

Культура. ЭССЕИСТИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА (НА МАТЕРИАЛЕ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ РУБЕЖА XX-XXI ВЕКОВ)

Автор: О. И. СЕВЕРСКАЯ

Эссеизм... - глубокий обморок сирени,
то есть - сирень выбита (выбилась?)
из привычной жизни, и эта непривычность
подсмотрена художником.
Какая сирень, спросят меня, зачем сирень?
Расцветающая, отцветающая, отцветшая. И ни за чем.

А. Касымов. "В поисках источника"

Если проследить за сменой литературных направлений, XX в. вполне можно назвать веком эссеизма. Необходимость "эссеизации" литературы была продиктована, по мнению многих, задачей популяризации достижений естественно-научной и гуманитарной мысли и сближения разных кругов читателей, но не только: последний век тысячелетия дважды становился веком поиска "нового художественного зрения", в самом начале и в канун XXI в., а смена угла зрения всегда провоцирует поиски жанра. И с этой точки зрения эссе, сочетающее бытийную достоверность, мыслительную обобщенность и образную конкретность и пластичность, оказывается как идеальной формой взаимодействия литературы и реальности, так и матрицей всех жанровых возможностей.

Прежде чем начать разговор об эссеистической поэтике, нелишне будет вспомнить определение самого жанра эссе. Этим словом, в переводе с французского означающим "попытка, проба, очерк" (от лат. *exagium* - "взвешивание"), принято называть "прозаическое сочинение небольшого объема, выражающее индивидуальные впечатления и соображения по конкретному поводу или вопросу и заведомо не претендующее на определенную или исчерпывающую трактовку предмета", - такое определение дает в "Литературном энциклопедическом словаре" В. Муравьев [Муравьев, 1987]. Особенностью современного эссеизма, пожалуй, является как раз стремление дать определение всему, что представляет эстетическую ценность как для поэтики вообще, так и для индивидуальной художественной системы, возвести каждый образ до уровня мифологемы, - это отмечал еще в 1980-е гг. в своих "Парадоксах новизны" М. Эпштейн, подчеркивая: эссеизм нового времени есть *"опыт"* (здесь и далее курсив мой. - О. С.) самосозидания - ис-

*Северская Ольга Игоревна - кандидат филологических наук, старший научный сотрудник
Института русского языка им. В. В. Виноградова РАН.*

пытающее творческое вопрошание о том, чем вообще может быть культура" [Эпштейн, 1988, с. 380]¹.

На рубеже XX-XXI вв. становятся важными вопросы о том, что такое литература, как она соотносится с языковой и внеязыковой действительностью и как вписывается в общее культурное пространство; авторы современных "опытов" мифологизируют прежде всего ее самое, язык, речь, текст, мир и так далее, стараясь, по выражению поэта С. Соловьева "восстановить мосты, протереть зеркала, вернуть эхо" [Соловьев, 1993, с. 214]. Нередко "опыт" выглядит как литературно-критическая статья. Это демонстрирует хотя бы простое сопоставление цитат. В "Смерти автора" Р. Барта написано: "...современный скриптор... не может более полагать..., что рука его не попевает за мыслью или страстью; наоборот, его рука, утратив всякую связь с голосом, совершает чисто начертательный, а не выразительный жест и очерчивает некое знаковое поле, не имеющее исходной точки, - во всяком случае, оно исходит только из языка как такового..." [Барт, 1989, с. 388]. А у А. Драгомощенко читаем: "Но как ответить тому, что только место в мысли? - если и руки, говоря шелест ведущие неуследимо по бесстрастной бумаге, не сознают сроков странствия - призрачны, хотя не утратили очертаний" [Драгомощенко, 1993, с. 10]. Однако опыты литературно-философского осмысления того, что есть язык и кто может быть его носителем (подробнее см. [Северская, 1995; 2002]), не будут на этот раз предметом моего внимания. Сосредоточусь на развитии самого жанра.

