

ДОСТОЙНО ЛИ НАС ИСКУССТВО,  
или  
*методы формирования эстетической реакции в современной поэзии.*

Волею судеб, меня заносило в кулуары галерей, в которых в последние десятилетия громоздит свои шедевры современное искусство (contemporary art). Держатели подобных заведений на Западе несомненно имеют свой стиль и знают как преподнести очередное произведение. Будучи вечно голодным студентом, я не пропускал ни одной выставки, поскольку (ради чего большинство студентов туда и ходило) одним из неотъемлемых элементов экспозиции был сервированный стол. Но вслед за обрядом чревоугодия, иногда возникало желание приобщиться непосредственно к тому, ради чего все и было организовано. И тут нас постигало разочарование. Становилось очевидным, что выпивка и закуска были единственной достопримечательностью этого мероприятия, и делать здесь, собственно говоря, более нечего. За неимением лучшего и видя непосредственно предмет для дискуссии, мы затевали жаркие споры об искусстве и, в частности, о том, имеет ли тот (тот, тот, что перед глазами!) или иной объект право называться произведением искусства. Естественно, мы не смогли сформулировать единый критерий отбора, но определенная концепция все-таки была создана.

Одна из теорий искусства предлагает психологический критерий его оценки, выражающийся в эстетической реакции зрителя на предмет искусства [см. 2]. Проще говоря, получает ли зритель удовольствие от данного произведения и почему. Чтобы не быть голословным, да и чтобы придать какую-то направленность этой работе, я попытаюсь рассмотреть характерные черты современной поэзии, и, настраивая микроскоп своего сознания на эти субтильные, хотя и выдающиеся, качества, определить их роль в формировании эстетической реакции.

По-видимому, наиболее древняя стихотворная форма, нашедшая свое новое рождение в современной поэзии, это акростих. Она берет свое начало у греков и латинян. И хотя многие поэты, которые когда-либо «баловались» сложением акростихов, относились к этой форме как к шуточной и альбомной, были и такие, для которых сложение акростиха рассматривалось как освоение новой стихотворной формы. Виршевики, например, складывали акростихи, чтобы отдать дань уважения своим древним соратникам, не считая зазорным сравниться с ними в мастерстве. «Силлабисты, – как отмечает в своей монографии С. Бирюков, – тщательно вписывали свои имена в начало строк, авторизуя послания в будущее» [1: 14]. Однако, роль вертикальной строки не ограничивалась служением нарциссическим запросам поэтов. Ее функция расширялась до метафизического соединения неба и земли, что придавало стихотворению вневременные свойства. Современная поэзия, вобрав в себя исторически сложившуюся многоплановость акростиха, не только дала ему новое рождение, но и наполнила эту форму новым смыслом. Чтобы понять его возникновение, рассмотрим теоретические предпосылки реакции зрителя на произведение искусства в общем, и, переходя к частному случаю акростиха, попытаемся определить вклад этой формы в формирование эстетической реакции.

Основным критерием повышения эстетической реакции для Выготского является раздвоение внимания. В своей работе «Психология искусства» он отмечает, что дополнительные (параллельные) смыслы произведения искусственно затрудняют течение действия, возбуждают наше любопытство, играют на наших догадках, заставляют раздваиваться наше внимание, ведя тем самым к повышению затрат психологической энергии и, соответственно, к усилению эстетической реакции. «Чем эта трата <разряда нервной энергии> и разряд оказываются больше, тем по-

трясение искусством оказывается выше» [2: 246]. Любое произведение искусства, если оно претендует на сильную эстетическую реакцию, должно включать в себя несколько психологических планов. Так Христиансен формулировал психологическую жизнь портрета в следующей формуле: «Это физиогномическое несовпадение разных факторов выражения лица.

