывались *казкамі жыцця*,

абразкамі, імпрэсіямі.

Исключительное место в подобной эволюции формы занимают записи Максима Горьцкого.

Специфику национальной поэтической миниатюрной прозы и оригинальность произведений А. Рязанова показывает сопоставление произведений последнего с оригинальным проектом Сократа Яновича *Listanie Лістоўе* (Bialystok, 1995), в котором на высоком художественном уровне показано присутствие белоруса на этой земле от детства до седины, когда уже подводятся результаты бытия как конкретной личности, так и нации в целом. Сократ Янович философски, не случайно его имя вызывает ассоциации с прославленным служкой Софии, осмысливает этапы своей жизни на фоне существования белорусов как этноса в условиях иноземности. В кризисе среднего возраста (*у мае сорак чатыры гады пачалася пара недаверу ды самоты*) он уже чувствует, что к нему никогда не вернуться *Цішыня і Спакой, савіныя дзеці мудрасці*, ибо *Душа – вечная, як пустыня, – спазірае ў Космас, бы ў дзяцінства кліканае сваё, якое тым цудоўнае ў чалавеку, што ягоная радасць у ім тады ёсць бескарысліваю, а прыязнь братэрскім каханнем, хітрыкі ж усяго гульнёю галасістаю, варагаванне падобнае не больш як на забыццё.*

В небольших, максимум на страницу, импрессирах (автор не оставил жанровых обозначений своих произведений, назвав книгу *перепиской* – с кем, кто адресат: жена Таня, которой посвящена книга; друг детства, забывший истоки; красавица, с опаской вступающая в эту жизнь, где далеко не одни розы, бабушка, ушедшая навсегда; нация, стремящаяся за ней? – Сократ Янович определил парадигму бытия белоруса от колыбели до могилы. И в этом он сохраняет общую минорность всей белорусской литературы, рыдающей над уделом нации, ибо скорбь доминирует во всем. Как и сохраняется общая *квяцістасць* белорусской художественной традиции – вспомним лирические сентенции упомянутых выше классиков. У Сократа Яновича, известного своей острой, *з'едлівай* иронией, публицистическим пафосом, с которым он отстаивает интересы белорусского меньшинства, стиль писем меняется кардинально, он становится возвышенным, поэтическим: *Крынкi халаднаногія!.. Крынкi вячэрнезвонныя! Крынкi ціхалістыя.* В свете зажженной свечи, в тишине пасхальной он возвращается в долину начала своего, в готику детства на горизонте. Церковь в византийском стиле не осудила его на будничность, даже простила веру в Купалу, не случайно он возвращается с пяти дорог из пыльных пустынь жизни, дабы смыть пыль в целебных криницах.

Свечкі гаснуць без памяці. В отблесках вечного огонька он видит Отца, близких людей, живыми становятся для него жито, поры года, счастье, любовь, *родная мова*, криком которой, когда ее будут расстреливать у стены *абыякавасці*, он хочет спать. И умереть в тридцать три года. И превратиться в коня князя Яцвягии, когда ее будут хоронить, дабы вовсе не расстаться. Письма С. Яновича превращаются в проклятия, предупреждения, но чаще всего в молитвы. Он душой и разумом предчувствует уход белорусов с исторической сцены бытия, но все равно в порыве безнадежности шлет осанну родному слову, своим близким, вере в любовь, жизнь, ее смерть и воскрешение.

*І ў вечнае, бо бязмежнае,
І ў чалавека.
І ў свет
веру!*

Сократ Янович – философ, воспринявший не только поэтическую национальную традицию, но и достижения европейской эстетической мысли. Однако все усвоенное он возвращает на родные загоны:

На сценах яго іканастас успамінаў маіх <...>. На лугах кахання косяць атаву ў кашулях прапацельх. Добры конь жаданняў не скапыціўся. <...> і мае яе не адзін той, хто хоць раз заплакаў...

В чем же причина, что автор интересных рассказов, новел, повестей, романов, историко-философских эссе вдруг возвращается к давней (относительно, конечно) форме, сочетающей элементы всех перечисленных выше жанров? Наверное только в ней, неприметной внешне и не особенно авторитетной по нынешним меркам, можно соединить простоту, натуральность и глубокую философизацию бытия, а описывая родной уголок, босоное детство, родных и близких, прочувствовать себя частицей всего человечества, увидеть путь-дорогу конкретного человека в общей земной юдоли. Знаменательно, что перед нами не только эволюция конкретного писателя, но и творческие поиски всей литературы национальной, которая, замкнув очередной духовно-эстетический круг развития, на новом витке спирали возвращается к ранее популярным, составляющим формам, пытаясь в простоте, даже инсинтности, найти ту реальную золотинку правды, искренности, характерной для раннего или *примитивного* искусства. Времена, когда О. Уайльд предпочитал совершенство искусственной розы реальной, канули в прошлое вместе с философскими произведениями прославленного бунтаря в жизни и творчестве. Не случайно из его наследия остались только *сказочки* и исповедь, жанры, которым он придавал не очень много значения.

А. Рязанов эволюционирует в противоположном направлении – от родного поля с родным подсолнухом в общечеловеческий космос бытия. Хотя традиционное белорусское поэтическое восприятие мира будет проявляться во всех его жанровых формах и структурах – не так, конечно, явно, а более опосредованно, все же доминировать будет философское начало.