Прежде всего эссе сегодня становится не только прозаическим, но и поэтическим произведением; у эссе, написанного в стихотворной форме, те же характерные для жанра черты. Как писал Эпштейн, "эссе... "положено" внутри становящейся реальности, куда оно стягивает все возможные формы ее осознания и освоения". "Любая точка может оказаться в фокусе, стать средоточием, вокруг которого образуется система зависимых понятий... Мир, каждая частица которого центральна и вместе с тем периферийна, состоит, по сути, из множества миров, служащих посылкой и выводом, опорой и надстройкой друг другу, и в этой подвижности самих основ - основа его *открытой целостности*" [Эпштейн, 1988, с. 378]. Как, например, в стихотворении А. Парщикова "Ёж" [Парщиков, 1996, с. 155], где *ёж* буквально "прошел через сито" авторских ассоциаций.

Как и положено эссеисту, Парщиков "переносит чужое в свой личный мир" (об этом свойстве эссе пишет А. Касымов [Касымов]) и следует законам жанра, в соответствии с которыми развертывает предмет из него самого. Если эссеиста интересует как "язык язычеству" [Эпштейн, 2004, с. 716], то Парщиков наблюдает, как "ёж ёжится". В именительном падеже и в буквальном значении *ёж* появляется только в заглавии стихотворения, "*о еже*" в соответствии с формулой эссе говорится в самом тексте. *Ёж* и покалывает иголками занемевшие конечности, и, "тихий к женщинам", "мужчинам сонным выгаптывает подбородки" ("ощетинившись", они колются, как ежи), а порой это просто некое приспособление - "слесарная штука, твистующий недотёп". Здесь есть и необходимое "лирическое отступление" от темы (ср. у Касымова: "Эссеизм - это сплошные отвлечения. Никакой магистрально-генеральной линии"): по не вполне объяснимой ассоциации с *ежом* возникают "урны на остановке, которые скрыл сугроб", и автор в пространном комментарии рассказывает историю про то, как служил дворником, и, получив невыполнимое задание в одночасье убрать огромный слежавшийся сугроб, нанял за тройку бульдозер и счастливо ушел домой, а на утро был оштрафован на два оклада за уничтожение государственного имущества - оказалось, что под сугробом с осени оста-

¹ А именно в Новое время культура утрачивает свое единство: "Науки и искусства делятся на разделы, дисциплины, разновидности, ответвления, из которых вырастают новые науки и искусства. Тенденция к специализации заходит так далеко, что представители разных культурных областей перестают понимать друг друга. Уже не "две культуры" (научная и художественная)... но множество микрокультур, культурных провинций образуются на месте прежней "общечеловеческой" культуры"... Эссеизм оказывается в этом контексте одним из проявлений устойчивости ее открытой структуры, призванным "осуществлять связь всех периферийных обособлений, самых далеких и утонченных специализаций с центрообразующим сознанием личности - но не *закрывать* систему" [Эпштейн, 1988, с. 374, 375].

вალასь дюжина гипсовых урн. Читателю остается гадать, напрягая извилины, имеет ли в виду автор то, что гипсовые урны были - наподобие обычно употребляемым как "оборонительное заграждение" *ежам* - поставлены, чтобы охранять остановку от норовящих заехать на нее автомобилистов, то ли он просто, простите за сленг, *выёживается*, то есть выпендривается.

Есть и *ёж* как "символ веры" - в этой своей ипостаси он "тело Себастиана на себя взволок", и важно для понимания авторского замысла то, что в истории искусства святой Себастиан, как пишет И. Кон, изображался "то как воплощение духовной красоты, то как всеобщий соблазнитель" [Кон], и то, что в "Смерти в Венеции" Т. Манна есть прямое указание: "святой Себастиан - прекраснейший символ если не искусства в целом, то уж, конечно, того искусства, о котором мы говорим". Прочел стихотворение, - советует Парщиков, - "отряхнись! - ты весь в иглах!". Это и иглы-стрелы гипотетического Себастиана - капитана лучников, пытавшегося обратить в свою веру других, и иглы-уколы тех "однополчан", которые этой веры не приняли, быть может, и разящие уколы критики, в этом случае, как и в большинстве изобразительных версий "эссе о Себастиане". Прочитав еще раз Кона: "...взгляд зрителя невольно совпадает с точкой зрения лучников, что делает его как бы соучастником казни" [Кон].