Возможно, конечно, и, кажется, рассуждая отвлеченно, даже гораздо естественнее заставить отражаться в углах рта, в глазах и в остальных частях лица *одно и то же* душевное настроение... Но он был бы как вещь звучащая, лишенная жизни. Поэтому-то художник дифференцирует душевное выражение и дает одному глазу несколько иное выражение, чем другому, и в свою очередь иное складкам рта и так повсюду. Но простых различий недостаточно, они должны гармонически относиться друг к другу... Главный мелодический мотив лица дается отношением рта и глаза друг к другу: рот говорит, глаз отвечает, в складках рта сосредотачивается возбуждение и напряженность воли, в глазах господствует разрешающее спокойствие интеллекта. Рот выдает инстинкты и все, чего хочет достигнуть человек; глаз открывает, чем он сделался в радостной победе или в усталой резиньации...» [13: 284-285]. «Так же точно, – добавляет Выготский, – как в портрете физиогномическое несовпадение разных факторов выражения лица есть основа нашего переживания, – в трагедии психологическое несовпадение разных факторов выражения характера есть основа трагического чувства. Трагедия именно потому может совершать невероятные эффекты с нашими чувствами, что она заставляет их постоянно превращаться в противоположные, обманываться в своих ожиданиях, наталкиваться на противоречия, раздваиваться» [2: 234]. Если мы сравним роман Достоевского «Братья Карамазовы» или трагедию Шекспира «Гамлет» с совершенно точным прозаическим пересказом их содержания, мы поймем, что удовольствие, полученное нами во время чтения произведения, исчезает, когда мы «потребляем» его конспект. Это значит, что внутри самого произведения, в его структуре, заложены противоречия, которые теряются при пересказе, противоречия, ведущие к усилению эстетической реакции.

Именно это противоречие мы наблюдаем в акростихе. Своей направленностью в пространстве вертикальная строка создает контраст и стимул всего произведения. Способ прочтения сразу же дифференцирует смысл этой строки и смысл всего стихотворения. Он выделяет их в две разные семантические плоскости, которые могут как противоречить, так и дополнять друг друга. В следующем стихотворении, например, вертикальная строка создает контраст эпиграфу и одновременно объединяет в метафорическое выражение послание всего стихотворения. Здесь как бы происходит диалог между эпиграфом («Любовь стоит того, чтобы ждать...») и вертикальной строкой («Стоит ли ждать, когда любишь»).

ВЛЮБЛЕННОМУ  
(акростих)

*Любовь стоит того, чтобы ждать...*

В.Цой

Стол твой – пятнистая кожа убитой змеи:  
Тщетны попытки коснуться пером ускользающих строк –  
Ожил покров убиенной... Так краски возьми  
И тонкой кистью заполни пробелы расплзшихся слов.

Тонкие кисти – влюбленных удел и скопцов,  
Лист покрывающих сетью незримых морщин.  
Истину знать – побираться у грязных мостов,  
Жадно сгребая песок обмелевших глубин.

Дело ж влюблённых – стихами желанье смирять,  
 Алчущим взором сжигать недоступную плоть,  
 Тягостным утром ложиться в пустую кровать,  
 Комкая запах случайно упавших волос.

Остров любви беспокоен. И ночи без сна  
 Гонят несчастных на брег обмелевшей реки.  
 Думаешь, сад там цветет? – Там желтеет трава,  
 Аспид жонглирует жалом у голой ступни.

Лаской заманишь его и лаской убьешь.  
 Юность изменчива: жало коснется руки...  
 Боль не почувствуешь – яд хладнокровней чем нож –  
 И переступишь рассеянно тени минувшей тоски.

Шатка любовь, так зачем же ее понапрасну трясти?