Книга С. Яновича была издана на двух языках: в оригинале и переводе на польский (окно на обложке сродни восприятию А. Рязановым этого человеческого изобретения как способ перехода из одного в другой мир). Подобная традиция была продолжена изданием комментариев на стихи белорусской поэтессы из Польши Надзеи Артымович *Дзверы* (Bialystok, 1994), а затем выходом версетов А. Рязанова параллельно на языке оригинала и в переводе на польский *Lesna droga*.

Совместный проект поэтессы и поэта знаменателен не только своим

эстетическим началом, но и тем, что позволяет в определенной степени проникнуть в лабораторию творчества А. Рязанова:

Паралельна з вершамі Надзеі Артымовіч змяшчаецца і прачытанне іх – маргіналіі Алеся Рязанова: удакладняючы тапаграфію вершаў і актывізуючы сэнсы, што тояцца ў іхняй, даволі герметычнай, прасторы, яны ўводзяць вершы ў кантэкст дыялогу.

Безумоўна, прапанаваная тут прачытанне не з'яўляецца ні вычарпальным, ні адзіным магчымым; наадварот, яно зацікаўлена ў далейшай размове, у стварэнні такога кантэксту, у якім бы з'явы айчыннай паэзіі знаходзілі ўсё больш поўнае самавыяўленне і асэнсаванне, і, такім чынам, станавіліся тым, чым яны ёсць.

Стоит, пожалуй, процитировать не только аннотацию, но и один из образов прочтения А. Рязанова чужого текста, который высекает искру фантазии и ума автора

Верш прыгожы і цэласны, як вынік.

Здаецца, ён не пісаўся, а праявіўся, як праяўляецца ранняй горад. Усё ў ім ураўнаважана і згарманізавана: завяршэнне перагукваецца з пачаткам, аскетычная цвёрдасць каменя і суровая акрэсленасць крыжа атульваюцца і змякчаюцца блакітным тыманам, позняя літападаўская восень супадае з раняй, таксама літападаўскай, зімой.

Верш увасобіўся ў хвіліне, якая размыкае мяжу паміж унутраным і вонкавым, – у хвіліне прыгажосці і дзякуючы гэтаму хвіліна прыгажосці становіцца раўнавялікай з акіянам вечнага хараства, а адно нявыказанае слова – са здзейсненай малітвай.

Асіметрычны “аднакрылы” сон адкрывае вершу новыя вымярэнні і аказваецца больш крылатым, чым люстэркава-сіметрычны двухкрылы, якому дадзена адольваць змяное прыцягненне, але і быць падуладным яму.

Ікона – зрокая малітва.

Малітва – слоўная ікона.

І ўсё разам – верш.

В поэзии А. Рязанова органически сочетались классические и национальные традиции, однако основные успехи связаны с его творческим началом: *У структуру традыцыі ўваходзіць і кампанент будучыні. Традыцыя – не толькі дыялог, што ёсць, і таго, што было, але і таго, што будзе.*

Как никто из современников, включая и исследователей, отягощенных учеными и академическими званиями, А. Рязанов знает историю родной и европейской литературы, свидетельством чему его доскональнейший разбор

своеобразия творческой манеры Якуба Коласа и Янки Купалы, анализ *Мужыка*, первого напечатанного на родном языке стихотворения Янки Купалы, оценка многих эстетических явлений родной и славянской культуры, многочисленные переводы и их оценка. И это дает ему полное право на утверждение:

Наша спадчына ўсё яшчэ існуе сама па сабе, не асветленая нашай супольнай увагай і разуменнем. Збольшага мы ведаем, дзе што ляжыць, што маем, а гэта не тая ступень ведання, якая становіцца фактам і фактарам свядомасці...

Не аформленае, не занатаванае, не змацаванае ўзаемадзеяннем мае схільнасць расейвацца, знікаць, расцярушвацца.

Спадчына не ў мінулым, а з мінулага: яна – вектар, які паказвае дарогу, яна – аблічча ўчалавечанага часу.

В принципе не так уже и важно проследить истоки жанровых структур А. Рязанова, да и между ними не существует непроходимой грани. Скорее всего, существует единый жанр – поэзии (как говорят на Украине, во Франции) Алеся Рязанова, в которых решается глобальнейшая проблема бытия, а все жанровые разновидности – это *аскепкі* (осколки) нечего единого и неделимого, причем каждый из осколков подсвечивает нечто свое. Подобная подсветка и позволяет увидеть предмет, вещь, понятие в самых разнообразных ракурсах, что не под силу единой неделимой устоявшейся форме. Поэтому можно сказать, что все произведения А. Рязанова (*зномы, пункціры, квантэмы, версэты, вершаказы, паэмы*) есть сублимация единого универсального жанра, который и стал благодаря своей универсальности заметным явлением, дорожным знаком на пути эволюции европейской поэзии. Причем каждый на своем художественном поле находит то, что другому каждому поодиночке и всем вместе найти не под силу, подобно тому как верлибр поднимает то, что теряет традиционный стих.

*Жанр вынікае са стылю, стыль, кан-
дэнсуючыся, акрэсліваецца ў жанр.*

Рассмотрим это на примере излюбленного и смыслодержающего образа всей поэзии А. Рязанова – *шляха*, пути, дороги.

