

*Е. Е. ТАРАТУТА**

НОСТАЛЬГИЧЕСКИЙ ПОИСК ПОДЛИННОГО: БОРИС ПАСТЕРНАК И МАРИНА ЦВЕТАЕВА**

Аннотация: В статье рассматривается ностальгическое отношение (к миру), и его модусы воплощения в поэзии и поэтическом мировосприятии, на примере произведений Марины Цветаевой и Бориса Пастернака. Ностальгическое отношение определяется как способ мыслить себя в ситуации здесь-и-сейчас, основанный на неких значимых референциях к иным культурным и / или историческим ситуациям.

Ключевые слова: ностальгия, поэзия, Марина Цветаева, Борис Пастернак, подлинное, ностальгическая позиция, поэтическое восприятие, культурные отсылки к иному.

E. TARATUTA

THE NOSTALGIC QUEST FOR INTRINSICAL: BORIS PASTERNAK AND MARINA TSVETAYEVA

Annotation: The article considers the nostalgic attitude (to the world) and its modes of embodiment in poetry and poetic world perception, by example of the works of Marina Tsvetayeva and Boris Pasternak. Nostalgic attitude is defined as a way of thinking oneself in the here-and-now situation, based on some meaningful references to other cultural and / or historical situations.

Key words: nostalgia, poetry, Marina Tsvetayeva, Boris Pasternak, intrinsical, nostalgic attitude, poetic attitude, cultural references.

В этой статье я рассматриваю ностальгию по подлинному, которая приняла у Бориса Пастернака вид ностальгии по интуитивному, которое он искал в приближении к миру природы, а у Марины Цветаевой — ностальгии по культурному, по неким условным старинным временам как способу

* *Таратута Екатерина Евгеньевна*, кандидат философских наук, преподаватель Национального Исследовательского Университета — Высшая школа экономики в Санкт-Петербурге.

** Статья написана при поддержке фонда РФФИ, проект № 16-03-00669.

фиксировать и показывать другим людям эти самые подлинные, интуитивные пути постижения и переживания мира.

Я сравниваю ситуацию Пастернака с ситуацией Цветаевой, которая, в отличие от него, почти совсем не писала собственно о природе, — и, как я постараюсь показать, закономерно не писала, поскольку по естественности и интуитивности мироощущения ей не было равных, и пути ее поиска лежали поэтому в других направлениях. Ностальгия, выраженная в произведениях Цветаевой, имела вид более «классический», — тоски по отдаленным временам и дальним странам. Цветаева искала вдохновение и точки опоры в конструктах культуры, и настолько же последовательно осмысляла культурные конструкции с позиций своей чувствительности и чувственности, насколько Пастернак старался постигнуть природу путем все более и более изощренной ее механизации.

Я рассматриваю ностальгию как способ мыслить себя во времени, пространстве, культурной, социальной, исторической ситуации, который конструирует смысл личности в ее соотношении с некими референциями из прошлого, или других культур, или даже из природного мира¹, что ярко представлено в творчестве Пастернака. Ностальгирующее мышление не рассматривает собственное здесь-и-сейчас в его полноте и самостоятельности, в том числе и в самостоятельной способности образовывать смысл и проживать ощущение подлинности, но определяет свой смысл и, тем самым, оказывается способным пережить ощущение «прикосновения к подлинности» лишь постольку, поскольку оказывается в состоянии отсылать к чему-то другому, образовывать референции.

Притом составляющее этих референций из прошлого, или других культур, или из природного мира может быть совершенно различным, и во всяком случае не равняется никакому «реальному прошлому», реальности другой культуры или реальности природы. Ностальгическая составляющая идентичности человека — это всегда более или менее фантазм, возникающий в точке референции. Дело касается не столько прошлого, или другой культуры, или природы в какой-либо их протяженности, сколько именно точки, некоего момента из общего контекста, лишь небольших выделенных фрагментов.