Кроме этого, вертикальная строка «может быть единственной разумной строкой в заумном тексте. В спонтанном сверхэмоциональном тексте акростих служит отстраняющим фактором, в метафизическом – автологией, в автологическом – метафорой, и т.д.» [1: 16]. Наряду с классической акро строкой, где смысловую нагрузку несет только вертикальная строка, сформированная начальными буквами горизонтальных строк, в современной поэзии получили распространение такие формы как месостих (середина) и телестих (конец), хотя эти формы встречаются реже, чем акростих из-за трудности их создания. Еще реже встречаются зигзаги и лабиринты. И хотя виртуозность в складывании этих стихов выходит на первое место, к ним можно отнести те же принципы формирования эстетической реакции, что были сформулированы по отношению к акростиху. Вот еще один пример формирования дополнительного плана в акромесотелестихе. Здесь вертикальные строки несут послание о поводе написания стихотворения (поздравление с днем рождения), поздравляющих и адресате.

Солнце Открой же мне тайну сиреневых снов и рассветовЕ  
 Дней иСТомой девичьей окутывающих городА  
 Ночи-осТывшие очи – кто их остудил бросил? –  
 Едва проОшептав слово сворачиваются в росЕ

Миры илЛюзией живы – доверчивым эхом гоР  
 Разве мИльный не знает тайну горной реки  
 Он-то вКушает всезрячий – видит вспышки тоски  
 Жадно жАждущей жалость – о гуляющий мой боГ!  
 Да он вИдит и знает но горные реки все в пенЕ  
 Есть прАвда древняя прелесть в звёздах катящихся с гоР  
 Но как Настойчиво серы осенние окрики в небо  
 И как уКромно спокоен пруд не знающий скал

Ясные сИние дали где бы вы не плутали – всюду колышется сталь

На те же лопасти мельницы, вырабатывающей психологическую энергию, бросает свои водовороты перевертень, получивший греческое название палиндром. Несмотря на то, что палиндром получил распространение как феномен словесности, область его явления намного шире. Человек, по природе своей, раздвоен: окруженный проявлениями своей жизнедеятельности, наблюдая и фиксируя эти проявления в себе подобных, он, на периферии своего сознания, всегда ощущает метафизичность своего существования. Очевидно, что искусство, познавая непо-

знанное, подчеркивает эту раздвоенность, тем самым увеличивая затраты психологической энергии. Ведь все непознанное, неосознанное притягивает наше любопытство, усиливает наше внимание. Как писал в одной из своих работ Хлебников, «речь высшего разума, даже непонятная, какими-то семенами попадает в чернозем духа и позднее загадочными путями дает свои всходы» [11: 634]. Нет никакого сомнения, что элемент магического в выражениях, читающихся наоборот, вызывает повышенную эстетическую реакцию. Палиндромная фраза, будь то одна строка или целое стихотворение, создает сразу несколько планов, затрудняющих прочтение. Своей замкнутостью она строит плоскость круга, символизирующего законченность, целостность процесса. Она создает метафору вселенной, включающей все и... ничего. И это ничего проявляется в направленных друг против друга равнозначимых фразах, сводящих все произведение к нулю, к великому нулю, символизирующему вселенскую всеохватность. Как будет отмечено ниже, произведение, за счет внутренних противоречий сводящееся к минимуму, вызывает наибольшую эстетическую реакцию.

Кроме двух уже названных планов, возникающих в палиндромной строке, можно выделить еще один, заключающийся в усилении смысла строки при ее повторном прочтении. Подобный же эффект возникает в стихотворении, в котором смысл прочтения в другой последовательности противостоит или дополняет первое чтение. Подобный процесс наблюдается в анаграммах – словах или словосочетаниях, образованных путем перестановки букв, входящих в состав другого слова. Благодаря звуковой корреспонденции образовавшихся лингвистических единиц, самые их значения сближаются, делая две фразы как бы синонимичными. В то же время, их семантическое различие действует в направлении разъединения. В этом случае, по словам В.П. Григорьева, «поэтическая семантизация близкочувственных слов в стихотворной речи ведет к паронимическому взрыву» [5: 253], что несомненно обуславливает взрыв эстетической реакции. И, действительно, кого оставит спокойным скрытый смысл, возникающий при прочтении слова *ропот* наоборот. Данный пример является частным случаем, возникшем на стыке палиндрома и анаграммы, и носит название «полуперевертень».