Если вспомнить, что эссе всегда повествует о чем-то, но подлинный, а не явленный его предмет - сам автор, можно подчеркнуть, что авторское "я" является как раз в смене ракурсов "личного взгляда" на объект, в прихотливой смене мыслеобразов. Но не только. Поскольку задачей современной литературы, как это определяет поэт С. Соловьев, стал "поиск того пространства, которое бы откликнулось как человек" [Соловьев, 1993, с. 214], предметом эссе как следствие уже упомянутой "открытой целостности" оказывается и читатель. При этом соответствующие авторской и читательской точкам зрения переменные "я" и "ты" - не более чем "соты полые слов", по выражению Драгомощенко. Но как эти "соты" образуются?

"Суть эссеизма, - пишет Эпштейн, - в том, чтобы представить предмет именно через те словесные ряды, которые делают его непредставимым, при этом сама представимость становится функцией множащихся значений и концептуализации в их радикальной несводимости к предмету. Что может быть представлено - это промежуток, зазор между знаками предмета и им самим. Это та область представимого, которая раскрывается из самой непредставимости" [Эпштейн, 2004, с. 726]². В стихотворении Парщикова "Ёж" зазоры между знаком предмета - словом *ёж* и им самим - "душой ежа" (вспомним, что *ёж* *извлекает* из неба *корень*, и об омографии слов *небо* и *нёбо*), или "ёжащимся ежом" образуется на пересечениях семантических полей и признаков, а в другом его произведении - "Черной свинке" - уже сам промежуток между значениями слов оказывается опредмечен. Вот как это происходит: "Тишина наполняет разбег этих бедных оттенков. Я напрягаю всю свою незаметность будущего охотника: на черную свинку идет охота. Черная свинка - умалишенка... Цель соблазнительна так, будто я оседлал воздушную яму... Черная свинка - пуп слепоты в воздухе хвастовства, расшитом павлинами... Пропускай ее всюду - она хочет ловиться! Вы должны оказаться друг к другу спинами". Здесь будет уместно вспомнить рассуждение другого поэта - С. Соловьева: "Опыт, который мы получаем, может быть обратно пропорционален источнику..." [Соловьев, 1993, с. 214].

Поэтическое эссе всегда отталкивается от первоисточника - общеязыкового значения и общепринятого понятия и идет своим путем. Не случайно Т. Адорно сравнивает эссеис-

² Похоже, современные поэты эту точку зрения разделяют: "В основе мира - нематериальная субстанция. Текст слишком громоздок, чтобы приблизиться к ней, слишком говорлив, чтобы ее расслышать. Речь идет о работе с пустотами, о моделировании этих пустот с помощью текста, о пленении этих пустот, но таким образом, чтобы они, не будучи ни в чем ущемленными со стороны текста, сами предлагали себя в качестве главных действующих лиц. То есть функционально текст и межтекстуальные пространства меняются между собой местами: пустота говорит, текст, обступая ее, провоцирует к этому" [Соловьев, 1993, с. 263].

та с путешественником, не знающим языка чужой страны и вынужденным полагаться на свои непосредственные впечатления [Adorno, 1984]³. "Всегда с нуля. Как будто мира и всего знания о нем не существовало, то есть с небытия. Только оттуда может начаться путь", - подтверждает правильность этого тезиса С. Соловьев [Соловьев, 1993, с. 214], читателю предлагается выбрать свой путь: "путник все равно лучше понимает путника, чем радетеля коллективного разума", - уточняет Т. Щербина [Щербина, 2001, с. 67].