Ностальгические социальные конструкции, как личные, так и общественно разделяемые, необходимы для выстраивания социальной идентичности — личной или коллективной — здесь и сейчас. Референции для

личности, выстраиваемые с опорой на некое (условно понимаемое) прошлое, формируют качественные характеристики этой личности в настоящем моменте. При этом, конечно, (условное) прошлое, с которым производится референция, всегда оценивается как лучшее время, — более позитивное и более «правильное», чем настоящее. О реальности или реалистичности прошлого, задействованного в данных референциях, вопрос в ностальгическом конструировании социального смысла, собственно, едва ли ставится. Для повседневного человека сегодня прошлое и есть то, что он думает / знает о прошлом (или другой культуре, или природе).

Проще говоря, каждый человек имеет свою собственную ностальгию, и каждая культурная / временная / социальная среда имеет свою общую ностальгию. Я предполагаю, что основа для строительства ностальгических конструкций может быть обнаружена в мифе о Золотом Веке, который является универсальным для всех человеческих культур всех времен, но имеет свои отличительные особенности в каждой из них. Индивидуальная же составляющая ностальгии для каждого коренится в том, с чем работают психологи: во всех этих подсознательных страхах и барьерах, которые нас держат и не дают «быть самими собой». При этом здесь остается большой вопрос — существует ли в этом смысле вообще какое-то «быть самим собой», или ностальгические референции предельно неизбежны и составляют основу всякой личности и культуры? Во всяком случае, важно рассмотреть, как эти референции работают.

Действительно, люди всегда ностальгировали тем или иным образом и с тем или иным значением, и все культуры могут продемонстрировать многочисленные примеры ностальгического отношения в действии. Социальная история ностальгии вообще обширна и увлекательна². И, конечно, в особенности чувствительны к ностальгическим социальным конструкциям верификации (социальных) смыслов всегда были люди искусства, а особенно поэты, т. к. поэтическая речь подразумевает выражение чувств напрямую. И все, что изречено поэтически, приобретает статус верного, правильного, — то есть получает онтологическое измерение, статус реально и несомненно существующего. В этом плане ностальгические конструкции особенно любимы поэтами, поскольку представляют собой мощный ресурс для некоего пересоздания, перекодировки существующей реальности. Поэтическая речь в данном смысле — предельная смелость и открытость, поэт скажет вслух, публично

и по своей воле то, что обычный человек прошепчет на приеме у психоаналитика, за закрытыми дверями и только потому, что его заставили обратиться к специалисту какие-то болезненные жизненные сложности, иным путем непреодолимые. Путь — разобраться в себе, чтобы понять, как работает именно твое чувство подлинного, и из чего ты его строишь. Разбираться в таких случаях обычно бывает больно. А вот поэт — он берет и напрямую всем все и рассказывает... Все равно, конечно, больно и ему: муза... «жестче, чем лихорадка оттреплет» — это об этой боли, — а только, так или иначе, рассказывает. В то время, как «обычные» люди чаще всего ностальгируют, то есть строят ностальгические референции вокруг своего чувства подлинного — молча, и чаще всего и вообще неосознанно.

В частности, в работе Нади Сереметакис³ дается очень интересная рефлексия по поводу этимологии термина ностальгия и его сегодняшнего значения. Хотя термин создан искусственно Иоганном Хофером (для его докторской диссертации⁴), Сереметакис проводит этимологический анализ так, как если бы объект возник в языке естественным образом, и ее разбор тем более интересен, что греческий язык является для исследовательницы родным.

