

## Юлия Поддубнова

### Шары и эллипсоиды Алексея Парщикова: цикла «Дирижабли»

Пространственное мышление Алексея Парщикова, ставшее общим местом в разговоре о его поэзии, нередко подводит исследователей к тезису: Парщиков – поэт пространства. Сложно не вспомнить в целом панегирическое замечание Сергея Соловьева: «ни у одного поэта, по крайней мере в русской литературе, феномен Пространства не играет такой важной роли, как у Алексея Парщикова»<sup>1</sup>. Вряд ли сказавший это Сергей Соловьев решился бы отрицать наличие пространственного мышления у других поэтов: как у предшественников Парщикова (от Михаила Ломоносова до Бориса Пастернака и Андрея Вознесенского), так и у современников (от Аркадия Драгомощенко до Виталия Кальпиди). Однако, кажется, не случайным, что автор высказывания обозначил Пространство Парщикова с заглавной буквы. Подобное написание если не прямо маркирует, то по крайней мере намечает разрыв между пространственными моделями, получившими распространение в поэзии и культуре, и тем, что предлагало поэтическое зрение Парщикова. Можно сказать, что Парщиков, действительно, – поэт пространства, но обладающего своими характерными параметрами. Можно вспомнить и высказывание Андрея Левкина про то, что пространство Алексея Парщикова «просто передается читателю, чтобы он его увидел, по факту – ввинтил его себе в голову. Доказать просто: вот, “Дирижабли”. Казалось бы, дирижабли – это такая штука с которой видно всё, всё это пространство внизу и вокруг, но у Парщикова это же не средство для “видеть откуда-то”, а просто монады какие-то, при этом он там не человек с биноклем, но сам этот девайс и, наверное, даже просто газ в нем»<sup>2</sup>.

*Spatium specialis* Парщикова, кажется, эффективнее всего описывается за счет использования минус-приемов. Во-первых, это не пространство ландшафтное, как мы привыкли в поэзии классической и модернистской. Здесь нет природных экспозиций, которые ценны сами по

---

<sup>1</sup> Соловьев С. Пространство Парщикова. URL: <https://syg.ma/@sierghieisoloviev/prostranstvo-parshchikova> (дата обращения: 29.04.2021). См. также эту статью в настоящем издании.

<sup>2</sup> Поэзия пространства. Пространство поэзии. URL: <http://parshchikov.ru/story/poeziya-prostranstva-prostranstvo-poezii> (дата обращения: 29.04.2021)

себе и весьма присущи элегической поэзии (а рассматривать мы будем цикл «Дирижабли» с его элегической составляющей, особо проявленной в части под названием «Сельское кладбище»). Нет и урбанистики с вшитым в нее конфликтом между природным и цивилизационным, субъектным и объективированным. В построении пространственных моделей Парщиков, смещающий акценты с ландшафта на пространство объектов, вещей, какой природы бы они ни были (неживой или живой), идет очевидно дальше Бориса Пастернака, чью оптику тщательно изучали и присваивали так называемые «восьмидесятники» (что особенно заметно в случае Виталия Кальпиди), или даже Андрея Вознесенского, поэтические практики которого имели значение для метареалистов и презенталистов, к которым принято относить и Алексея Парщикова<sup>3</sup>.

Во-вторых, в случае Алексея Парщикова перед нами не пространство культуры в том смысле, в котором его понимал и выстраивал, к примеру, Осип Мандельштам, еще один кумир поколения поэтов, к которому принадлежал Парщиков. Культурные феномены в поэзии Парщикова уравниваются в своем функционале с феноменами материального мира, могут вступать с ними в непредсказуемые трансформационные взаимоотношения – отношения «ресайклинга», как обозначил Д. Гольинко-Вольфсон<sup>4</sup>. И это опять-таки характерно в целом для картины мира метареалистов: Александра Еременко, Сергея Соловьева и др. Однако Парщиков, с его культурологическим образованием и непрерывным интересом к тому новому, что появлялось в области гуманитаристики (*modern thinking*, о котором он пишет разнообразным адресатам в переписке), оказывался более внедрен в культуру, чем поэты его поколения и круга общения, в том числе европейскую, обладающую при осознанном транспонировании ее новейших элементов в русскоязычную литературу (просвещенческий дискурс, характерный для поэта) потенциалом инновационного смыслообразования. Поэзия Парщикова обнаруживает самые разнообразные культурные слои, которые функционируют по принципу дополненной реальности: культурное высвечивает вечное всякий раз по-новому, вне предсказуемых траекторий.