В *знамах* он утверждает:

*Шлях – не адлегласць, ён не вымяраецца
вёрстамі. Прайсці мала, неабходна прайсці
зыначваючыся, асутніваючыся. Гэта яшчэ – і
перш за ўсё – унутранны працэс.*

Пунктуры (а их у поэта по этой проблеме около двух десятков) реализуют заявленный тезис в самых разнообразных вариациях:

*Хіба іду зямлёй?!
Іду сабой –*

*бесперастнна сцелючы пад ногі
свой цень,
свае намеры,
свае мэты.*

Поэт просит километры не спешить, ибо он еще не прошел этот путь душой; лирический герой вышел утром из дому и целый день шел по направлению к солнцу, и каким противоречивым оказался этот путь; все дороги, которыми ходил и ездил, вбирает в себя дорога домой. В *пунктирах* возможна только подсветка одного из многочисленных аспектов значительного явления, словно в росинке.

В многочисленных *версетах* на подобную тему дорога предстает в самых разнообразных ипостасях:

это дрогкая линия смысла, которого надо пройти до конца;
она проходит через наши сердца, и каждый шаг ее – это шаг за горизонт;
это замкнутый круг, в котором слово ищет Слово, а человек – Человека;
это пространство, по которому удаляется все живое;
она движется, рассуждает, разговаривает, уточняет ходьбу героя;
она немецкая и римская, со своей философией, победой и поражениями;
она из действительности, где все меняется то постепенно, то внезапно, в действительную, притягивающую нашу безусловное и невидимое внимание и в поле влияния которой мы делаемся теми, кем есть на самом деле.

*Едзем на возе з Хведаркам Барада-
тым па даўняй лясной дарозе.*

*Павыступалі з зямлі вузлаватыя ка-
рані, быццам чыесьці крыкі і нара-
канні.*

*Апавядае Хведарка Барадаты, як
шмат тут чаго за вякі адбылося:
як людзі людзьмі пераймаліся,
як людзі людзьмі рабаваліся,
як забіваліся людзі людзьмі...*

*– Я ведаю, – кажа ён, – толькі
трохі, ды ўсё, што было тут, да самых
апошніх драбніц, адкрыецца на судзе,
на тым стрыным судзе, дзе ўзважва-
ца будуць людскія душы.*

*Просяцца ў нас, каб падвезлі, каго
даганяем: дзядзькі, дзецюкі, ма-
ладзіцы, падлеткі, жанкі, старыя, – і*

мы іх бяром, бо ўсе, хто ні ёсць на гэтай дарозе, ужо не староннія нам, не чужыя, ужо, нейкім чынам, с в а е.

Зыбаецца воз на пяску, лясочы воз на карэнні,

Хведарка Барадаты махае лейцамі і паганяе каня...

Цесна пасеўшы, усім хаўрусам едзем на даўняй лясной – на людской!.. – дарозе, едзем на страшны суд.

Ученым трактатом становіцца *вершаказ Дарога*, в котарым найбольшае востаронне энцыклапедычнае вяржанае востарытае гэтага панятта беларусскім паэтам:

*Дарога – найдаражэйшая гасця:
яна нясе людзям навіны, нясе дару,
нясе радасць і гора, трагедыю і жарт,
гатавая, як торг, заўтра змяніць іх на
процілеглае.*

Дарога – палімпсест, тора чалавечай гісторыі: што на ёй выдрукоўваюць адны, сціраюць, выдрукоўваючы сваё, другія.

Але так пішацца жыццяніс чалавецтва, і нават калі дарога зарастае драсёнам, дрыжнікам ці падарожнікам – першым сведчаннем пра чалавецтва ўсё роўна застаецца яна, дарога, – самы вялікі супольны чалавечы твор.

В то же время необходимо подчеркнуть, что образность, тропика и лексический состав каждого подвида единого целого исключительно индивидуальны, специфичны. Сам поэт подчеркивает: *Як на чалавечых руках, вобліку, паставе можна пазнаць, чым гэты чалавек займаецца, так адны і тыя ж словы ў залежнасці ад таго, у якім тэксце знаходзяцца, выконваюць розныя работы: аратыя, звездары, кавалі...*

Особенно интересны сопоставления месяца, камня, дождя, дыма, трубы, леса, льда, города, вороны и их воплощения соответственно в *пунктирах, квантемах, вершаказах и версетах*. Знаменательно, что некоторые из них по существу вводят читателя, словно *айдосы* в мир Платона, в менее сложный и виртуально-реальный свет белорусского поэта, который создает

самостоятельно. Мысль А. Рязанова пульсирует от земли к небу, иногда попадая в подземные или эфирные просторы, что только подчеркивает значимость реального бытия, отнюдь не одномерного, не предсказанного, недостижимого, зачастую враждебного человеку. Так, *зном* приоткрывает страшную сущность скрытого.

*Карані не трэба чапаць, ісціны ў іх
няма: там адно толькі пануе змрок і вызмей-
ваеіца жсах.*

*Ісціна каранёў па-за імі, над імі –
у кветцы.*

Пунктур начинает философствовать:

*Карэнне і лісцё.
Бальшак жыцця зямнога.
Цябе сустрэне Ёсё,
а праводзе Нічога.*

Предупреждение о невидимой, но тем более ужасающей опасности доминирует в версете *Краты* и, особенно, *Змеі*

Из пунктира

*Паўрасталі ў зямлю
замшэлыя камяні
з незразумелымі літарамі:
на зямлі
нікога не засталася,
хто змог бы іх прачытаць?!*

вырастает версет *Габрэйскія могількі*. Мотив, впервые прозвучавший в пунктире,

*Якая прагна я гліна!..
І з жабрака
сцягвае боты.*

набирает совсем иную образность в версете *Чырвоная гліна*

*Мы выберам шлях, і, быццам кругі
аблогі, ззаду пачнуць заставацца міну-
лыя дні, а новыя сведчыць пра нашы
магчымасці і дасягненні і абяцаць нам,
што мы ўсё адно аднойчы сустрэнем
чырвоны горад, і пераконваць нас, што
нішто не зможа спыніць адважны і*

скіраваны да межаў шлях.