В личной перспективе носительницы языка греческие корни ностальгии относятся, в первую очередь, именно к личной истории чувственного опыта, и только затем, через это посредство, — к культурной среде, в которой этот опыт был непосредственно получен, или, если они относятся к культурному в широком смысле, то это те культурные рамки, которые были созданы сенсорной памятью. Сереметакис проводит свой анализ на примере нового сорта персиков, который отличается от того, какой исследовательница предпочитала в детстве, в то время как ее любимый сорт давно уже больше не продается на рынках, он как-то вышел из употребления и, соответственно, исчез из продажи. Исследовательница указывает, что «Nostó означает, что я возвращаюсь, я путешествую (обратно на родину). Существительное nostos означает возвращение, путешествие, в то время как a-nostos означает нечто, что не обладает вкусом, средство без вкуса. Так описываются новые персики (ánosta во множественном числе). Противоположностью ánostos является póstimos, которое характеризует того, кто путешествовал и прибыл, что созрело и, таким образом, приобрело вкус и пользу. Alghó означает, что я чувствую боль, я болею за что-либо, а существительное álghos характеризует боль в душе и теле, жгучую боль (kaimós). Таким образом, ностальгия означает

желание или стремление, сильное до пылающей боли, совершить путешествие»⁵. Согласно Сереметакис, в греческом языке любое путешествие считается чувственным опытом, а также любовь и смерть будут рассматриваться как путешествия души и тела в иное состояние.

Этимологическое исследование Сереметакис (или, выражаясь более точно, квази-этимологическое, поскольку слово «ностальгия» — искусственный авторский неологизм, созданный И. Хоффером), как представляется, предлагает еще один способ понимания роли ностальгии в современных обществах и культурах. Отправной точкой ностальгии является состояние, при котором ностальгирующий, погруженный в повседневную реальность, вдруг испытывает чувство нереальности окружающей действительности. То, что ищет такой человек в прошлом или, например, в природе, — в точках референции ностальгирования — это именно «чувство реальности» или даже критерии, по которым он может понять, что то, что он ощущает — это и есть реальность... В конечном итоге, ностальгирующий ищет непосредственного переживания подлинности, обнаруженной в пределах повседневного здесь-и-сейчас, в которое этот человек погружен.

Ностальгия, отсылающая к культуре прошлого, существенно отличается от ностальгии, которая использует мотивы природы как некоей до-культурной или над-культурной данности. Для поэзии это тоже существенно разные умения — видеть отражения и параллели того, о чем идет речь в произведении, в других человеческих обществах или в состоянии собственно природы как таковой. Умения эти настолько разные, что, вероятно, они даже редко смешиваются и присутствуют одновременно в творчестве того или иного поэта в равной степени. Зависит ли это от того, сколько времени своей жизни поэт проводит в городе или за городом? Трудно сказать. Скорее, различие между этими двумя типами ностальгических референций, представленными в поэтических текстах, связано с тем, присутствует ли у поэта некое интуитивное чувствование себя самого как природного существа, привычка наблюдать за своими чувствованиями и ощущениями, развитая интуиция, в том числе именно телесная, и вообще развитая и культивированная привычка «нахождения себя в своем теле».

Ностальгия, относящаяся к культурам прошлого, сразу обнаруживает себя «на мосту времен», вглядывается в удивительную даль и бывает увлечена и счастлива своим постоянным как бы дальним странствием во времени. Ностальгия, возникающая на основе отсылке к природе, «никуда не едет», ее предмет всегда здесь, и практически совершенно не изменился за последние

тысячи лет. Однако ностальгисты (позволю себе эту кальку с английского *postalgist* для простоты и краткости обозначения субъекта ностальгирования) по культурам прошлых веков оказываются иногда участниками какой-то, казалось бы, более простой игры, чем те, кто ищет мудрость, смысл и референцию своему собственному состоянию в природном мире. Культура, сколько угодно удаленная, — это все же нечто исчерпаемое и способное даже надоесть, когда, скажем, достаточно полное ее описание составлено (даже если на самом деле такое достаточно полное описание — задача на самом деле все же невозможная, то, по крайней мере, она ощущается как хотя бы в принципе могущая быть завершенной). Природа же, хотя и близкая и не требующая сложных путешествий во времени, оказывается гораздо более неисчерпаемой референцией. Что касается самих поэтов, то, опять же, важное различие проходит между теми из них, кто действительно чувствует себя частью природы, со всеми сопутствующими ощущениями, интуицией и проч., и теми, кто воспринимает свою природность лишь на уровне идеи, некоего умозрительного знания, то есть фактически не имеет опыта осознанного чувствования, проживания всего, что с ним происходит, которое сопровождается постоянным вслушиванием в свои чувства, свое тело, — но и в тот окружающий мир, частью которого это тело является.