Кроме того, если раньше под "поэтическим" эссе понимали либо эссеистическое "стихотворение в прозе", либо разновидность воплощенной в прозаической форме метафизической поэзии⁴, то есть употребляли этот термин метафорически, отмечая силу лирического начала, то сегодня написанное в прозе эссе не только представляет собой сплошное лирическое отступление от правил, но и строится по законам поэтического текста. Возьмем, к примеру, эссе "Дом" из "Энциклопедии" Щербины, следующей принципам "Энциклопедии чувственных вещей в картинках" Яна Амоса Каменского [Щербина, 2001, с. 84 - 85]. *"Дом - это лабиринт. То есть, загогулистов неисчерпаемое пространство, какой бы маленькой ни была квартирка. Внутреннее зрение увеличивает каждый квадратный сантиметр жилища... до размеров его истории".* А каждую конкретную историю, замечу, прервав цитату, обращает в вечность, как это происходит, когда находится на антресолях клад - старенький чемодан писем. Впрочем, "дома никогда не доберешься до всех штук, бумажек, которые в нем находятся". Своему дому противопоставляется чужой: *"В съемной квартире нет закутков, изгибов, секретов, известно, где что лежит. Все видно, как в чистом поле. И кажется оно... неприятно историческим..."* здесь уже важна оппозиция "многопланового/однопланового", "внутреннего/внешнего", "вечного/сиюминутного". Появляется и гостиница: *"Пожить в ничьем пространстве. Как в космос слетать... Новизна возбуждает, будто только что возник на свете"*. Интересно, что "ничей космос" соприкасается с "домашним микрокосмом": *"письмо вот нашла мамино из роддома - она сообщает папе, что я родилась"*.

Движение темы происходит за счет сопоставления соответствующих различным предметам осмысления множеств семантических признаков (проследим только одну линию развития темы: *бумажки - чемодан писем - письмо о том, что я родилась*). А вывод эссе - "так проявляется почерк: рука выбирает предметы и располагает их в доме", - может быть прочитан метафорически, если вспомнить о М. Хайдеггере и его убеждении в том, что "язык есть дом бытия": "В жилище языка обитает человек. Мыслители и поэты - хранители этого жилища" [Хайдеггер, 1993, с. 192].

Нужно заметить и то, что эссе перерастает рамки поэзии и прозы и собственно текста, превращаясь в метатекстовое построение или интертекст. Пример тому - книга И. Жданова "Неразмненное небо", в которой собственно стихотворения и поэтические эссе - "стихотворения в прозе" комментируют друг друга [Жданов, 1990]. Выделю лишь один мотив: *"И при слове клятвы сверкнут под тобой весы / металлическим блеском, и ты - на одной из чаш... И при слове клятвы ты знаешь, чему в залог / ты себя отдаешь, перед чем ты, как жертва, строг. / От владений твоих остается один замок, / да и тот без ключа. Остальное ушло в песок"* ("Преображение"). Сравню со следующим: *"Клятва - залог, но нельзя оставить в залог то, что не принадлежит тебе. И что вообще можно оставить в залог и ради чего? Уравнение клятвы в равновесии обретения и обладания: то, чего ты хотел бы достичь, то, что ты хотел бы иметь, должно быть равно тому, чем ты владеешь. // А чем ты владеешь таким, что могло бы сравниться и*

³ Ср. рассуждение о писателе-путнике Щербины: "Он - Колумб, который открывает америки для себя, потому что это раньше человечество жило по частям, и белые люди ничего не знали о красных, а желтые - о черных. Теперь мы собрались, и каждый сам по себе и сам для себя ищет пути... Ему нужна картинка, но не кино, снятое чужим дядей, а индивидуально подзорная труба, передающая вкус и запах. Он, собственно, в этом чужом - экзотике - ищет себя, и так прихотливо выискивает, совершенно не интересуясь веткой сакуры, но живо откликаясь на болтовню жако в баобабах рощах" [Щербина, 2001, с. 67].

⁴ Ср.: "Метафизика, конечно, представляет сущее в его бытии и тем самым продумывает бытие сущего" [Хайдеггер, 1993, с. 197]. При этом в поэтическом эссе, как замечает Е. Гальцова, главное "не "мысль", какой бы изысканной она ни казалась, - но "живое присутствие" мира... "явь" [Гальцова].

уравновеситься с тем, что стало теперь для тебя незаменимым в своей необходимости, что повергает тебя в соблазн обреченности? Речь, должно быть, идет о том, что спасает тебя и помогает тебе *быть равным себе* и без чего от тебя остается одна оболочка, *маска*, заводное твоё *подобие*, обеспеченный, но очевидный *двойник*: мало тебя, и ты не полон без того, чем живешь, без чего любое пространство - тюрьма на шарнирах, да и тело твоё - единица неволи" ("Клятва"). И еще: "Есть возведение быта до страсти искомой, / неразличение страха и праведной боли, / недоумение платы, которой знакома / более тайная *связь с равновесием доли*" ("Ревность"); "Клятва - ведь это *залог и подобна повязке / той слепоты, что иногo прозренья не хуже*" ("Плыли и мы в берегах..."); "Поклясться - *повязку надеть на глаза...*" и чуть раньше: "стать недоступным... *надеть на глаза повязку* всему, отчего ты зависим..." ("Клятва"). Этот ряд можно продолжить.