Итак, если палиндром уравнивает и усиливает смысл строки, то анаграмма разрушает равновесие. Экспериментирование с анаграммами привело к достаточно любопытному явлению, которое получило название «морфемной строки». Было замечено, что многие слова содержат в себе другие, как с схожим, так и с противоположным значением. Т.е. само слово, без каких-либо дополнительных манипуляций, содержит в себе сразу несколько семантических планов, как усиливающих, так и противоречащих друг другу. Но к этому пришли не сразу.

В начале века почти все поэты, так или иначе вовлеченные в движение футуризма, пробовали слово «на изгиб, на излом, на разрыв». Например, Неол Рубин разрывает слово *графиня* и вставляет в него слово *стройно*, получая в результате *гра-стройно-финя*. Другой пример, уже из современной поэзии, в целях получения эффекта заумности, дает нам Ры Никонова, которая использует сходный прием, называемый «чехардой»: *Ма умер стер ваза ская* [10: 25]. Сама собой здесь напрашивается «сдвигология» Алексея Крученых. Вот что пишет об этом Сергей Бирюков: «Понятие сдвига и стыка известно давно [6: 254, 289], это неудачное сочетание звуков двух стоящих рядом слов, в результате такого сочетания могут образовываться новые слова. Классический пример из Пушкина: «слыхали львы» («Слыхали ль вы за рощей глас ночной...»). Подобных примеров Крученых в своей «Сдвигологии русского языка» (тонкой книжце 1922 г.) набрал много. Порицая авторов, он сделал неожиданный вывод, впрочем весьма характерный для футуристической практики. Кратко его можно представить так: сдвиг – ошибка, но если эта

ошибка осознанна, то ее можно поставить на службу творчеству. Таким образом сдвиг становится приемом, имеющим значение в образовании неологизмов, заумных слов и т.д. «Пырнет ногою важурные сердца...» – приводит пример Крученных, и далее пишет: «Слово «важурные» написано нарочно слитно, дабы подчеркнуть, что в данном случае сдвиг умышлен и желателен...» [7: 47]. Затем он переходит к «сдвигу-образу», сдвигу синтаксиса и сдвигу композиции, т.е. по сути дела переводит это явление из фонетико-графической сферы, как бы чисто «формальной», в содержательную» [1: 75]. Именно на этом переходе мне и хотелось бы задержаться.

Как известно, в старославянских текстах слова писались слитно, и только титлы обозначали концы и начала неразделенных слов. В современной поэзии этот способ письма был возведен в «поэтехнический прием» – морфемную строку: «Строительницей здания текста оказалось не слово, а строка, понимаемая первоначально магмой, нечленимой и протяженной. Угадываемые слова даны в длительности, сплаве» [3: 155]. В самом начале 80-х годов была создана концепция фоносемантики, которая явилась продуктом синтеза и перехода от сдвига к морфемной волне. Автор этой концепции А. Горнон считает фоносемантику своего рода языком, на котором он может выразить персональное поэтическое видение и переживание мира. «Единицы фоносемантического языка – не слово в его графическом и звуковом исполнении, а часть слова, сочетание из нескольких звуков, предназначенное для восприятия на слух и адресованное одному или нескольким смысловым рядам. Эту единицу я называю семантическим следом, фоносемой, или смысловым созвучием» [4: 45]. В самом общем упрощенном виде фоносемантический «язык» представляет собой соединение элементарных лексически значимых единиц, каждая из которых имеет определенное семантическое значение. Такие единицы – семы – чаще всего представлены корневыми морфемами. Однако, при более детальном членении, отдельные фонемы, которые могут входить в состав как предшествующей единицы, так и последующей, придают строке звуковую текучесть. В графическом изображении семы отделяются друг от друга дефисами или выделяются различными шрифтами. Последнее требует графического решения проблемы, что выводит фоносемантическую строку в разряд визуальной поэзии. Сам автор отдает предпочтение морфемной волне, изломы в записи которой означают деление текста на семы.