Ды нехта, нібы выпадкова, скранецца і пойдзе таксама з нмі, не пакідаючы на паверхні зямлі слядоў, і калі мы захочам разгледзець, хто альбо што гэта, – ціха адхіліцца і растане, і мы падумаем пэўна, што гэта анёл ці бог.

Недзе ля самага краю часу на хісткім схіле нам давядзецца спускацца ніжэй і ніжэй, у зямную глыб, а спусцімся – дык убачым: чырвоная вязкая гліна зойме ўсё дно прадоння, – і змусіць нас прыпыніцца, а потым, калі мы прабудзем з ёю сам-насамда заўтра, змусіць нас нанова ўзняцца наверх і пайсці, не аспрэчваючы нічога, назад.

а затым атрымлівае сваю сэнсасодержащую завершённость в вершаказе *Гліна*

Гліна – “мгліна”: яна спіць у імглістай глыбіні і сніць свае заповітныя “маглівасці”.

Для каменя гліна – адліга, для вады – “лыга”, але чаго нельга зрабіць з каменю ці з вады, льга з гліны.

Гліна гнуткая, як галіна, і лінія яе паводзін супадае з лініяй паводзін надвор’я: загаспадарыць спёка – і гліна спякаецца, нібы крыца, ліне дождж – і гліна “ліняе” і ліпне да ботаў, да пахлапнёў, да галёшаў, якімі, як лінатыпамі, вандроўнікі выдрукоўваюць свій “глінапіс”.

Гліна – галетніца: у ёй няма нічога лішняга, і гніль не здольная да яе падступіцца, і голад не здольныя яе праглынуць.

Чалавек вырабляе з гліны ўсялякія

*рэчы: кафлю, цагліны, глякі, – але і
сам ён з гліны, і да канца сваіх дзён ён
лепіць з сябе такі твор, які адпавядае
яго ўяўленням, задумам і ўчынкам: ня-
геглы і глеўкі – калі яны глёўкія і
нягеглыя, “гімалайны” і “галілей-
ны” – калі гэтакія яны.*

*З гліны ўсё паўстае, і ў гліну ўсё
гіне.*

*Гліна – нігіль, нішто, але ў боскіх
руках яна становіцца геніяльнай.*

И все это вместе – своеобразные тезисы, опорные пункты которых будут развиты в одноименной поэме (ее мы анализировали выше).

Так все-таки произведения А. Рязанова – поэзия или нечто иное? Это не просто вопрос современного господина Журдена, впервые осознавшего разницу между прозой и стихотворством. Белорусское литературоведение в чем-то стало походить на прославленного героя Мольера, ибо при анализе данного феномена использует свой предыдущий эстетический опыт, адекватный анализу совершенно иных произведений словесности. И это красочное свидетельство тому, как не надо абсолютизировать казалось бы раз и на всегда обретенное:

*Калі жанр кананізуецца, ён робіцца
схемай, паводле якой укладаюцца словы, і роля
творцы тут даволі механічная. Ён можа іг-
раць яе па-майстэрску, віртуозна, але адкрыц-
ця ён не робіць. Гэта той пункт, дзе майстэр-
ства пярэчыць творчасці, спрабуе яго замя-
ніць. Калі майстэрства становіцца самамэ-
тай, тады яно і банкрутуе; у яго моцы – яго
паражэнне.*

*Геракліт казаў: “Агонь жывіцца смер-
цю зямлі, паветра жывіцца смерцю агню, вада
жывіцца смерцю паэтра, зямля – смерцю ва-
ды”. Так і з майстэрствам: яно жывіцца смер-
цю творчасці.*

*Творчасць пераўзыходзіць правілы,
майстэрства іх сцвярджае.*

*Жанр плённы тым, што ў яго ёсць мя-
жа – мяжа лука. І што ёсць пераўзыходжанне
гэтай мяжы – палёт стралы.*

Да, стихи можно было бы классифицировать, как классифицируют

средства передвижения: телеги, веловипеды, мотоциклы, автомобили, самолеты... Ныне как необходимость, как призыв космоса возникают летательные аппараты. Появление определенной формы для отлива художественного опыта, абсолютно закономерно, как и возникновение космических кораблей и летающих тарелок:

Адтуль, з праменнага поля сэнсу, пасылаюцца і лунаюць над чалавецтвам праекты і новай вершатворчасці.

Верш як трансмутацыйны апарат, у якім мажлівы палёт у неабсяжнась.

В чем-то А. Рязанов даже близок Льву Толстому в отрицании классической поэзии. Лев Николаевич в последние годы жизни считал абсолютно бесполезным стихотворство, сравнивая его с пахотой, при которой пахарь идет за плугом приплясывая. Белорусский поэт тоже считает, что поэзия не для того, чтобы выявлять мысли и чувства. Последние могут проявляться гораздо более натурально, проще, без того, чтобы *вершавацца*, укладываться в заданные размеры, создавать лишние хлопоты – поэзию. Да, в стихотворении всегда присутствует и чувство, и мысль, но оно совершенно иное, нежели они: стихотворение убирает их, изменяя, выводит за их границы самих себя, туда, где чувство ощущает то, что еще нельзя чувствовать, а мысль понимает то, что еще нельзя понимать (вспомним его метафорическое разделение мысли на голубку и сокола, охотника и птицу, в самопознании они уничтожают друг друга).