Наконец, пространство Парщикова не двухмерное и даже не трехмерное. Освоенные и преодоленные поэтом горизонталы Пастернака и вертикали Заболоцкого и Вознесенского не привели к детерминизму линейности в его картине мира. Пространство Парщикова – простран-

<sup>3</sup> Эпштейн М. Н. Проективный словарь гуманитарных наук. М.: Новое литературное обозрение, 2017.

<sup>4</sup> Гольинко-Вольфсон Д. Поэтика тотального ресайклинга. (Об Алексее Парщикове и его поэме «Сельское кладбище») // Новое литературное обозрение. 2009. № 4. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2009/4/poetika-totalnogo-resajklinga.html> (дата обращения: 29.04.2021)

ство наслоений и фракталов<sup>5</sup>, для наблюдения которого требуется, как выразился С. Соловьев, не бинокулярное, но поликулярное зрение<sup>6</sup>. Или, как более художественно определил Игорь Ганиковский, «это мир, в котором равнозначно сосуществуют животные, иногда странные; ковши, электронные даты, линейки, ничто, люди, отвертки, исчезающие корабли, ножницы, заводские трубы, мензурки, плывут дирижабли; и всё это происходит не то ранним утром, не то когда смеркается; в тот момент, когда предметы еще видны отдельно, но, еще или уже, тянутся друг к другу, чтобы слиться, когда яркие краски стерты. И вся эта гомогенная масса шевелится, ворочается, движется, вращается, взлетает и падает, накрывается, скрипит, демонстрируя свои бока, превращается друг в друга, создавая новое и съедая старое, и всё схвачено туманом...»<sup>7</sup>

Совмещая вещное, визуальное (в том числе оптику эффектов) и культурное, Парщиков не постулирует постмодернистский хаос, но применяет инструменты созидательно значимые. Одним из таких инструментов является геометризм, или фигуративность, сочетающая визуальный план и культурную семантику.

Говоря о семантическом потенциале геометрии, сошлемся на Э. Гуссерля, который полагал, что геометрия вносит в мир вещей с их нерегулируемой телесностью абстрактное и идеальное<sup>8</sup>. В толковании Жака Деррида это тезис звучит следующим образом: «Геометрия и чистая кинематика (как и все с ними связанные науки, которым эти служат примером) будут, таким образом, эйдетиками материальными, раз в качестве объектов они имеют вещную, а затем и телесную детерминацию объекта в целом»<sup>9</sup>. Мы видели, как концепция Гуссерля применялась на практике Михаилом Ямпольским, препарирующим творчество Хармса: «Переход от одного полюса к другому у Хармса часто выражается в деконструкции события, случая, предмета, исчезновении его в неких геометрических формах (например в превращении в шар, круг) или просто в полном растворении формы предмета. Мельничное колесо у Хармса – хороший

---

<sup>5</sup> Парщиков использовал «языки аналитического описания, которые разлагают образ или движение на бесконечно малые составные части. В 1980-е годы филологи полюбили сравнивать такие бесконечно дробящиеся образы с фракталами □ геометрическими фигурами, у каждой из которых сколь угодно малая часть столь же сложна, как и вся фигура в целом». *Кужулин И.* Тот, кто хранит ветер // *Парщиков А.* Дирижабли. М.: Время, 2014. С. 9 □ 10.

<sup>6</sup> *Соловьев С.* Указ. соч.

<sup>7</sup> *Ганиковский И.* Пространство Парщикова // *Комментарий.* 2009. № 28. URL: <https://reading-hall.ru/publication.php> (дата обращения: 29.04.2021)

<sup>8</sup> *Гуссерль Э.* Начало геометрии («Вопрос об истоке геометрии как интенционально-историческая проблема») // *Эдмунд Гуссерль.* Начало геометрии. Введение Жака Деррида / пер. с фр. М.: Ad Marginem, 1996. С. 210 □ 245.