Общим для всех видов текстов становится то, что "лейтмотив собирает обрывки, фрагменты, аккорды, не ставшие мотивчиками", "помещается в пространстве между абстрактно-конкретной живописью и притчей", "между речами художников и просто речами": "И оказывается, что, когда поэзия (в широком смысле слова) встречается в узком месте - а что уже бумажной страницы! - с прозой, то и получается то ли поэзия, то ли поэпрозия. И кто бы еще смог разобраться, в каких соотношениях в этом коктейле намешано составляющих - лирики и эпики" [Касымов].

Для нас важно еще одно подмеченное Эпштейном свойство эссе: "Установка на подвижную, не фиксированную жестко централизацию смысла сказывается и в "мельчайшей клеточке языка", - любое слово, эссеистически осмысленное, может превращаться в термин, на основе которого строится целая система принципиальных словоупотреблений. При этом терминологизируются, наделяются обобщенным значением самые обычные и повседневные слова..." [Эпштейн, 1988, с. 378].

Уже не раз говорилось о том, что современная литература эксплуатирует формулу терминоструктуры "S есть P", подражая языку науки [Григорьев, Северская, 1989; Северская, 1989; 1995; 2002]. Приведу только один пример - из "Ксений" Драгомощенко: "Пепел - состояние информации, превзошедшей допустимую сложность". Слово действительно воспринимается как термин, особенно на фоне других "научообразных" выражений, например, напоминающих формулировку теоремы или какого-то естественно-научного закона: "сумму умножающего себя языка превосходит трещина раскалывающего его предела". В принципе все эссе может строиться как доказательство, подтверждающее верность научно-поэтической формулировки, расширяя контекст "терминопотребления". Таких слов-терминов в современной поэзии много: *дом, окно, поле, гора, город* и т.п. Эпштейн предлагает называть их "эссемами". Но эти же слова-эссемы являются константами поэтического мира, а значит, в определенном смысле материальны, как части материи языка. И потому что - процитирую еще раз "Парадоксы новизны" Эпштейна - в эссе "предметы мышления и воображения включаются в поток омывающего их бытия" [Эпштейн, 1988, с. 340 - 341], слова-эссемы перевоплощаются в слова-реалии.

Посмотрим, как это происходит в отрывке из "Ксений", который начинается словами, вполне способными стать заголовком эссе: "*о фабуле разветвляющегося города*", а продолжается уже размышлением "*о снеге в разветвленной фабуле города*" [Драгомощенко, 1993, с. 5]. Сам такой скачок мысли вполне эссеистичен. Что такое "разветвляющийся город"? - "Хлебников - руины никогда не возводившихся циклопических построек. Звездное роение в абсолютной прозрачности субъекта и объекта". В фабуле разветвляющегося города "*звездному роению снега*" (парадигма) сопоставляется "*сосредоточение*" (синтагма): "*Я наклоняюсь к тебе. Это медленно...* То, что для тебя миг, для меня - тысячелетия, помноженные на предвосхищение. Терпение? Предзнание, которому не суждено отвечать на вопросы смерти - не прорасти в череп материи... Это медленно, так же как и снег". Роение снега - это "*произведение сна*": "Но и манера письма, изматывающая, идущая наперекор по следу... ускользающего из возможных признаков, из собственного присутствия... *Слово становится словом* в нескончаемом приближении уходящего голоса... Вместо того, чтобы приближаться, раскрываясь - удаляется, покуда не пропадет вовсе за пределами фразы". Здесь важно то, что, структурно накладывая, на прозаическую, стихотворная форма, в силу своей природы, пере-

водит внеязыковую ситуацию в модус языкового существования, тем самым сообщая тексту все свойства стихотворного высказывания, которое, по определению О. Ревзиной, является "лично-обобщенным": по уровню обобщения оно сопоставимо с научной формой представления и познания мира, имея при этом значение конкретности и значение реальности и неся в себе свидетельство личного авторского восприятия как неустранимый смысл [Ревзина, 1990, с. 33, 35].