Стихотворение – это вхождение в будущее: этим оно ценно, этим оно качественно, этим смысловенно. В противном случае оно только изображает, а потому становится количеством и, чтобы уцелеть, вынужденно безостановочно множиться, тиражироваться, дублироваться, репродуцироваться, объявлять о том, что оно существует.

Прочитаем несколько *зномов* поэта, в которых сконцентрированы его **эстетические** взгляды на сущность творчества:

Пачварнае не проста антыпод прыгожага, але і ўмова яго, і лона; і, як лона, яно скрыта ад старонніх мерак і позіркаў – яго нельга разглядаць, яго нельга аналізаваць – апроч анатоміі, мы ў ім нічога не зможам убачыць і выявіць.

Пачварнае – анатамічнае, аднак анатамічнае не ведае, што яно пачварнае, бо тое, што яно жывіць, для яго таксама яно.

Нездарма самая прыгожая і чароўная кветка – папараць-кветка – узыходзіць у самай сарцавіне цемры, у нетрах, у глухамані –

з пачварнага.

* * *

Мастаку не трэба абвяшчаць, да якой партыі ён належыць і за якія ідэі змагаецца. Гэтыя дэкларацыі, разлічаныя на казённую ўвагу, перамагаюць у першую чаргу самое мастацтва.

Па самой сваёй прыродзе мастацтва – паядынак з чалавекам за чалавека, і толькі тады, калі яно ўхіляецца ад гэтай ролі, яно мае патрэбу ў дэкларацыях і абвяшчэннях, к у д ы яно і я к о е яно.

Мастак – кажучы фігуральна, заўсёды большы раяліст, чым кароль, і большы каталік, чым папа рымскі.

* * *

У нацыянальным спеюць зярняты космасу, і дзякуючы гэтым зярням яно адкрываецца і прамаўляе свету – становіцца інтэрнацыянальным.

Нацыянальнае і інтэрнацыянальнае суадносяцца між сабой як з’ява і праява; бессэнсоўна іх супастаўляць і замыкаць адно на адным – яны не дзве розныя дадзеныя, а адзіны працэс, у якім нацыянальнае рэалізуе сваю ўнутраную перспектыву – касмічнае.

Нацыянальнае – кансерватыўнае, але гэта кансерватыўнасць глебы і мацярынскага лона, тая кансерватыўнасць, якая захоўвае і зберагае будучыню. І той, хто, намерваючыся як мага хутчэй наблізіць будучыню, бурцыць нацыянальнае, бурцыць гэтым самым і будучыню.

Чым больш у нацыянальным касмічнага, тым больш у ім менавіта нацыянальнага. І такім чынам – інтэрнацыянальнага.

* * *

Форма – аптымальная дыстанцыя, якая ўсталёўваецца паміж творам і аўтарам і якая дазваляе гэтаму твору быць змястоўным. Калі мы спрабуем пасунуць яго “бліжэй”,

ён размываецца, “далей” – ён чужэе, выпадае з поля нашага зроку, бо форма твора – гэта не форма таго, што ёсць, а форма нашага спасціжэння таго, што ёсць.

* * *

У падмурку самых складаных мастацтвазнаўчых канцэпчый ляжыць звычайнае інтуітыўнае адчуванне: падабаецца – не падабаецца.

* * *

Фармаліст не той, хто вырошчвае новыя формы, а той, як з маскаю, зросся з адною формою, пераадолец якую ён не мае ні моцы, ні ахвоты, каб раптам не апынуцца “голым каралём”.

Кожная форма валодае хваляй пэўнай частаты, і там, дзе ўсё распазнала і падабрала адна хваля, другая знаходзіць свае скарбы, у сваю чаргу не заўважаючы таго, што здолее распазнаць наступная хваля.

* * *

Некалькі “паралельных” рысаў на даўнюю тэму – пра традыцыйнае і авангарднае.

...Традыцыйнае вядзе дыялог з тым, што ўжо было, – са сферай вядомага, авангарднае – са сферай невядомага, з тым, што можа быць;

традыцыйнае карыстаецца сфармуляванымі правіламі і прыёмамі, авангарднае фармулюе іх;

традыцыйнае лічыць, што яно ведае, што такое мастацтва, і атаясамлівае творы мастацтва з самім мастацтвам, авангарднае так не лічыць і так не робіць;

традыцыйнае творыць якасць колькасці, авангарднае – колькасць якасці.

* * *

Ва ўсякай творчай з’яве можна вышукваць і знаходзіць тое, што ўжо было, што пэўным чынам ёй папярэднічае. І хоць у кожнага творцы ёсць свае папярэднікі, свае вергі-

*ліі, заўсёды, самы першы і самы відушчы
папярэднік – сама творчасць.*

** * **

*Калі мастак пачынае ацэньваць сябе
і выступаць як упаўнаважаны таленту, ён
адасабляецца ад гэтага пачатку, і талент
становіцца велічынёй, якой яму і самому яшчэ
неабходна авалодаць.*

** * **

*Нас амаль не засталася ў сферы духу,
у нас амаль усё, да самых інтымных драбніц,
вынесена ў грамадскую сферу, і нават да пака-
яння – глыбокага таяўнага (“сокровеннага”)
акта – нас заклікаюць грамадскія дзеячы.*

*Аднак пакаянне па закліку і напаказ
яшчэ больш аддаляе магчымасць сапраўднага
пакаяння, якое адбываецца, калі яно ад-
бываецца.*

Вся поэзія Алеся Рязанова продоксальна, как и сама жизнь, как Бытие. И доказав, что *беларускай філасофіі не маем*, он одновременно создал белорусскую философию – не по названию, не по месту рождения или обитания, а философию, полностью соответствующей национальному менталитету, белорусскому мировоззрению и восприятию.