<sup>9</sup> Там же, с. 163.

пример того, как предмет превращается в умозрительную абстракцию (круг, ноль). Геометрия – это наиболее радикальный полюс исчезновения предмета, само понятие о котором последовательно проблематизируется писателем. Интерес к геометрии, квазиматематике для Хармса мотивирован тем, что она относится к области идеального, вневременно-го, трансцендирующего историю и одновременно объективного<sup>10</sup>. Полагаем, что от шаров Хармса не так сложно перейти к геометрическим фигурам Парщикова.

Цикл «Дирижабли», собиравшийся из разнородного материала, написанного в разные годы, в неполном виде появился уже в книге «Ангары» (2006) и был окончательно оформлен к январю 2009 г. Еще в письмах 2005 г., обращенных к И. Кукулину и М. Майофис, Парщиков рассказывал про свой интерес к воздухоплаванию, появившийся в Германии, прописывал сюжет цикла<sup>11</sup>, а также делился текстом «Сельского кладбища» и соображениями по его поводу. В том числе хвалил гекзаметрический вариант перевода элегии Грея Жуковским за стереоскопизм (С. 421) – характеристика, вполне применимая к самим «Дирижаблям». Закончив цикл через несколько лет, Парщиков резюмировал: «Там соотношение прямого времени (сюжетного) и эллипсисов (ассоциативного) таково, что большей информации не нужно» (письмо К. Кедрову, с. 657). Неполнота информационного сообщения в цикле компенсировалась, по мнению поэта, тем, что текст потенциально мог «совершать обороты в сознании», т. е., лишенный однозначности, он должен был стать своего рода герменевтической ловушкой для читающего, в котором возбуждалось желание вернуться к циклу для перепрочтения и доосмысления.

При этом «Дирижабли» прекрасно вписываются в феноменологические ряды, выстраиваемые Парщиковым не без помощи субстантивного нейминга текстов: «Лиман», «Пустыня», «Тренога», «Жужелка», «Устрицы», «Фотограф на киноплощадке», «Сом», «Заочность», «Сомнамбула», «Нефть», «Деньги» и т. д. Казалось бы, одним текстом в этом ряду больше, одним меньше – но, с другой стороны, именно «Дирижабли», если задуматься над авторским целеполаганием и ключевым для цикла движением в высоту и последующим парением, приближаются к текстам с большой поэтологической нагруженностью: таким как «Поэма воздуха» М. Цветаевой и «Осенний крик ястреба» И. Бродского.

Галина Ермошина в рецензии на книгу «Дирижабли» (2014) замечает: «Человека прижимает к земле гравитация, поэтому задача – стать легче воздуха, стать воздухом и обмануть земное притяжение. Так появляет-

<sup>10</sup> Ямтольский М. Беспамятство как исток (Читая Хармса). М.: НЛО, 1998. С. 13.

<sup>11</sup> Парщиков А. Кельнское время. М.: Новое литературное обозрение, 2019. С. 414. Здесь и далее тексты цитируются по этому изданию.

ся дирижабль – воздух, окруженный оболочкой, путешествующий по небу (“дирижабли, вы – небо в небе”), – становится сознанием, сознательно оттолкнувшись от земли и от воды, уходящим и от их противостояния, и от горизонтали скорости...»<sup>12</sup> Преодоление гравитации, принципиальное неразличение пространственных координат, парение без практической цели и вне представления о конечном пункте – всё, что демонстрирует цикл «Дирижабли», – вполне соотносимо с поэтологической концепцией Парщикова, определяемой здесь, скорее, интуитивно, если принять, что дирижабль = сознание. Можно вспомнить также эссе «Вверх ногами. Метаневесомость», в котором Парщиков перечисляет опыты того, как мир для него трижды «становится вверх ногами», в том числе благодаря встрече со статьей «Обратная перспектива» Павла Флоренского, после которой поэт начал «отсчитывать прогрессию духа не от себя, а от того, кто глядит на меня» (С. 294). Лишенный единого лирического субъекта цикл постулирует апофеоз предметности, как бы увиденной из разных точек пространства и времени и не без подключения разного рода культурных сюжетов, в основном романтического толка (от «Сельского кладбища» Грея и Жуковского до «Пьяного корабля» Артура Рембо, плюс не стоит забывать репрезентации сюжета отпавтия в литературе и визуальном искусстве). Эта предельная расфокусировка зрения расщепляет и субъекта, и само пространство, в котором последовательно, но без какой-либо рациональной составляющей и конкретных координат высвечиваются отдельные вполне материальные феномены и их элементы, как бы находящиеся в подвешенном состоянии. «Дирижабли» прочитываются как манифестация метаневесомости в качестве интуитивно найденной творческой стратегии.