Это полностью согласуется с наблюдениями Эпштейна о том, что эссеизм обладает способностью "не только демифологизировать художественную образность, сводя ее во *внехудожественную* реальность, но и универсализировать эту образность, возводя ее к *сверххудожественным* обобщениям": "При этом образ не "остраняется", становясь предметом рефлексивной игры, а напротив, разрастается, усваивает внеположные ему фактологические и абстрактно-логические функции, обретает более высокий онтологический статус, как некая *идеореальность*, предельно обобщенная и вместе с тем жизненно достоверная" [Эпштейн, 1988, с. 365]⁵. Так, в "Ксениях" *листва* превращается в *листы* книги: "Или же, к примеру, воспарение ума! Прости, телефон... случайный звонок. Постоянно путают с поликлиникой, рядом в ряду номеров, да и просто рядом. Там *прелестный парк* с одичавшими котами, *шиповником*, *жасмином* и *лопухами* среди порожних из-под чего-то ящиков... Итак, уклонение, *ветер*, шум, окно, телефонный звонок, *листва*. В слове, обозначающем которую, я *отчетливо вижу острый рябящий блеск*, хотя пишется: *ночь, предложение*, *ночной ветер* с юга. *Рвет, мягко сокрушает листву, сыплет вокруг нежнейшие осколки блеска...*" А *город* - в саму книгу, *нагорженную* и *огороженную* речью⁶ - этим *неуклонным приращением капель и отражений*: "Каждый город имеет начало, вступаешь в него отовсюду... Город начат... Книга будет закопана у маслянистой глыбы ракушечника". Задачу свою писатель видит как реализацию "опыта" построения мира: "Перевести взгляд с чего-нибудь привычного, бедного, обыкновенного, осязаемого, конкретного к тому, что в нем как бы заключено. И что так и будет неодолимо влечь к себе, превращаясь в неотступную и не воплощаемую ни в едином из известных мне образов мысль, и от чего мне, довольствуясь ею, несчетное число раз пытавшемуся ее высказать, предстоит умереть, и в чем я уверен, если смерть не станет ее разрешением, окончательным развоплощением, не требующим ни аналогий, ни отличия. До без конца восстанавливать утраченное в этом "зрении" сознание. Таково задание" [Драгомощенко, 1993, с. 63].

У Драгомощенко, как и у других его товарищей по "цеху", "*грамматическая функция "я" - союз в сравнении*", что полностью соответствует тому, что "фокусом много-фокусности" в эссе обычно становится автор, при этом нередко его авторское "я" настолько отличается от себя самого, что вообще может выступать как "не-я", как "все на свете", - его присутствие обнаруживается "за кадром", в прихотливой смене точек зрения, во внезапных скачках от предмета к предмету" [Эпштейн, 1988, с. 339].

Еще стоило бы упомянуть, что вне зависимости от того, в прозаической или стихотворной форме пишется современное эссе, оно в пределе стремится превратиться в роман⁷ - роман-биографию (портрет творческого поколения - нынешняя эссеистическая

⁵ Эссеистическое знание всегда многофокусно. Ср. у Жданова: "Вдруг кованого *гипса* нагота / была крапивой зажжена, и слово / всю облегло ее, и чернота / в ней расступилась и сомкнулась снова", и у Драгомощенко: "Частота взмахов крыла в коридорах растянутых равновесий, / маятник, нескончаемо ускользящих от себя симметрии и сходств. / Я нащупываю *слово гипс* в углублениях звона, / связанное со словом "*крошиться*"".

⁶ Ср. с образом *города* в эссе "Город" Щербины: *городу* противостоят *города* и *городки*, один из *городов* - это *Москва*, относящаяся к классу *столиц, мегаполисов*, отличительные признаки которых - *толпы, гарь, смог, шум*; о *городе* возвещают *огоньки вдалеке*, на горизонте, *города* и *городки* помечены *звездочками в путеводителях*; среди жителей *города* выделяются такие группы: *мы (живущие)*, *приезжие (выживающие)* и *туристы (странники)*; *город* ассоциируется с *дорогой*, не всегда совпадающей с маршрутом, предложенным *путеводителем* [Щербина, 2001, с. 82 - 83].