Философия поэзии становится философией бытия. Нации.

У белорусского поэта страждущие и алчущие находят источник познания и даже зачерпывают из него:

*Гэта, аднак, не зусім і вада, а жоў-
та-чырвоная вадкасць, бы недзе глы-
бока, адкуль выцякае крыніца, у пад-
земных нетрах, точыцца бесперапын-
на нейкая бітва і спывае гэтакаю кры-
вёй.*

*Іван Арабейка ліе. І я п’ю, сціскаючы
зубы, таксама.*

*Потым мы будзем хварэць, будзем
пакутаваць, але будзем ведаць, што да-
лучыліся да самай сутнасці свету і што
пілі з крыніцы, з якой піў святы.*

А. Рембо за его *ясновидение* некоторые ученые ставили в ряд библейских пророков или по крайней мере апостолов Христа. Считалось, что французский поэт был вдохновлен свыше и его творчество – не художественный, а философский метод познания Бытия: его цель – *охватить объект, совершенно внешний по отношению к нему, обладание которым, однако, важнее ему, чем сама жизнь.*

Поэт у А. Рембо отвечает за человечество, даже за животных. *То, что он придумал, он должен сделать осязаемым, осязаемым, слышимым. Если то, что поэт приносит оттуда, имеет форму, он представляет его оформленным, если оно бесформенно, он представляет его бесформенным.*

А. Рембо требовал от поэта нового – в области идей и форм. Если раньше поэзию можно было и интерпретировать, и рассудочно понимать, и более или менее адекватно объяснять, то теперь оставалось только ее интерпретировать, т.е. говоря деловой прозой, объяснять без уверенности в адекватности объяснения.

Как никто в белорусской поэзии нового тысячелетия А. Рязанов отобразил диалектику взаимодействия национального и общечеловеческого. Казалось бы, кого можно удивить изображением национальных реалий в белорусской художественной традиции. Вспомним десятки страниц, описывающих белорусскую природу, основные этапы труда земледельца, описания птиц, зверей, реальных вещей, зданий, дорог, рек, гор, лесов et cetera, в которых тонула мысль и даже чувство. Именно фактурой, реальностью была наполнена белорусская литература.

Однако новое время и новые критерии восприятия и отбора свидетельствуют о том, что не всегда зеркальное отображение реальности *плённое* и перспективное. По существу читатель белорусской литературы становится подобен героине версета *Падарожжжа Альжбеты на родным краі*, которая вместе с передовыми колхозниками впервые отправилась в путешествие по родной сторонке и молодой учитель открывает им глаза на сущее.

Видя, что их хаты в результате такого нового видения уже не хаты, а вписанные в простор небес соборы, *боханы* хлеба развернуты, словно книги, и важные слова выложены на них, речка Малечка набрала силы и по ней плывут челны с поднятыми парусами, она в смущении и с откуда-то появившейся гордостью за свое, – признается:

*А я не ведала, што так гожа лучац-
ца Доля з Высокім, звыклае з незвы-
чайным, тое, што бачыцца мне, са мной.*

Реалии национального бытия заполняют *Вершаказы*, однако, при всем национальном начале дуба, купины, жолудя, снопа, саней, тропинки, норы, пещеры, грабель, пчелы, дождя они сохраняют исконно белорусскую основу и общую космическую сущность вещи и понятия (вспомним-сравним опять вещь Платона и идею вещи). И намеки на белорусское начало (названия рек, озер,

имена повстанцев, князей и принцесс, национальные языческие праздники) усиливаются-уравновешиваются упоминанием египетских богов и героев мифологии, славянскими реалиями, экскурсами в мировосприятие других народов, что и позволяет их видеть в едином контексте бытия.

Знаменательно, что А. Рязанов практически не обращается, в отличие от всей традиции национальной письменности, к фольклору. Можно, конечно, увидеть элементы заговора, *замовы* в следующих строках:

*...За вёскаю – рэчка, за рэчкаю –
горка, за горкаю – поле, на полі – ка-
мень, а на тым камені-валуне стаіць-
зіхаціць залатая карона...*

В том, как лесник Амелька в одноименном версете вбивает в стену нож, а затем его хата наполняется кровью, видятся ассоциации с Покатигорошком, который ведет смертный бой с многоголовыми чудовищами.

В сцене из версета *Вучань чараўніка* видится классическая ситуация, когда несостоявшийся знахарь или колдун в нарушение запрета пытается проникнуть в недоступные последнему таинства черной книги. Хотя в этом случае эрудированному читателю видится скорее не народные оригиналы, а обработанные фальклорные представления об ученике Твардовского из *Шляхтица Завальни* Яна Борщевского.

Белорусский взгляд характерен и для верста *Гной*, в котором рассказывается о монахе, вышедшем за монастырскую ограду и поселившемся в навозе. В финале автор подчеркивает, что из этого подвига вышла двойная польза: вырос правдивый монах, а на поле, где растрясли навоз, – вкусная картошка.