Условный дирижабль Парщикова не выталкивает себя через «землеотсечение» в безграничный и абсолютный воздух поэзии (как это происходит в поэме Цветаевой), его не выталкивают потоки воздуха, идущего от земли, в безвоздушную стратосферу, где ждет неминуемая гибель (как в стихотворении Бродского), но он обретает полную свободу в той материальной предметности и культурном континууме, которые пронизываются непредсказуемыми траекториями неспешных движений, не то сшивающих, не то разрыхляющих это негетогенное пространство.

Пространство Парщикова собирается без видимых инструментов линейности и как бы на границах евклидовой геометрии, в которой параллельные прямые всегда прямые и никогда не пересекаются. Прямые Парщикова непредсказуемы и не всегда идентичны себе, а в «Дирижаблях» превалируют, скорее, фигуры, не имеющие протяженности, замкну-

---

<sup>12</sup> Ермошина Г. Вверх // Знамя. 2014. № 5. URL: <https://znamlit.ru/publication.php> (дата обращения: 29.04.2021)

тые кривые. Пространство в таком случае приобретает статичность и осязаемость, которые становятся условиями для возможности движения объектов и субъектов внутри него.

Уже в «Отбытии. Лотерее», части цикла, обозначенной цифрой один (хотя этот текст предваряется еще пятью, не имеющими нумерации, но формирующими нарративную основу общего целого), зримыми фигурами в пространстве становятся круг, сфера, шар, эллипс, эллипсоид, цилиндр: «боднулась тупоногая махина, надламывая рану. // И поплыла в затылок мне, не подавая вида, / что вписывает путь в свою окружность» (С. 635); «Мой строгий аппарат всплывал в разломе, / меж двух столетий в эллипсном просвете» (С. 635); «Всё ближе к цели, всё точней ответ, как мячик на резинке, / или круги бегут обратно к центру озера» (С. 638). Круги, шары, эллипсы, эллипсоиды, цилиндры как прямо обозначаются автором в качестве самостоятельных объектов, так проявляются в предметном мире: помимо шарика на резинке, здесь есть цепи велосипедов (эллипсы; а сами велосипеды подразумевают круги колес), подозрительная труба (цилиндрическая форма), водяные мельницы (подразумевающие колесо с лопастями), пропеллер, Земля и Луна, имеющие форму шара (пусть и приблизительного), глобус, который «утоляется / И тянется сквозь телескопы зябко» (С. 637), и т. д. Даже октаэдр, многогранник, состоящий из прямых и углов, и, как известно, в учении Платона символизирующий стихию воздуха, находится у Парщикова в состоянии кружения, т. е. превращен в своей визуальной репрезентации в шар («Кружащийся октаэдр! Так во дворе пацанка / стоит в кругу, и на глазах – косынка»<sup>13</sup>, другая версия: «Кружащийся октаэдр! Так, в центр встав, пацанка / угадывает (на глаза повязана косынка)» (С. 638)). Наконец, сами дирижабли (эллипсоиды) обладают формой эллипса и одновременно шара, смотря какая точка наблюдения выбрана смотрящим. «Я нашел очень интересную для меня фигуру, парящую между небом и землей, а именно – дирижабль»<sup>14</sup>, – говорил Парщиков Аркадию Драгомощенко, подчеркивая фигуративность дирижабля (хотя, разумеется, не только ее).