⁷ Авторы эссеистических произведений (как в прозе, так и в стихах) широко пользуются приемами беллетристики: последовательно развивают основные смысловые "сюжетные линии", строят многоплановое, сходящееся в одной точке, повествование, вводят персонажей, играют точками зрения и т.п.

литература "штрих за штрихом... может изобразить некий археологический срез", "большую повесть поколенья... или поколений..." [Касымов]) или роман-путешествие (разработку маршрутов по внеязыковой и языковой действительности), современный эссеистически построенный текст напоминает огромное зеркало, в котором мелькает то, что, собственно, должно было служить содержанием романа [Хазанов, 2003]. Но при этом роман всегда мыслится как роман с языком: "Лишь переход одного в другое меня покуда "волнует"... Мне это во сто крат интересней, нежели "переживания" персонажей. Мы прекратили читать романы... Мы начинаем с любви" [Драгомощенко, 1993, с. 76]; "Что ты скажешь? - Исток. - Человек ли? - Он речью истек. - О любви?.." [Соловьев, 1994, с. 28]; "Дай слово, что "ты" - это ты... - Я люблю. - У тебя в этом слове "ю" приоткрылось. Сквозит" [Соловьев, 1993, с. 188].

В заключение можно сказать, что оформление на рубеже XX-XXI вв. поэтического эссе как особого литературного жанра - явление закономерное, ибо связано оно не только с "запросами" времени, но и с тем, что поэтическая форма является для эссе наиболее органичной. И, как справедливо заметил А. Касымов, нынешняя эссеистическая литература, "конечно, имеет источником предшествующую литературу", но при этом "она сама по себе - источник будущих сочинений" [Касымов]. Во всяком случае, поэтический эссеизм действительно дает нам - еще раз воспользуемся чужой формулировкой - самый искренний конспект сегодняшних переживаний того, что переживает автор и мир вокруг.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Барт Р. Избранные работы. М., 1989.

Гальцова Е. Рецензия на книгу "Ив Бонфуа. Невероятное. Избранные эссе" (<http://old.russ.ru:8080/journal/kniga/98-08-13/galзов.htm>).

Григорьев В. П., Северская О. М. О синтезе философии, поэзии и языка в современном авангарде // Проблемы поэтического языка. Т. 1. М., 1989.

Драгомощенко А. Ксенин. СПб., 1993.

Жданов И. Неразмненное небо. М., 1990.

Касымов А. В поисках источника. Наброски об эссеизме прозы (<http://nlo.magazine.ru/fiction/49.html>).

Кон И. С. Образ Святого Себастьяна и его восприятие (http://www.neuronet.ru/sexology/mm1_11_02.html).

Муравьев В. С. Эссе // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987.

Парщиков А. Выбранное. М., 1996.

Ревзина О. Г. От стихотворной речи к поэтическому идиолекту // Очерки истории языка русской поэзии XX века. Поэтический язык и идиостиль. М., 1990.

Северская О. И. Возможен ли научный поэтический язык? // Русская альтернативная поэзия XX века. М., 1989.

Северская О. И. Метареализм. Язык поэтической школы: социолект - идиолект/идиостиль // Очерки истории языка русской поэзии XX века. Опыты описания идиостилей. М., 1995.

Северская О. И. Поэтический социолект // *Linguistische Poetik*. Hamburg, 2002.

Соловьев С. Междуречье. Киев, 1994.

Соловьев С. Пир. Киев, 1993.

Хазанов Б. Триумф и крах эссеизма // Знамя. 2003. N 2.

Хайдеггер М. Время и бытие. М., 1993.

Эпштейн М. Н. Парадоксы новизны. О литературном развитии XIX-XX веков. М., 1988.

Эпштейн М. Н. Знак пробела. О будущем гуманитарных наук. М., 2004.

Щербина Т. Книга о хвостом времени... плюсе и минусе... днях недели... и коготках будущего... в стихах и прозе. М., 2001.

Adorno T. The Essay as Form // *New German Critique*. 1984. Vol. 32.