Исконно белорусскими остаются отношения между близкими людьми, восприятие мира и чаловечества. И в то же время герои А. Рязанова – люди мира, земли, вселенной:

*На даляглядзе, у самым канцы па-
кручастай доўгай дарогі, – сонца,
а на дарозе, ва ўсю яе даўжыню, –
мы, людзі...*

Они еще далеко не совершенны, ведь им еще необходимо увидеть в них себя, в себе – небеса, в небесах – солнце, а в солнце – солнцелюдей. Именно самые лучшие из них входят, словно во врата нового мира, в солнце, а сами становятся солнцем, и в людях земли предвидят солнцелюдей.

Это совершенно не сверхчеловек Заратустры, он скорее житель *Города солнца* Томазо Компанелли (вспомним одноименное стихотворение А.Рязанова).

Однако далеко не все зависит от человека, которому необходимо смириться, ибо вселенная отнюдь не антропоцентричная.

Познаваем ли поэтический мир А. Рязанова, да и един ли он, или состоит из нескольких мирков, как у Г. Сковороды? В каком соотношении находятся пространство и время, кто такой человек в этой вселенной? Однозначного ответа на эти вопросы не существует, ибо все подвергнуто сомнению, и все происходит *Кожны раз нанав*:

*Нібы для самога сябе памерці, му-
сіш урэшце выпасці з круга пытанняў
сваіх і сваіх адказаў, каб здолеў твой
Бог запытацца табою і табой адказаць.*

*Нас разбіраюць нашыя ўчынкі – і
застаецца ўсё менш нас і менш для
здзяйснення думкі, для сутнага слова і
для сустрэчы, якой мы заўсёды чакаем
і ад якое ўхіляемся кожны раз.*

*Мы заўважаем не тое, што ёсць, а
што аб'яўляецца, што мільгаціць, што
махае, быццам нас вабіць, рукамі, што
кружыцца, што ўладарыць, што, нася-
ляючы плошчы і вуліцы, зычна гамоніць
і выглядае ўрачыста, а тое, што ёсць,
нас адсоўвае за кругі акрэсленых кож-
ны раз нанав небасхілаў.*

Этот мир весьма субъективен, он не раз и навсегда даден, скорее всего он дан нам в ощущениях, а потому поддается изменениям и метаморфозам в зависимости от цели познания. Подчиняясь желаниям героя, избранной цели, переставляются горы, исчезают болота, поворачиваются русла рек. Цель тождественна препятствию. Это и относится к взаимодействию человека и природы, что становится основой любой философии.

Именно между человеком и миром существует неизвестная переменчивая величина, которая выступает двояко – затемненная и просветленная. В первом случае свет прячется от человеческого взгляда в отчуждении и непонимании, во втором – открывается, откровенничает. Дабы раскрыть сущность времени, философ А. Рязанов использует поэтическую метафору:

*Кажуць: каб вужака магла бачыць неру-
хомае, яна мусіць рухацца. Думка таксама
“бачыць” аналагічным чынам: яна мае справу
з тым, што ўключана ў працэс – у час, і сама
ўяўляе сабою жывую субстанцыю часу.*

*Час – “мысленне” матэрыі: дзякуючы
яму яна выводзіцца з таго месца, якое яна*

займае ў прасторы, і ўводзіцца ва “ўсюды”, дзе час становіцца новым часам – думкай, а матэрыя новай матэрыяй – розумам.

Проблема времени – самая актуальная и онтологическая в творчестве А. Рязанова. Он считает, что его структура, подобно ДНК, представляет собой двойную спираль, ибо одна ведет в будущее, другая – в прошлое, одна – вверх, другая – вниз. Именно эта двойная спираль видна и на древних символах: кадуцей Гермеса обвивается двумя змеями.

Блаженный Августин был среди тех, кто первым столкнулся с подобным парадоксом. Задумываясь о сущности времени, он подчеркивал, что в данный момент будущего еще нет, прошлого уже нет, а настоящее *преходяще*. Существует ли в таком случае настоящее, обладает ли время реальным существованием? Ведь даже единый день не целиком находится в настоящем, некоторые части дня находятся в будущем, другие в прошлом. Даже *час* состоит из убегающих минут. Настоящее не занимает пространства, а потому необходимо поместить прошлое и будущее в пределы человеческой души и разума как воспоминания и ожидания. Прошлое и будущее – образы, запечатленные в сознании как слезы – лежат в области настоящего, которое таким образом приобретает подобие существования.

Всю жизнь мечтал ухватить время *за хвост* Л. Толстой. Бесполезность и бессмысленность этого занятия пугало его, ибо убеждало в бессмысленности жизни. Вот почему он пытался создать *будущее прошедшее* и *настоящее будущее*: *Прошедшее – это то, что было, будущее – то, что будет, а настоящее – то, что не существует. Поэтому жизнь человеческая состоит лишь в будущем и прошедшем; счастье, которым мы хотим обладать, есть только призрак, как и настоящее.*

У А. Рязанова *Чалавек – “часавек”*: *ён пераводзіць час са статусу будучыні ў статус мінулага*. В восприятии времени он гораздо более философ, нежели поэт:

Час ад часу чалавек адчувае, што яго жыццё толькі прэдадзень іншага жыцця, у якое ён пастаянна ўступае і пастаянна не можа ўступіць.

Уся няпростасць у тым, што яно, гэ-тае жыццё, знаходзіцца за мяжою самога часу, яно не “сённяяшняя”, а “пазасённяяшняя”, і каб дасягнуць яго, неабходна самому станавіцца “пазасённяяшнім”.