В «Сельском кладбище» (вторая часть цикла) к нашему перечню добавляются овальный лак (эллипс) и очки, с которых срывается лётный стадион (два круга и еще круг – тяготеющий к самоумножению символ бесконечности). В «Бинокле» (третья часть) – бинокль, который, как и очки, состоит из двух кругов, но при этом, с другой стороны, представля-

<sup>13</sup> Парщиков А. Дирижабли. М.: Время, 2014. С. 198.

<sup>14</sup> Драгомощенко А. «Верхние слои атмосферы» // Новое литературное обозрение. 2009. № 4. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2009/4/verhnie-sloi-atmosfery.html> (дата обращения: 29.04.2021)

ет собой два цилиндра. В «Ангаре в сумерках» (четвертая часть) и «Ветре, Сан-Ремо» (восьмая) – лобные доли, мозг, черепа (сферы). И т. д. и т. п.

Геометризм объектов, подтягивающий специальный тезаурус и формирующий научный дискурс в цикле, дополняется тем, что сами объекты – телескопы, бинокли, лобные доли и проч. – словно бы вынимаются из лабораторного, исследовательского обихода (чуть ли не транспонируются из «Письма о пользе стекла» Ломоносова), хотя и фигурируют во вполне бытовых контекстах. Здесь же, на полях предметности, мерцающе располагаются картография (с кругами и эллипсами географического и астрономического характера), без которой немислимо воздухоплавание, и античное космологическое учение о небесных сферах, и учение Коперника (который упоминается в «Расписании. Остановке Солнца»), рассуждающего о вращениях небесных сфер, и т. д. И. Кукулин справедливо замечает родство текстов Парщикова с ученой дидактической поэмой, при этом подчеркивает, что поэт «стремился не адаптировать естественно-научный, исторический и иные специальные методы описания к просвещенной беседе, но расшатать с помощью таких языков основы бытового здравого смысла»<sup>15</sup>, что, добавим от себя, в принципе оказывается методом *modern thinking*, которое исповедовал зрелый Парщикова. И здесь, возможно, имеет смысл говорить даже о репрезентациях в «Дирижаблях» эстетики стимпанка с ее технологически конкретной предметностью, отправляющей в эпоху научно-технического прогресса (в век пара и первых двигателей), и футуристической установкой на преобразование действительности и самого человека в будущем.

«Геометрия переводит случайное в сферу вечности, как только в мир проникает геометрическая форма, он прекращает изменяться и замирает вне времени»<sup>16</sup>, – замечает М. Ямпольский. Апофеоз кругов, шаров, эллипсов и эллипсоидов у Парщикова в этом смысле закономерен. «Круг – это воплощение идеи тела как вечности»<sup>17</sup>. «Шар – воплощение наиболее совершенной геометрической фигуры, ее труднее всего разделить на составляющие части и связать с другими фигурами. Шар в этом смысле – автономный предмет, “мир”»<sup>18</sup>. Эллипсоид в этой логике – это шар, деформированный идеей движения. А всё вместе – это статика, которая не измеряется привычными инструментами, потому как в случае круга, шара, эллипсоида, становящихся всякий раз как бы центром мира, отменяются не только координаты верха и низа, но и вертикали и гори-

---

<sup>15</sup> Кукулин И. Указ. соч. С. 8.

<sup>16</sup> Ямпольский М. Указ. соч. С. 212.

<sup>17</sup> Там же, с. 203.

<sup>18</sup> Там же, с. 196.

зонтали. «Мы легче воздуха, и горизонтали / свободно падаем» (С. 645). Это ровно тот самый «другой опыт от взаимодействия с гравитацией» (С. 643), который поэт называл метанесомостью.

В этом мире замкнутых кривых и обтекаемых фигур прямые ведут себя более чем странно: они трансформируются в зигзаги (сплошчиваются), образуют углы и фигуры с углами. «Но вертикаль топорщилась гармошкой, словно захавший на зебру, / и пятилась» (С. 642); «Я оценил и радиус, и угол, подмятый заворотом тяги – перемещения в других мирах» (С. 642) и т. д. Судя по всему, с самоликвидирующимися прямыми связана идея развоплощения, исчезновения, дематериализации. «Два британских историка над Ла-Маншем / пропадают в пространствах нефигуративных» (С. 647). Только ось, как принадлежность к сферической геометрии, остается тождественна сама себе. «В слово Эос вкатывается школьный глобус, / когда сквозь экватор ты смог дотронуться / до оси и обвел полушария – получается монограмма: Эос» (С. 646).