Я полагаю, что многие из стихов Пастернака о природе поднимают одну общую тему. Они исследуют ту существенную сложность приближения к миру естественного и интуитивного, какую испытывает человек исключительно городской и рациональный. Приближаться к миру интуитивного для человека, в мироощущении которого правит рацию, — все равно, что хватать привидение руками. Человек будет использовать привычные инструменты своего разума, и природа будет вечно ускользать, а его ведущим ощущением от этого опыта надолго станет растерянность и непонимание, что же на самом деле происходит, поскольку «раньше» разум в деле познания никогда его не подводил. И так будет продолжаться до тех пор, пока он не станет шаг за шагом отказываться от рациональных схем восприятия и учиться восприятию интуитивному. При этом такой «городской, рациональный» человек неизбежно будет испытывать ностальгическую тоску по подлинному, которая может выражаться в ностальгии по природе, или по дальним странам, или по каким-то отдаленным временам, по прошлому.

Стихи Пастернака часто представляют нам некоторый энтузиазм первой встречи рационала и человека очень образованного с «привидением», —

в то время как после состоявшейся первой встречи природа продолжает говорить с лирическим героем на языке, который звучит незнакомо для персонажа или даже автора произведения. Сам автор во многих стихотворениях будто бы не осознает, что, обращаясь к описанию природы, имеет дело с незнакомым языком и незнакомым каналом восприятия. Чтобы увеличить степень приближения, которое, как он чувствует, далеко не является достаточным, он идет по пути метафоризации привычного ему «культурного» вида, уподобляя природное культурному и механическому, как будто ожидая, что подбор достаточно верной метафоры, построенной по модели уподобления одного (культурного) предмета другому (культурному) предмету мог бы помочь «расколдовать» также и вечно ускользающий и совершенно огромный целый мир.

В стихотворении под названием «В лесу» (1917) Пастернак пишет:

Есть сон такой, — не спишь, а только снится,
Что жаждешь сна;

Для человека, опыт и мировосприятие которого является по преимуществу городским, это приближение к природе, по-видимому, никогда не будет достаточно полным для того, чтобы человек мог прийти к настоящему слиянию с миром природы, к такому соединению, которое позволило бы ему действительно стать частью природы настолько имманентной, чтобы он перестал наблюдать природу «со стороны». Вообще, больше всего речь в стихах Пастернака идет именно о степени приближения такого человека к природе.

Лес в стихотворении выглядит как «сень собора». Природа рассматривается через призму механики и технологии, — в то время как механика, наоборот, оживляется и натурализуется таким образом, что механизмы начинают выглядеть более живыми и более органичными, чем живые природные объекты. Более того, механизмы даже представлены в стихотворениях Пастернака в качестве основных сущностей леса:

Был полон лес мерцаньем кропотливым,
Как под щипцами у часовщика.
Казалось, он уснул под стук цифири,
Меж тем как выше, в терпком янтаре,
Испытаннейшие часы в эфире
Переставляют, сверив по жаре.

Механика оказывается в стихотворении настолько живой, что отчуждается от человека и начинает воплощать для него естественное начало как таковое:

В истому дня, на синий циферблат...

Между тем, естественное и спонтанное оказывается все же принадлежащим человеку, даже если не имманентно и всецело, то, по крайней мере, как нечто, действующее все же изнутри человека:

что дремлет человек,
Которому сквозь сон палят ресницы
Два черных солнца, бьющих из-под век.