Концепция фоносемантики добавляет еще один элемент в процесс формирования эстетической реакции. При чтении, а лучше при слушании стихов Горнона в исполнении самого автора, обнаруживаются сразу несколько смыслов, параллельно возникающих в сознании. Так, услышав строчку из стихотворения «Ретро», мы не найдем смысла в линейной последовательности слов, а, несколько раз возвращаясь и удостоверившись в правильной идентификации сегментов, обнаружим то, что невозможно для поэтического текста, основанного на линейной последовательности:

**оБОЛТУСОВременной**<sup>1</sup> передачи.  
 (о болт у современной передачи)  
 (оболтусов ременной передачи)  
 (о болт усов ременной передачи)

В нашем сознании эти три строчки должны звучать, осмысляться и переживаться одновременно. Одно и то же выражение начинает резонировать множественно-

<sup>1</sup> Я использовал здесь графическую сегментацию посредством изменения шрифтов (стиль оригинала не сохранен).

стью смыслов, чем и достигается внутреннее противоречие, даже не целого произведения, а каждой отдельной строки. Возникающая в этом случае эстетическая реакция сродни исполнению заветной мечты современного поэтического авангарда, стремящегося создать поэтический образ, воплощающий многомерность экзистенциального опыта человека. Здесь основная ценность поэзии заключается не в тексте стихотворения, а в переживании воспоминаний о том, что случилось в жизни каждого читателя, ему – персонально – дорого, ценно, а потому – значимо.

В связи с графическим решением морфемной волны хотелось бы отметить и более широкое применение графики в моностихе, что дает возможность акцентирования значимых составных частей стихотворения. Моностих может быть волнистым, угловатым, в форме круга и т.д. По теории вчувствования Гердера, Липпса и Фишера наша душа реагирует на изменения формы, привнося во внешнюю среду свое настроение.

Эта теория ведет свое начало от Гердера и находит свое высшее развитие в работах Липпса. Согласно этой теории чувства не пробуждаются в нас произведением искусства, а мы изнутри себя вносим в произведение искусства, вчувствуем в него те или иные чувства, которые поднимаются из самой глубины нашего существа и которые, конечно же, не лежат на поверхности у самых наших рецепторов, а связаны с самой сложной деятельностью нашего организма. «Такова природа нашей души, – говорит Ф.Т. Фишер, – что она всецело вкладывается в явления внешней природы или в формы, созданные человеком, приписывает этим явлениям, у которых нет ничего общего с каким-либо выражением, известные настроения, с помощью произвольного и бессознательного акта переходят со своим настроением в предмет. Это ссуда, это вкладывание, это вчувствование души в неодушевленные формы и есть то, о чем главным образом идет речь в эстетике» (Цит. по 2: 249-250).

Теория вчувствования видится мне составной частью концепции воспоминания, постулирующей, что образы внешнего мира являются лишь отражением образов, находящихся внутри нас. Т.е. движение идет не от внешнего к внутреннему, а как раз наоборот, ментальные образы формируют то, что воспринимают наши органы чувств. Отталкиваясь от современных нейроанатомических исследований, чье изложение не входит в контекст данной работы, приходишь к выводу, что существовавшее в древности мнение, которое впоследствии было адаптировано в афоризм, гласящий, что все новое – лишь хорошо забытое старое<sup>2</sup>, находит свое физиологическое оправдание. Все образы мира уже заложены в нашем сознании. То, что мы переживаем в реальной жизни, есть лишь отражение наших внутренних переживаний, наших чувств. Новые открытия представляют собой лишь материальное воплощение того, что было скрыто в глубинах нашего сознания. Схожие рассуждения о передаче внутренних переживаний внешним объектам использовал Липпс, который развил блестящую теорию вчувствования в линейные и пространственные формы. Он прекрасно показал, что мы поднимаемся вместе с высокой линией и падаем вместе с опускающейся вниз, как мы сгибаемся вместе с кругом и чувствуем опору вместе с лежащим прямоугольником. Благодаря вчувствованию возникает эстетическая реакция на ту или иную форму объекта. Визуализация стиха безусловно ведет к усилению этой реакции на поэтическое произведение.