Фигуративные дирижабли, в отличие от отрицающих самих себя прямых, оказываются связаны с рождением и обретением телесности. В расширенном комментарии к «Сельскому кладбищу» Парщиков артикулирует: «Дирижабль, его месмерическое парение, кажущееся безразличие к гравитации (с точки зрения созерцателей, находящихся на земле, конечно) у меня соединились с образами внутриутробного состояния и одновременно с образами забвения»<sup>19</sup>. Дирижабль и ребенка в плаценте объединяет все та же эллипсоидность и лиминальное нахождение между миром объектов и условным ничто. А внутриутробное состояние и метанесомость здесь синонимичны.

Имеет смысл также рассмотреть, как происходит соединение кругов и прямых, шаров и углов в цикле. Один из ярких примеров: «Куда делось светило? Как циркуль в пальцах Коперника, / я висну над явью нейтральной, смущая углы планет» (С. 647). Циркуль – предмет из все того же мира науки, состоящий из двух прямых, находящихся под углом, но позволяющий нарисовать круг и просчитать его параметры. В сочетании с Коперником происходит ассоциативное подтягивание астрономической стереометрии, и образуется образ планет с углами. Идея развоплощения (светило куда-то делось перед появлением циркуля, а далее в том же тексте воздушный змей, скорее всего ромбический или треугольный, пожирает Солнце) сопровождается идеей появления нового: планет (не говоря уже о гелиоцентрической теории, которая мерцает в этом фрагменте).

---

<sup>19</sup> Парщиков А. Заметки к «Сельскому кладбищу» // Новое литературное обозрение. 2005. № 6. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2005/6/zametki-k-selskomu-kladbishhu.html> (дата обращения: 29.04.2021)

Апофеоз шарообразности в таких контекстах ведет к апофеозу бытия в его протяженной объектности и телесности. Если вслед за М. Ямпольским принять за аксиому, что шар – «тело, не знающее членений, поэтому он относится к области “несмысла” и Бытия»<sup>20</sup>, то апофеоз Бытия, отменяющий притом законы гравитации, т. е. тяжесть и брэнность тела, без труда связывается с идеей рая, столь важной для Парщикова. Вполне уместно в таком случае вспомнить утверждение С. Соловьева о пространстве Парщикова как пространстве рая. «Не библейского с его линейной драмой, а бесконечный перформанс мироздания, полигон возможностей, где время обратимо, где очертания сущего перерисовываются на лету и на той скорости превращений, которая нам и не снилась...»<sup>21</sup>

Рай кажется невозможным без субъекта, опознающего и мыслящего его, наблюдающего его и вовлеченного в него, – дирижабля. Если в «Ангаре в сумерках» дирижабль строится и наделяется «сектором лобной доли» (С. 645), то в финале цикла, выполнив свой функционал, он превращается в остов, и тут же «с горы верещагинских черепов» слетает тысяча шляп (С. 650). Смерть в раю – это не конец, это не дефиgurативность и развоплощение, но продолжение существования в другом качестве. Утопия Парщикова – утопия бесконечности мира объектов, не посягающего на свободу субъекта внутри него.

Парщикову, может быть, как никому другому из «восьмидесятников», удастся снять оппозицию материального и идеального в поэтической картине мира/поэтическом сознании, в том числе сделать ненужными привычные инструменты трансгрессии, применение которых как бы прогнозируется в условиях плотной материальности создаваемого пространства. Цикл Парщикова не только открывает эру дирижаблей в современной словесности (дирижабли А. Гаврова, Г. Каневского, А. Санникова, Е. Сунцовой, А. Александрова, С. Ивкина и др.), но и принципиально модернизирует, перенастраивает оптику метафизической поэзии, сверхидея преодоления детерминизма пространства и возможностей человеческого тела которой теперь, кажется, не может не сопровождаться неспешными движениями пронизающих пространство шаров и эллипсоидов.

---

<sup>20</sup> Ямпольский М. Указ. соч. С. 200.

<sup>21</sup> Соловьев С. Указ. соч.