Что касается самой природы, то она оказывается будто вытесненной из пространства — в некий домен времени, и при этом не времени вообще, а именно в прошлое. Такой ход дает лирическому герою неожиданный способ бегства от поглощения природой, обеспечивая дряхлость, устаревание природы, — и ее исчезновение:

Казалось, древность счастья облетает.

Пастернак делает оговорку, что «устаревание» природы может иметь отношение и /или оказывается очевидным не для всех. Он предполагает, что любой человек может добиться большего слияния с природой, чем он сам, — и, возможно, тогда «устаревание» будет для таких людей каким-то образом отменяться:

Счастливые часов не наблюдают.

И все же мы понимаем, что «механизированный» и механизмирующий лирический герой стихотворения Пастернака не знает точно, каким именно образом это «устаревание» может быть отменено, — даже если он увидит эту отмену собственными глазами:

Но те вдвоем, казалось, только спят.

В некоторых стихотворениях Пастернак находит путь. Отвлекаясь от рассматривания и метафоризирования «внешней» природы в желании приблизиться к ней, поэт обращается к поискам природного начала внутри самого человека, самого себя. Этот путь оказывается и проще, и радостней,

и продуктивнее. Внутри человека для Пастернака не обнаруживается еще всеохватной полной чувствительности, шаманского или колдовского чувствования «всего мира» и себя его мельчайшей песчинкой, но, по крайней мере, сразу и несомненно обнаруживаются творчество и любовь, которые уже не вызывают сомнений Пастернака ни в своем присутствии, ни в своей «природности». Творчество и любовь — это то, что действительно интуитивно понятно поэту, то, что легко определяется им как знакомое, свое (здесь будто бы нет никаких «ускользающих привидений» и никаких бесконечных мучительных пошаговых приближений разума к тому, к чему он приблизиться не в состоянии).

О, знал бы я, что так бывает,
 Когда пускался на дебют,
 Что строчки с кровью — убивают,
 Нахлынут горлом и убьют!
 ...
 Когда строку диктует чувство,
 Оно на сцену шлет раба,
 И тут кончается искусство
 И дышат почва и судьба.

Природное начало внутри самого человека — это любовь. Говоря о творчестве и любви, беспокойный рационализирующий разум наконец успокаивается. Вся культурная традиция позволяет ему не подходить к этим предметам с привычными рациональными мерками, — и городской человек, ищущий природного, именно в этих темах оказывается способным «просто чувствовать», ощущать жизнь, ее течение и движение, — и не пытается при этом взять ее в руки разума, как он это проделывал с природой «внешней».

Во всем мне хочется дойти
 До самой сути.
 В работе, в поисках пути,
 В сердечной смуте.

До сущности протекших дней,
 До их причины,
 До оснований, до корней,
 До сердцевины.

Все время схватывая нить
 Судеб, событий,

Жить, думать, чувствовать, любить,
Свершать открытья.

И даже вынужденное умолчание, невозможность выразить предмет в словах не вызывает у автора никакой тревоги, досады или попытки схватить его, — поскольку освящено культурной традицией. Наоборот, автору вдруг начинает даже доставлять удовольствие невыразимость и неизреченность этого предмета словами:

О, если бы я только мог
Хотя отчасти,
Я написал бы восемь строк
О свойствах страсти.

О беззаконьях, о грехах,
Бегах, погонях,
Нечаянностях впопыхах,
Локтях, ладонях.

Я вывел бы ее закон,
Ее начало,
И повторял ее имен
Инициалы.