Кстати, сам термин визуализации весьма спорен. И по сей день в литературных кругах идут жаркие споры о том, например, можно ли считать стихотворение, ис-

---

<sup>2</sup> “Solomon saith: There is no new thing upon the earth. So that as Plato had an imagination, that all knowledge was but remembrance; so Solomon giveth his sentence that all novelty is but oblivion.” (Francis Bacon, Essays LVIII)

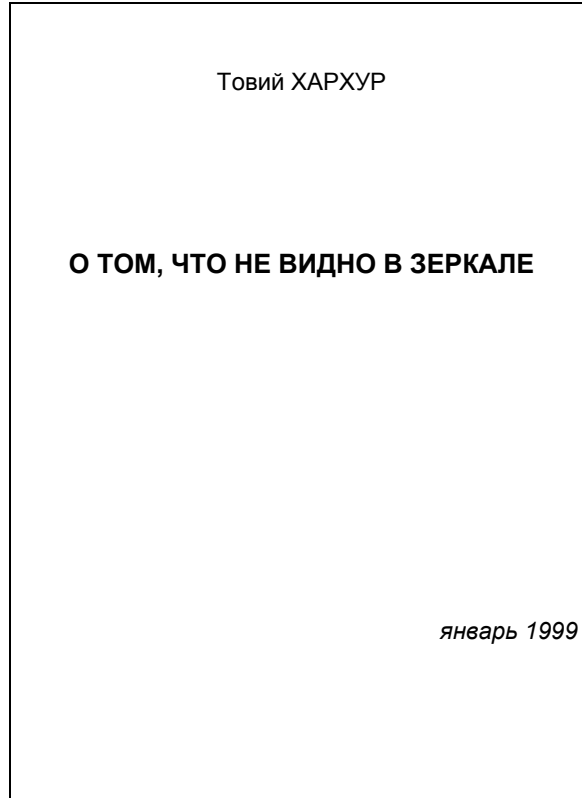
пользующее какие-либо графические или фигурные элементы, визуальной поэзией. До сих пор еще не выявлены четкие границы, очерчивающие визуальную поэзию, не выработаны еще явные критерии визуализации стиха. Но эта тема следующей работы. А пока хотелось бы обратиться к одному из стилей или методов в визуальном искусстве, музыке и литературе, получившим название «минимализм».

Поскольку термин «минимализм» вызывает постоянные разногласия даже в среде практикующих этот метод, во избежание путаницы, я привожу здесь определение минимализма, данное Бейкером. Оно имеет два смысловых плана: первый – широкий смысл, который относится к «любой стилистической строгости в искусстве», а второй – «тенденция... представлять в виде произведений искусства вещи, которые являются – или были в момент первой экспозиции – неотличимыми (или почти) от сырого материала или готовых объектов, т.е. минимально отличающиеся от вещей не-искусства» [16: 9]. Что касается первой части определения, то «стилистическая строгость» в поэзии может выражаться в стихотворениях, состоящих из очень малого числа слов. Эта традиция берет свое начало в достаточно древних формах, таких как хайку, танка, пословица, эпитафия, эпиграмма. В русской поэзии она представлена однострочными стихотворениями и ведет свою историю от Карамзина через Брюсова к футуристам. Причем у последних уже встречаются однословные и однобуквенные стихотворения (Гнедов, Каменский, Крученых) вплоть до самой знаменитой из подобных вещей – «Поэмы конца» Гнедова (1913), которая состоит из заголовка, эмблемы типографии и даты внизу. Не позже того же 1913 г. Крученых и Хлебников декларировали, что «отныне произведение может состоять из одного слова, и лишь умелым изменением его достигается полнота и выразительность художественного образа» (12: 247). Можно также отметить конструктивиста Чичерина, который вывел принцип максимального смысла при минимуме материала, приведший его к пределам вербальной компрессии [см. 17: 469-523]. Таким образом, минималистская поэзия может рассматриваться как благодарный потомок имеющего давние традиции стремления к вербальной строгости.