Жыццё – у магчымасці жыцця, чалавек – у магчымасці чалавека: ён ёсць настолькі, наколькі становіцца тым, кім можа стаць.

До тех пор, пока человек есть тем, кем он есть, он спрашивает и отвечает, кем он есть. Он должен спрашивать и отвечать, чтобы иметь себя во времени и

являть в мире ЭТИ вопросы и ответы никогда не окончательные: они постоянно возобновляются, и вчера они не менее существенны, чем завтра, ибо, несмотря на то, кем он имеет и представляет себя, *вчерашний* человек для себя не менее существенен, чем *завтрашний*; и вместе с тем всегда окончательные – как константы его нахождения во времени и в мире.

*Аднак чалавек не толькі чалавек, але
і пазачасовы і з гэтай пазачасовасцю, як са
свайёй глабальнай перспектывай, сустракаецца
не толькі ў канцы свайго шляху, але і ў кож-
ным яго пункце, калі адважваецца паглядзець
над сабой, калі ўскрыльвае духам.*

Мы живем в мире, где вечер сменяется утром, весна – осенью, жизнь – смертью, где время движется в одну сторону *і ў кожным нашым імгненні змяшчаецца ўвесь час.*

Время в поэзии А. Рязанова многолико, разнообразно и всегда противоречит самому себе:

- *Стаіць нерухома постаць часу;*
- *І час, як рэльеф невядомай мясціны, сведчыць, дзе ёсць мы і дзе нас няма;*
- *Раптам стаў небяспечным час;*
- *Каля ганку збіраецца і пераіначвае час надзея, якая не хоча акрэсліцца і назвацца.*
- *На вежы гадзіннік паказвае нераспазнаны час.*

Течение времени подобно течению жизни, но эти две смыслообразующие сущности не пересекаются, они никогда не станут равновеликими и равнозначными, несмотря на потаенные человеческие надежды. Поэтому у А. Рязанова второе сравнивается с течением реки (*Плынь*) между берегами, которые символизируют жизнь и смерть:

*на гэтым беразе кожны чытае сябе
на словах і лічыць сябе на лічбах, на тым за-
гадзя злічаны і прачытаны*

Время дискретное, оно может идти во все стороны, именно поэтому оно объединительнейшая сила – *дзеліць мяне прастора, з'ядноўвае час.*

В поэзии А. Рязанова нет единства пространства и времени, именно поэтому в разломах между ними и кроются выходы в иные измерения, и именно оттуда появляются необыкновенные существа.

Все это значительно усиливает общую картину мировосприятия поэта, не случайно, если ему хотелось быть ближе к небесам, то теперь – ближе к земле.

А. Рязанов, поэт и философ, убежден:

*Не скончаны дзень тварэння: зноўку
і зноў вылеплівае чалавек сваю лепшую
долю.*

*Дзеліць мяне прастора, з'ядноўвае
час.*

Человек – мера всех вещей, существующих в том, что они существуют, и не существующих в том, что они не существуют. Без него не познаны будут и время, и пространство, которые и служат человеку. Именно он определяет понятия *миг* и *вечность*, которые практически не отличимы. Вечность – отнюдь не долгое время, иначе ее жителями были бы только камни и бронза, это новое качество жизни и времени, и создается она живыми людьми.

Образ Священной Троицы, в которую сохранен вход человеку гармонизированному и совершенному, недвусмысленно говорит о его высочайшем предназначении. Именно в этом направлении он должен идти, развиваться, совершенствоваться; это путь во все большую свободу, все возрастающую ответственность и все растущую необъяснимость; человек должен идти не собой, а из себя, и только в направлении к чему-то. В этом случае он интуитивно поймет, что должен взять с собой: все чужое, наносное, отстанет от человека, ибо нельзя ждать когда лишнее уйдет с самим человеком. Идя этой дорогой, человек становится еще одним центром бытия в рязановской модели времени, напоминающей колесо, ибо в нем есть окружность и центр, динамика и статика, центростремительное и центробежное. В этой модели все в движении, в том числе и сам человек, только самая-самая сердцевина времени – она неподвижна, но именно в ней вместились вся земля и все небо.

На человеке А. Рязанова сошлось многое. Вода и огонь, антиподы в реальности, мирятся на человеке: вода очищает, и огонь тоже. Человек отнюдь не заверщенное создание: он мыслит своей ипостасью, которая сама находится в процессе эволюции. Он никогда не приобретает завершенность, человек – вечная предтеча того, кем становится: в своем движении он отталкивает будущее в прошлое, и нигде он не свой – там его еще нет, там уже.

В этом плане чрезвычайно важным понятием философии А. Рязанова становится *адлегласць* (расстояние). Основной тезис – *Усе знаходзяцца на аднолькавай адлегласці ад Бога, але на рознай да Бога* – позволяет выделить два основных расстояния в мироздании поэта.

Это то, что отделяет человека от действительности и одновременно соединяет его с ней. В нем и им сохраняется мера, благодаря которой действительность имеет саму себя, а человек остается самим собой. И это то, что соответствует длине невидимой цепи, которой опутан человек в виде своих желаний, мыслей, не позволяющих ему взойти *на небо*. Именно это расстояние у каждого свое, собственное.

Философия и поэзия и должны служить тому, чтобы длина этой цепи и количество звеньев в ней стали минимальными. *Искусство помнит иную действительность, не существующую для будничного сознания.*

Оно – наше утраченное зрение, оно – наш утраченный слух, и оно – обещание, что мы все равно когда-нибудь станем слышащими и зрячими.