Когда слова оказываются бессильны, оправданно и легитимно бессильны, — то есть вся культурная и литературная традиция давно подтвердила, что да, в этом пункте — бессильны, — что служит тогда критерием или признаком значимости происходящего? Что указывает на то, что в этом происходящем действительно сокрыт некий важнейший смысл? Здесь поэту остается полагаться только на собственные чувства, — именно в такой ситуации защищенного и оправданного отсутствия слов поэт разрешает себе доверять своим чувствам, больше того — доверять им полностью и совершенно. Чувства, наконец, становятся подлинным языком, которому больше не нужны никакие оправдания и дополнительные компенсаторные верификации в виде референций к чему бы то ни было иному, к чему-то, чем эти чувства не являются:

И опять зачертит иней,
И опять завертит мной
Прошлогоднее унынье
И дела зимы иной.

И опять кольнут доньне
 Неотпущенной виной,
 И окно по крестовине
 Сдавливает голод дровяной.

Но нежданно по портьере
 Пробежит сомненья дрожь, —
 Тихину шагами меря.
 Ты, как будущность, войдешь.

Именно это сплошное чувствование мира становится у Пастернака источником и средой и любви, и творчества. Чувствование создает пространство подлинного бытия, в котором любовь и творчество соединяются и оказываются неразделимы.

Однако творчество, исходящее непосредственно из чувствования, является само по себе большой загадкой, если не ловушкой, — поскольку в нем крайне сложно обнаружить что-то, что не является «просто» указанием на, собственно, чувствование. Поэт описывает чувствования своего лирического героя детально и скрупулезно, стихотворения становятся длинным каталогом метафор чувствований:

И тут тяжелеет обожанья размах,
 Хмелеет, как крыло, обожженное дробью,
 И бухался в воздух, и падал в ознобе,
 И располагался росой на полях.

Именно в этой точке происходит экзистенциальная встреча Пастернака с Цветаевой, для которой как раз совершенно естественно, что творчество происходит из чувствования. А это самое чувствование — для Марины Цветаевой оно и есть инстинкт и природа. Именно потому, что для нее здесь все изначально ясно, особенно нечего искать и не о чем ностальгировать, Цветаева не ходит бесконечно вокруг природы как темы поэтического творчества (я не говорю здесь о ее стихотворениях о чувствах), и только в самом начале своего творчества слегка касается этой тематики:

Как с задумчивых сосен струится смола,
 Так текут ваши слезы в апреле.
 В них весеннему дань и прости колыбели
 И печаль молодого ствола.

Вы листочку сродни и зеленой коре,
Полудети еще и дриады.
Что деревья шумят, что журчат водопады
Понимали и мы — на заре!

Вам струистые кудри клонить в водоем,
Вам, дриадам, кружить по аллее...
Но и нас, своенравные девочки-феи,
Помяните в апреле своем!

Для Цветаевой оказывается вопросительным и вечно тревожащим как раз обратный путь, — от импульсивности (природного) чувствования к проблеме его фиксации в культуре, в рукотворном мире, создаваемом человеческой жизнью. Цветаева была одним из тех поэтов, кто наиболее откровенно и прямолинейно пользовался в своем творчестве ностальгизмами, — с целью онтологической верификации своих поэтических конструкций реальности и подлинности: именно «старинное» напрямую означало для нее «(единственно) настоящее», подлинное, как это показано в стихотворении «Кармен»:

Ревнивый ветер треплет шаль.
Мне этот час сужден — от века.
Я чувствую у рта и в веках
Почти звериную печаль.

Такая слабость вдоль колен! —
Так вот она, стрела Господня! —
Какое зарево! — Сегодня
Я буду бешеной Кармен.

...Так, руки заложив в карманы, стою.
Меж нами океан.
Над городом — туман, туман.
Любви старинные туманы.