Что же касается второй части определения, данного Бейкером, контекст имеет решающее значение. Груда кирпичей, подобранная на стройке Бронкса и расположенная на полу какой-нибудь нью-йоркской галереи или музея, становится артистической работой Карла Андрэ. В современной теории и практике важное значение приобрело старое положение эстетике, что не картина делает искусство, а рамка и ее имплицитное послание – «это искусство». Пустой лист бумаги, помещенный в поэтический сборник, уже рассматривается как стихотворение. Если вы найдете такой лист бумаги на улице, то вы даже не потрудитесь поднять его, а тем более задуматься «Стихотворение ли это?». Но, помещенная в контекст других, более похожих на литературные, текстов, «вещь» становится достаточно «обрамленной», чтобы восприниматься как стихотворение, прозаический текст или, по крайней мере, артефакт, достойный рассмотрения. Наглядным примером такого «произведения» может служить вещь Некрасова, на пустой странице которой, в правом нижнем углу напечатана единственная точка. Интерес подобного рода произведений представляется в свободе читателя (зрителя) заполнять пустую страницу «содержанием», близким ему на момент «встречи с искусством». Другим примером минималистского стихотворения может служить страница сборника, на которой напечатано название стихотворения и дата<sup>3</sup>:

---

<sup>3</sup> Стихотворение входит в сборник Товия Хархура «Staccato».



Очевидно, что главный принцип минимализма – экономия средств. Даст ли эта техника результат, необходимый для того, чтобы назвать «вещь» произведением искусства? Другими словами, есть ли связь между экономией средств и усилением эстетической реакции?

Некоторые литературоведы, например Н.Д. Овсяннико-Куликовский, исходили из принципа экономии сил как основного принципа эстетики [см. 9]. Более того, еще со времен Спенсера у нас принято в основу искусства класть объяснение, исходящее из закона экономии душевных сил, в котором Спенсер и Авенариус видели чуть ли не универсальный принцип душевной работы. Этот принцип был заимствован искусствоведами, и в русской литературе всех полнее формулировал его Веселовский, выдвинув знаменитую формулу, гласящую, что «достоинство стиля состоит именно в том, чтобы составить возможно большее количество мыслей в возможно меньшем количестве слов». Та же точка зрения поддерживалась и всей школой Потебни, а тот же Овсяннико-Куликовский склонен даже все художественное чувство, в отличие от эстетического, свести к чувству экономии.

Рассматривая произведение искусства с точки зрения художественного чувства, им вызываемого, мы можем определить концепцию минимализма, как попытку добиться минимальными средствами максимального впечатления. Как уже было отмечено выше, идеал минималистского произведения – пустая страница, чей эффект подтверждается законом эстетической реакции: «она заключает в себе аффект, развивающийся в двух противоположных направлениях, который в завершительной точке, как бы в коротком замыкании, находит свое уничтожение» [2: 260-261]; т.е. стремление к нулю, к уничтожению аффекта вызывает наиболее сильную эстетическую реакцию. Если, будь то в басне, трагедии или поэтическом произведении, художник стремиться к эмоциональному очищению (катарсису, по Аристо-



телю), выстраивая сложные конструкции, работающие друг против друга, то в минималистских произведениях художник нивелирует эти конструкции, непосредственно подходя к самому ядру катарсиса, к абсолютному эстетическому нулю. Здесь можно также упомянуть слова Шиллера о действии трагической формы: «Настоящий секрет художника заключается в том, чтобы формой уничтожить содержание» [14: 326]. И хотя ни о каком минималистском произведении нельзя сказать, что форма в нем уничтожила содержание, но бесспорно то, что она это самое содержание заменила и тем самым дала ему полную свободу, неограниченную никакими рамками формы. Содержание полностью перешло в разряд воображения, его полнота и значимость теперь зависят непосредственно от степени творческого подхода читателя (зрителя). Как говорил Выготский, «основой эстетической реакции являются вызываемые искусством аффекты, переживаемые нами со всей реальностью и силой, но находящие себе разряд в той деятельности фантазии, которой требует от нас всякий раз восприятие искусства» [2: 262]. Несомненно, что наибольшее поле деятельности для фантазии предоставляет нам чистый лист.

Итак, подводя итоги краткого анализа формирования эстетической реакции в современной поэзии, мы можем выделить два основных метода, развивающихся в разных направлениях, но тесно переплетающихся в произведениях современного искусства. С одной стороны идет тенденция к усложнению восприятия параллельными смыслами, которые могут как противоречить, так и дополнять друг друга. Основными стилями, в которых эта техника приводит к усилению эстетической реакции, являются акrostих, палиндром, анаграмма и морфемная волна. С другой стороны, причем не менее плодотворно, усиление эстетической реакции достигается уменьшением средств, используемых поэтом, что нашло свое применение в практике минимализма. Идеалом этого метода является пустой лист.

Исходя из всего выше сказанного напрашивается вывод, что практически любая вещь имеет право называться произведением искусства, если исходить из принципа затрат психической энергии, которая ведет к усилению эстетической реакции. Ведь вся наша повседневная жизнь – жизнь современного человека – это сплошная трата нервов, что, при некоторой натяжке, может рассматриваться как трата психологической энергии. И поэтому любая выставка, на которой выставляемые произведения не идут ни в какое сравнение с выставляемой закуской, имеет право на существование хотя бы ради усиления эстетической реакции, полученной в результате насыщения желудка хорошей закуской и достойными винами.

**Литература вопроса**

1. *Бирюков С.* Зевгма: Русская поэзия от маньеризма до постмодернизма. М.: Наука, 1994.
2. *Выготский Л.С.* Психология искусства. Анализ эстетической реакции. М.: Лабиринт, 1997.
3. *Гнедов В.* Собрание стихотворений / Всуп. Ст., подг. Текста и коммент. С. Сигея. Trento, 1992.
4. Интервью с Александром Горноном. Родник. Рига, 1990, № 6.  
*Григорьев В.П.* Поэтика слова. М., 1979.
5. *Квятковский А.* Поэтический словарь. М., 1966.
6. *Крученых А.* Кукиш пошлякам. Москва; Таллин, 1992.
7. Цит. По: *Никольская Т.* Игорь Терентьев – поэт и теоретик «Компании 41°» // *Терентьев Игорь.* Собрание сочинений. Vologna, 1988.
8. *Овсяннико-Куликовский Д.* Собр. Соч. В 9-ти т., т. 6. Психология мысли и чувства. Художественное творчество. Лирика как особый вид творчества. Кризис русских идеологий. Спб., 1895.
9. *Таршис А.* Кааба абстракции // Литература после живописи / Учен. зап. отд. живописи и графики Ейского историко-краеведческого музея. Ейск, 1991. Вып. 1.
10. *Хлебников В.* Творения. М., 1986.
11. *Хлебников В.* Собрание сочинений, т. 5. Л., 1933.
12. *Христиансен Б.* Философия искусства. Спб., 1911.
13. *Шиллер Ф.* Собр. соч. В 6-ти т., т. 6. М., 1957
14. *Шульговский Н.* Прикладное стихосложение. Л., 1929.
15. *Baker K.* Minimalism. New York, 1988.
16. *Janecek J. A.N.* Cicerin, Constructivist poet, Russian Literature, 25, 1989.
17. *Lessing G.E.* Gesammelte werke, hrsg. Von Paul Rilla. Bd4. Berlin, 1955.