В этом стихотворении связка «старинное — настоящее — подлинное — инстинктивное — природное» выражена предельно отчетливо: «старинные туманы любви и час сужден от века — (подлинность любви) — стрела Господня — бешеной Кармен — почти звериная печаль». Ностальгия Марины Цветаевой, таким образом, самого «тяжелого», напрямую онтологического свойства, — в ее стихах это способ постулировать бытие чего-либо, причем бытие

именно истинное, подлинное. Эта подлинность связана для поэта, далее, с силой и правдой чувств, — то есть то, что прочувствовано со всей глубиной, просто не может быть небывшим и / или неподлинным, — в отличие, например, от мыслительных конструкций. Чувства отличаются не только своей силой и глубиной, но и своей живостью, изменчивостью, текучестью, — и это тоже верификатор их подлинности и их бытия, того, что они случились, и случились на самом деле:

Кто создан из камня, кто создан из глины —
А я серебрюсь и сверкаю.
Мне дело — измена, мне имя — Марина,
Я брэнная пена морская.
<...>
Сквозь каждое сердце, сквозь каждые сети
Пробьется мое своеволие.
Меня — видишь кудри беспутные эти —
Земною не сделаешь солью.

Дробясь о гранитные Ваши колена,
Я с каждой волной воскресаю...
Да здравствует пена! Веселая пена,
Высокая пена морская.

Здесь мы видим удивительный переход: Цветаева может ностальгировать не только по некоему онтологически верифицирующему прошлому, но также и по его аналогу в плоскости «здесь и сейчас» — силе, полноте, и вместе с тем живости, то есть изменчивости чувств. Но все же, более всего ее волнует то, каким образом все эти порывы, взлеты и чувствования могут быть зафиксированы, каким образом о них может быть рассказано словами, — т. к. она знает их высшую ценность, и творчество ее состоит именно в том, чтобы фиксировать все это словами. Пускай она может говорить очень эмоциональным языком, но, тем не менее, язык — это в любом случае объективация, фиксация и рационализация того, что этот язык выражает. В этом смысле на уровне содержания и сюжетного строя стихотворений

Пражский рыцарь, стерегущий реку,

неизменно и закономерно занимает Цветаеву куда больше, чем описание природных явлений и ландшафтов. Рыцарь неизмеримо важнее и дороже

реки, и река хоть сколько-нибудь значима только потому, что создает и смысл, и красивую рамку для рыцаря.

Стихи Пастернака и Цветаевой создают очень красивое и совершенно сущностное противопоставление, закономерно составляющее дуэт: Пастернак, рационализированный до предела и ностальгирующий по подлинному, то есть по интуитивному, и выражающий свою ностальгию в стихах о природе, и Цветаева — сама интуиция и чувствительность, — ностальгирующая по подлинному, и выражающая свою ностальгию в стихах о культурных формах сохранения повествований интуитивного и чувственного. Этот диалог — это процесс ради процесса, этот танец красив именно как процесс. В поэтическом творчестве такого рода иногда случается и результат — он выглядит как писательский кризис, преодоленный впоследствии или нет, смена манеры письма и проч. Когда некий смысл поиска подлинного в наличном формате исчерпывается, проживается до конца, оказывается ухваченным или же нет, то вдруг становится более не актуальным искать его в прежней форме, — тут и случаются писательские и поэтические кризисы. Человек же, который не испытывает постоянно необходимости искать подлинное и подтверждать подлинность того, что оказывается найдено, вероятно, не пишет стихов вообще.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См. подробнее в моей диссертации: *Taratuta E. Social Meaning of Nostalgia*. Turku: Juvenes Print, 2012.

² См., напр.: *Лоуэнталь Д. Прошлое — чужая страна*. СПб.: Владимир Даль, 2004.

³ *Seremetakis N. The memory of the Senses, Part 1: Marks of the Transitory. Senses still: Perception and Memory as Material Culture in Modernity* / Ed. by Nadia Seremetakis. Chicago: University of Chicago Press, 1996.

⁴ *Hofer J. Medical Dissertation on Nostalgia. Bulletin of The Institute of the History of Medicine* / Trans. Carolyn Kiser. Anspach 2. 6 ((1688) Aug. 1934). P. 376–391.

⁵ *Seremetakis N. The memory of the Senses...* P. 4.